

**ВІСНИК**  
**ПРИКАРПАТСЬКОГО**  
**УНІВЕРСИТЕТУ**



**Мистецтвознавство**  
**Випуск VII**

Івано-Франківськ  
2004

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

**В І С Н И К  
ПРИКАРПАТСЬКОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ**

**МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО**  
ВИПУСК VII



ІВАНО-ФРАНКІВСЬК  
"ПЛАЙ"  
2004

## Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2004. Вип. VII.

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

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

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

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

Друкується за ухвалою Вченої ради Прикарпатського університету

ім. Василя Стефаника

Протокол № 2 від 26 жовтня 2004 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.МАТВІШИН; д-р фіз.-мат. наук, проф. Б.К.ОСТАФІЙЧУК; д-р мистецтв., проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ; д-р пед. наук, проф. Н.В.ЛИСЕНКО; д-р хім. наук, проф. Д.М.ФРЕЙК.

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

Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

Видавництво "Глай" Прикарпатського університету, 2004.

Тел.: 59-60-51

## ДО ІСТОРІЇ ДИЗАЙН-ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Кожна наука спирається на історичну пам'ять своїх попередників, не можна творити сучасного, не знаючи минулого. Історія дизайну є одним зі спеціальних розділів загальної історії мистецтва і культури. В процесі розвитку науково-технічного прогресу вдосконалюють процеси навчання в усіх галузях мистецтва, науки, техніки і побуту. Оскільки фундаментальні принципи прогресу сягають сивої давнини, необхідно, спираючись на історичну пам'ять своїх предків, аналізувати і вдосконалювати те, що було зроблене ними.

Сьогодні дизайнерське мистецтво є важливою складовою частиною системи художньої освіти. Тому для вивчення "Історії дизайну" важливим є той тісний зв'язок, який існував між способом життя людини і формами речей минулих епох, які можна побачити тепер тільки в музеях. Однак цього мало, оскільки дизайнерське мистецтво є важливою складовою частиною системи дизайнерської освіти, без якої не можна створити конкурентно спроможної продукції. Тому не випадково в нашій країні інтенсивно відкривають вищі навчальні заклади, факультети і кафедри, де готують дизайнерів різних спеціалізацій і напрямків.

Дизайн-освіта в Україні в різних її частинах була різною. Процеси, які протікали на теренах Східної, Центральної та Південної України, що входили до Російської імперії, були дещо відірвані від європейського життя. Західна Україна в цей час входила до складу декількох центрально-європейських держав, тому тут і дизайн-освіта формувалась дещо в загальноєвропейських процесих. Особливо це спостерігалось тоді, коли Галичина входила до складу Австро-Угорської монархії, яка стосовно галицьких українців провела деякі урядові реформи, спрямовані на сприяння їх культурно-освітнього розвитку. В 70-х роках XIX століття Львову, а не Кракову, було надано право адміністративної столиці королівства Галичини, яка стала окремою провінцією Австро-Угорщини. Дипломатія Австро-Угорщини прагнула встановити тісні культурні і мистецькі зв'язки між Віднем і Львовом. Щороку у вищих навчальних закладах та промислових школах Відня навчалися десятки стипендіатів з Галичини. В той же час у містечках Галичини і Буковини розвивались численні промислові школи. У Львові завдяки старанням львівської інтелігенції було відкрито промислову школу, така ж школа діяла і в Станіславі (Івано-Франківську). З 1905 до 1914 року у Львові була так звана "Вільна академія мистецтв", а в 20-ті та 30-ті роки – низка приватних шкіл і студій.

За часів Російської імперії в цей період на теренах Великої України у другій половині XIX століття утворилося три основні центри: Київ, Харків

та Одеса, в яких виникли художні навчальні заклади, якими опікувалась Петербурзька академія мистецтв. Оскільки Харків на той час був великим індустріальним центром, то лише в школі М.Раєвської-Іванової домінував художньо-промисловий нахил, що був прообразом дизайнерської освіти. У двадцяті роки скрізь: і в Києві, і в Харкові, і в Одесі – став домінувати Московський художньо-промисловий напрям. На станкові форми в цих навчальних закладах зверталось значно менше уваги. Лише наступний етап пов'язаний з відкиданням теорії “виробничого мистецтва”, реформа 1934 року позбавила ці інститути художньо-промислового напрямку.

Реформа не зачепила київський і харківський художні інститути, а одеський перетворила на училище середнього типу, що значно знизило освітньо-художній рівень Південної України аж до післявоєнних років.

Після Другої світової війни мистецькі художні заклади починають відновлювати свою діяльність. Почав свою роботу і харківський художній інститут. Але враховуючи те, що Харків став потужним промисловим центром машинобудування, Харківський художній інститут перетворюється на Харківський художньо-промисловий інститут, де відкриваються в основному тільки дизайнерські спеціальності. Розвиток машинобудівної промисловості Харківсько-Донецького регіону вплинув на формування художньо-промислової школи, яка базувалась на двох навчальних закладах: школі малювання М.Раневської-Іванової, що мала тоді художньо-промисловий нахил, та Харківському технологічному інституті, який мав досвід підготовки інженерів з елементами дизайнерської освіти. Ці два заклади були першими в Україні з дизайнерським нахилом. І хоч ВНЗ було створено, однак він ще не мав ні матеріальної бази, ні фахівців цієї галузі. Педагогічний колектив складався здебільшого з вихованців Петербурзької академії мистецтв, художників-станковців, які були далекі від розуміння промислового мистецтва.

З першого навчального року було відкрито три основні напрямки сучасного дизайну: промисловий дизайн, графічний дизайн та дизайн середовища.

Промисловий дизайн, або дизайн промислових виробів, – це художньо-проектна діяльність, спрямована на розробку промислових виробів з високими експлуатаційними та естетичними властивостями. Ця діяльність охоплює проектування найрізноманітніших предметів та їх комплектів для подальшого виготовлення промисловим способом. Сюди входять побутові речі, промислові прилади, апарати, верстати, транспортні засоби, меблі, одяг тощо. Дизайн промислових виробів вимагає від фахівця всебічної підготовки, оскільки він мусить поєднувати професійне художнє чуття із знаннями інженерної справи, ергономіки, екології, маркетингу та багатьох інших дисциплін.

Графічний дизайн – це художньо-проектна діяльність, основним засобом якої є графіка. Мета цієї діяльності – візуалізація інформації, призначеної

для масового поширення за допомогою поліграфії, кіно, телебачення, а також створення графічних елементів для промислових виробів і предметів середовища залежно від об'єкта розробки. Існують такі різновиди графічного дизайну: газетно-журнальна графіка, системи візуальної комунікації, проектування www-публікацій, телевізійна і промислова графіка (товарні і фірмові знаки, пакування тощо), суперграфіка (великі графічні елементи міського середовища).

Дизайн середовища – це проектування комплексних об'єктів з позиції охоплення проблем взаємовідносин людини з природою, з предметно-просторовим і соціокультурним оточенням з метою створення гармонійного середовища. Дизайн середовища пов'язаний з проектуванням чи реконструкцією цивільних і житлових комплексів міського середовища тощо. За характером об'єкта розробки дизайн середовища поділяється на такі різновиди: міський дизайн, дизайн виробничого середовища, дизайн житлового середовища.

Кожна з трьох названих напрямів сучасного дизайну поділяється на велику кількість спеціалізацій. Однак методичні принципи діяльності дизайнерів у середині кожного напрямку залишаються спільними, лише з деяким корегуванням на особливості об'єкта розробки. Методичні принципи дизайну – фундамент, на який спирається дизайнер у своїй роботі.

У Харківському художньо-промисловому інституті було створено кафедру художнього конструювання (згодом названа кафедрою дизайну), на якій працювали педагоги, які вийшли з архітекторів. Становлення дизайнерської спеціальності на той час проходило досить складно, оскільки чимало викладачів вміли готувати лише художників станкового профілю, тому вони протестували проти дизайнерської спеціальності. Поступово колектив кафедри формувалася вже майже цілком з її випускників, які поступово вдосконалили методику викладання предметів дизайнерського спрямування. Накопичувався досвід викладачів кафедри в навчально-методичній, науковій та творчій роботі.

В 90-і роки кафедра дизайну була сформована з різних поколінь викладачів, в тому числі з випускників цієї ж кафедри, яких разом з кваліфікованими майстрами та лаборантами нараховувалось близько 30 працівників. За цей період створено ряд лабораторій та учбових майстерень. Для оновленої моделі спеціаліста-дизайнера поряд із стрижневою дисципліною “Проектування” педагогами кафедри викладаються такі предмети: історія дизайну, основи формоутворення, основи композиції, проектна графіка, комп'ютерна графіка, основи графічного дизайну, методика дизайну, макетування та інші. Крім того, як і для всіх спеціалізацій в Україні, викладаються дисципліни гуманітарного та фундаментального циклів, зокрема інженерно-конструкторський та інженерно-технологічний блоки.

У реорганізованому інституті напрям графічного дизайну презентувала кафедра промислової графіки та пакування (як її тоді було названо). Вона

була створена на базі спеціальності “Графіка”, що існувала в різний станковий період інституту. Кафедра складається здебільшого з її випускників. На кафедрі графічного дизайну поряд з основною дисципліною “Проектування” читаються ще такі дисципліни: основи композиції, теоретичні основи дизайну, історія графічного дизайну, комп’ютерна графіка, шрифти, основи технології поліграфічного виробництва, робота в графічних матеріалах та деякі інші. Дизайн середовища у реорганізованому інституті презентувала кафедра “Внутрішнє опорядження будівель”, яку в 90-х роках було перейменовано на кафедру “Інтер’єр та обладнання”, що поповнювалась в основному випускниками кафедри та інших навчальних закладів і навіть досвідченими фахівцями виробництва.

Напрямок дизайну середовища формувался на ґрунті декоративного мистецтва і певний час звався “Декоративно-оформлювальне мистецтво”, що надало своєрідності харківській школі середовищного дизайну.

Важливою особливістю підготовки студентів на кафедрі “Інтер’єр та обладнання” є те, що студенти широко залучаються до реального проектування. З 1962 року в Харківському художньо-промисловому інституті розвиваються усі три напрямки сучасного дизайну. Крім того, починаючи з 2000 року, відкрито кафедру художнього моделювання тканин та спеціалізації “Дизайн меблів” і “Комп’ютерний дизайн”.

Нині у Харківській державній академії дизайну і мистецтв, яку було створено на базі Харківського художньо-промислового інституту в 2001 році, працюють усі три напрямки. Тут уперше в Україні відкрито спеціалізовану раду по захисту кандидатських дисертацій за спеціальністю “Дизайн”.

Харківська державна академія дизайну та мистецтв є базовим вищим навчальним закладом з дизайн-освіти для всієї України.

**Львівська академія мистецтв.** Промислове мистецтво Львова започатковане ще з XIV століття. Вже в той період функціонувала цехова сфера навчання, яка синтезувала ремесла і мистецтва, близькі сучасному дизайну. Таких шкіл у Львові та у всій Західній Україні було багато, оскільки галицька і буковинська молодь з діда-прадіда тягнулась до декоративно-прикладного мистецтва, особливо в побутових речах. За часів Австро-Угорщини високопоставлені чини Відня замовляли для приватних покоїв меблі та інші вироби, декоровані у гуцульському та прутському стилях, що на той час були дуже модними. А відомі австрійські художники й професори прислали свої проекти на конкурси до Львова з яскраво вираженою українською народною стилістикою. Це сприяло високому престижу галицького декоративно-прикладного мистецтва, успішному розвитку художньо-промислової освіти, особливо у Львові.

У місті діяла художньо-промислова школа, приватні митці засновували приватні школи та студії, працювала так звана “Вільна Академія мистецтв”.

Навіть під час Першої світової війни українською інтелігенцією у Львові створюється Академія мистецтв. Однак державний навчальний заклад “Інститут прикладного і декоративного мистецтва” було відкрито в 1946 році як заклад, що мав розробляти радянську символіку. Однак Львів є Львів, і все рухалося так, як підказувала логіка історичної і національної гідності. Згодом Львівський інститут став цілком європейською академією мистецтв, де зараз є ряд дизайнерських спеціальностей, зокрема, кафедра моделювання костюма, яка раніше була відділенням при кафедрі текстилю. Львівська школа моделювання базується на традиціях народного одягу та професійного кравецького ремесла, яке було добре розвинене в містах Галичини. На кафедрі організуються нові спеціалізації: “Моделювання трикотажних виробів”, “Художні вироби із шкіри та інших матеріалів”, які існують з 1987 року. Графічний дизайн у Львівській академії мистецтв презентує з 1994 року кафедра, яка зветься “Промислова графіка”. Цей напрямок бере свій початок з XII століття від друкарні Івана Федорова.

Дизайн середовища у Львівській академії мистецтв представляє кафедра “Проектування інтер’єрів”, яка є найстарішою в Україні цього профілю. Кафедра готує фахівців у галузях проектування інтер’єрів житлових, громадських та сакральних споруд, проектування малих архітектурних форм, експозицій, виставок та викладання професійно-орієнтованих дисциплін у школах, ліцеях та вищих навчальних закладах. Однак найяскравіше Львівську академію мистецтв визначають, як відомо, монументальне та декоративно-прикладне мистецтво, а саме – монументально-декоративний живопис, монументально-декоративна скульптура, художня кераміка, художнє скло, художні вироби з металу, художній текстиль та інші.

**Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури в Києві** має глибоку і славу історію. Адже Київська Русь завжди славилась знаменитими майстрами-ремісниками. Ще в монастирських малярних, цехових об’єднаннях Києва проводилося навчання за авторитарними принципами, коли учень засвоював професійні навички під час виконання роботи спільно з майстрами. У малярних Києво-Печерській Лаврі у XVII-XVIII століттях у педагогічній діяльності поступово з’являються академічні елементи, засвоєні на зразках західноєвропейської академічної освіти.

З кінця XIX століття в Києві працювала рисувальна школа, яка згодом була перетворена на художнє училище, підпорядковане Петербурзькій академії мистецтв. Після революції 1917 року була проголошена Українська Народна Республіка з ініціативи київської інтелігенції, за особистої підтримки голови Центральної Ради М.Грушевського. У грудні 1917 року було відкрито Київську академію мистецтв, в якій працювали видатні художники, що отримали освіту в європейських навчальних закладах. Однак реформа художньої освіти 1934 року

суттєво деформувала самобутню систему мистецтв Києва. Напрацьований досвід було відкинуто. На відміну від 20-х років, коли художньо-промисловий напрямок переважав, тепер станковізм став основою навчання, оскільки еталоном на багато років була Всеросійська Академія мистецтв.

Зараз пора наукового технічного прогресу, нових матеріалів, нових технологій професійного навчання зобов'язує розширювати діапазон різних форм мистецтва, звичайно, на основі класичних. Розширюється діапазон спеціальностей. Завдяки глибоким традиціям київської графічної школи в національній академії образотворчого мистецтва та архітектури відкрито кафедру графічних мистецтв, яка є досить своєрідною і цікавою, дещо з елементами станковізму. Є надія, що її можливості ще не вичерпані.

**Київський інститут декоративно-прикладного мистецтва ім.М.Бойчука** засновано як школу майстрів декоративно-прикладного мистецтва при Київському музеї українського мистецтва ще в 1936 році. Вона стала основою для заснування у 1936 році Київського республіканського художньо-промислового училища, яке готувало спеціалістів середньої ланки з художньої кераміки, художньої вишивки, декоративного розпису. У 50-і роки воно стало називатися Київським училищем прикладного мистецтва, а в 1962 році його реорганізовано в Київський художньо-промисловий технікум. Тут готували фахівців з таких спеціальностей: художнє конструювання та художнє оформлення. Це були вже дизайнерські спеціалізації (фахівців із декоративно-прикладного мистецтва не готували, але у 1988 році відновили навчання). Тепер це інститут з великим досвідом навчання, що готує молодих спеціалістів з дизайну за спеціалізаціями: промисловий дизайн, графічний дизайн та дизайн середовища. Все це відбувається на відділенні дизайну, яке має кваліфікованих викладачів та міцну матеріально-технічну базу (особливо – майстерні).

Однак ці названі навчальні заклади, на жаль, ще не можуть забезпечити промислові підприємства кваліфікованими фахівцями дизайнерської спеціальності, які так необхідні для різних галузей нашої країни. Адже їх рівень знаходиться десь в межах країн “третього світу”.

Проте певна кількість дизайнерських осередків у технічних та інших не художніх вищих навчальних закладах вже довела свою спроможність і перші випускники підтверджують це на різних підприємствах і навчальних закладах. Такі дизайнерські напрямки (факультети, кафедри та відділення) є у Львівській політехніці, в Київському національному університеті технологій і дизайну, в Українському державному лісотехнічному університеті (Львів), Луцькому державному технічному університеті, Прикарпатському національному університеті ім. В.Стефаника (Івано-Франківськ), Київській політехніці, Дніпропетровському національному університеті, Черкаському інженерно-технічному університеті, Херсонському державному технічному університеті

та деяких інших. Це навчальні заклади, які належать до вузів державної форми власності.

Важливо і те, що в деяких регіонах відкриваються приватні навчальні заклади дизайнерської освіти. Така тенденція продовжується і буде важливим фактором для створення конкурентноздатної продукції не тільки в регіонах України і Європи, але й у всьому світі, що є дуже важливим для престижу держави.

1. Аронов В.Р. Художник і предметна творчість. – М., 1987. – 289 с.
2. Биков З.І., Мінерній Г.Б. Художнє конструювання. – К., 1986. – 298 с.
3. Волкотруб І.Т. Основи художнього конструювання. – К., 1988. – 191 с.
4. Глазичев В.О. Дизайн. Нариси з теорії і практики дизайну на Заході. – М., 1970. – 127 с.
5. Даниленко В.Я. Основи дизайну. – К., 1996. – 216 с.
6. Землер Г. Практична естетика. – М., 1970. – 126 с.
7. Нельсон Д. Проблеми дизайну. – М., 1971. – 130 с.
8. Розробка термінологічного апарату дизайну. – М., 1988. – 170 с.
9. Легенький Ю.Г. Дизайн. Культурологія та естетика. – К., 2001. – 96 с.
10. Шпара П.Ю., Шпара І.П. Технічна естетика і основи художнього конструювання. – К., 1978. – 247 с.
11. Промислове мистецтво. – Вип.1. – К., 1980. – 12 с.
12. Новицька Л.І. Естетика і техніка: альтернатива чи інтеграція. – М., 1976. – 63 с.
13. Людина, предмет, середовище. – М., 1980. – 85 с.
14. Циганкова Е.І. У истоков дизайна. – М., 1977. – 70 с.
15. Матеріали з історії дизайну. – М., 1969. – 86 с.
16. Промислове мистецтво. – Вип.1. – М., 1980. – 22 с.
17. Полевая В.А. Двадцать столетия. – М., 1975. – 82 с.

*The history of design education in Ukraine, its significance and perspectives of development is elucidated in the article. The characteristics of regional art establishments which prepare designers of corresponding specialization are presented in it. The article enlarges the outlook of scientists and students of design.*

*Ольга Новицька*

## **“КУЛЬТУРНА РЕВОЛЮЦІЯ” 1920-1930-х рр. У НАРОДНОМУ МИСТЕЦТВІ: МЕТОДИ І НАСЛІДКИ**

Падіння тоталітарної держави відкрило можливість дослідити феномен соціалістичної культури, дало поштовх до зацікавлення її витоками і методами побудови естетичних й ідеологічних канонів. Об’єктивного висвітлення потребує і народне мистецтво, зокрема його “культурна перебудова” у 1920-1930-ті рр., що визначила шляхи і напрями функціонування народних промислів в умовах радянської системи. Зазначений період перебував у полі зору радянських дослідників, що спричинило появу значної кількості наукових

публікацій, збірників, монографій, альбомів. Однак у тогочасному мистецтвознавстві стосовно народної творчості 1920-1930-х рр., як і радянського періоду загалом, помітна тенденція заполітизованості, у більшості видань чітко простежуються ідеологічні штампи, методологічні вимоги до публікації лише позитивного матеріалу, наголос на розквіті, розвитку та відродженні всіх без винятку видів народного мистецтва. Це спонукає до думки, що праці не завжди подають теоретичний матеріал у відповідності до реальних подій. Адже у 1920-1930-х рр. в Україні спостерігалися парадоксальні явища на всіх рівнях мистецького життя, і народне мистецтво супроводжувала ціла низка складнощів і протиріч, пов'язаних із протиріччями самих художніх засад соціалістичної культури, що починала формуватися.

Наукові праці, що об'єктивно вивчають і аналізують культуру радянського періоду, з'явилися лише в останнє десятиріччя, причому більшість із них стосується сфери професійного мистецтва, а народне розглядається лише принагідно в контексті з іншими явищами художнього життя. Наукова розробка даної проблематики обмежена на сьогодні кількома монографіями та окремими нечисленними публікаціями в збірках і періодичних виданнях.

Зокрема, стислі міркування щодо стану народного мистецтва у радянський час знаходимо в дослідженнях академіка Б. Стебельського, що аналізує негативні наслідки впливу “доктрини соціалістичного реалізму” на українське народне мистецтво, колективізації, контролю держави над майстрами [16]; праця М.О. Некрасової містить критичні зауваження щодо труднощів та упущень у практиці народних художніх промислів означеного періоду [12]; колективне дослідження М. Даниленка, Г. Касьянова та С. Кульчицького характеризує розгул сталінізму в Україні 1920-1930-х рр. в економіці та культурі [21]; ґрунтовна теоретична праця Б. Лобановського аналізує мистецтво соцреалізму в цілому, походження його суті та естетичних критеріїв [29]; книга-альбом російського дослідника А. Морозова досліджує проблеми і протиріччя радянського мистецтва 1930-х рр. [20] та праця російських дослідників В. Жидкова та К. Соколова, головну увагу в якій приділено витокам і становленню соцреалізму, концепції більшовизму та більшовицької “культурної революції”, впливу політичної цензури на літературні видання, проблеми взаємовідносин творчих особистостей та тоталітарної влади [1].

Отже, опубліковані дослідження опосередковано торкаються порушеної у статті проблеми, лише частково висвітлюють окремі тенденції “соціалістичного реалізму” і його прояви у професійному мистецтві, а щодо народного носять дотичний підхід. Все вищезазначене зумовлює актуальність запропонованої в публікації теми і визначає її мету – простежити основні кроки здійснення радянської “культурної перебудови” на теренах центральних та східних областей Української РСР та розкрити динаміку естетичних й ідеоло-

О. Новицька. “Культурна революція” 1920-1930-х рр. у народному мистецтві: методи і наслідки гічних змін протягом 1920-1930-х рр. у народному мистецтві як наслідок. З огляду на складність і різнобічність порушеної у статті проблеми кожен окремих її аспект заслуговує ґрунтовного висвітлення. Обмежений обсяг публікації дозволяє автору накреслити лише основні тенденції. Зауважимо, що події 1939-1941 рр. в мистецькому середовищі західноукраїнського регіону тут не охоплюються, оскільки заслуговують окремої публікації.

Наприкінці XIX – на початку XX століття намітилось згасання традицій народного мистецтва, викликане низкою чинників, найголовнішим з яких був конкурентний тиск промислового виробництва. Після 1917 року комуністична культурна політика, виражена у формі “колективної творчості” та “соціалістичного реалізму”, затримала природний розвиток української культури і завдала негативного впливу народному мистецтву, якому завжди було ближче “непредметне” мистецтво з його символізмом та орнаментальністю. Для “колективізації” культури був вибраний життєсхожий реалізм з агітаційно-дидактичним нахилом, зрозумілий естетично слабкорозвинутим масам [1, с.584], що принесло спрощення культури.

Як стверджували класики марксизму, “тільки в колективі індивід здобуває засоби, що дають йому можливість всебічно розвивати свої задатки, і значить, тільки в колективі можлива особиста свобода” [2; с.70]. Більшовицький уряд, відштовхуючись від цієї тези, намагався запровадити колективізацію у всі ділянки життя суспільства, що вилилося у ліквідацію приватної власності взагалі, та всього індивідуального, самобутнього, національно виразного, що існувало в українському народному мистецтві зокрема. Це була не лише колективізація матеріальних чинників, а й колективізація світогляду, думок і почуттів. Дилему “індивід-колектив” було вирішено на користь колективу, маси.

Основою більшовицької культурної політики стала придумана Ленінін “теорія двох культур”, згідно з якою культура всіх досоціалістичних суспільств ніби складається з двох частин – “прогресивної культури пролетаріату”, створеної представниками пригнічених класів, та “реакційної буржуазної культури”, носіями якої є пануючі класи [1, с.489]. Згідно з цією теорією концепція більшовизму полягала у наступних тезах: 1) головною рушійною силою історичного розвитку є класова боротьба; 2) метою цієї боротьби є знищення приватної власності та побудова безкласового суспільства; 3) заради досягнення поставленої мети правомірне застосування будь-яких засобів [1, с.480]. Отже, нову культурну політику влада стала проводити шляхом примусу та репресій. Відбувається агресивна політизація художнього життя країни [3, с.12], що вже на початку 1920-х виливається у ряд директив. Так, у липні 1922 р. було введено цензуру з боку Всесоюзного центрального виконавчого комітету та Союзу народних комісарів над всіма суспільними і художніми

заходами [3, с.11], а в 1923 р. XII з'їзд партії заявляє про агітаційну функцію мистецтва [1, с.542]. Як слушно зазначає О.Голубець, політика у сфері мистецтва стала частиною “ідеологічної боротьби двох систем – соціалістичної і капіталістичної, а творча праця нерозривно пов'язувалася з суспільно-класовою позицією художника, з його особистою відданістю керівній системі, партії” [4, с.88].

Найбільшою вадою капіталізму більшовики вважали приватну власність, тому її скасування стало першочерговим завданням. Розглядаючи останню лише як засіб панування однієї людини над іншою, вони забули, що крім цього приватна власність дає людині свободу і незалежність – відчуття, яких особистість начисто позбавлена у пролетарському усупільненому побуті.

Колективізація села почалася у 1928 р. [1, с.587] і була ознаменована скасуванням приватної власності на землю, худобу, сировину, знаряддя праці та колгоспним будівництвом. Як зазначає Б.Стебельський, для народних майстрів це вилилося у “втрату сировини виробництва і тотальну залежність від їх доставки державою... Індивідуальні промисли, а з цим і народне мистецтво може проявлятися виключно у виробничих артілях і виключно під контролем артільного керівництва” [5, с.278-279]. На трагічні для народної творчості наслідки “розкуркулювання” і штучного голоду 1933 року вказує М.Станкевич [6, с.300].

Більшовицький уряд вважав незадовільною роботу кустарних промислів, організованих земствами, стверджуючи, що вони від самого початку свого існування стали одним із засобів додаткового капіталістичного визиску майстрів, і робота тут часто призводила до творчого калічення митців, яких власники майстерень “спрямовували на шлях модернізму та стилізаторства” [8, с.7]. Тому на базі цих промислів починають виникати кооперативні артілі, утворені на засадах ленінського кооперативного плану [9, с.522; 10, с.14]. Мистецтвознавча критика схвально оцінює зміни у народних промислах: “Артілі... забезпечували народних майстрів робочим місцем, сировиною, устаткуванням, збували їхню продукцію. Завдяки цьому праця в артілі ставала для митців основним засобом забезпечення матеріальних потреб родини. Можливість творчо працювати, не турбуючись про заробіток... дозволяла робити те, що відповідало естетичним смакам, задумам майстра” [8, с.7-8].

Проте насправді процес реорганізації промислів в артілі був значно складнішим. Кустарі до артілей та “колективної творчої праці” переходили неохоче: майстер більше прагнув виготовляти речі вдома, для власних потреб, ніж на благо “всього радянського суспільства”, отже, організаторам доводилося застосовувати сильний економічний та психологічний тиск. Перш за все, одноосібного майстра, за законами соціалістичної держави, з різних причин розглядали як “нетрудовий елемент”: 1) як особу, що використовує найману працю з метою отримання прибутків; 2) як особу, що живе на “нетрудові

О.Новицька. “Культурна революція” 1920-1930-х рр. у народному мистецтві: методи і наслідки доходи”; 3) як приватного торговця [1, с.516]. Так створювалися обставини, за яких кустареві було збитково працювати самостійно.

Крім того, не слід забувати, що колективізація сільського господарства вже зробила більшість кустарів-одинаків колгоспниками, а це створювало сприятливі умови для психологічної їх “обробки”. Постійні збори, наради “пропісочували” майстрів за те, що вони досі працюють “по-старому”, не змагаються за кращу роботу, не борються за право стати ударниками в артілі [7, с.138]. Під впливом цих факторів кількість одноосібних майстрів поступово зменшується, а кількість артілей зростає. У 1930-х рр. лише у східних та центральних областях УРСР було створено близько 100 художньо-промислових артілей [11, с.9].

Внаслідок такої політики до кінця 1930-х рр. спостерігається занепад народного мистецтва в одній із найпоширеніших форм його побутування – домашньому виробництві. У першу чергу це позначилося на тих видах народної творчості, що були тісно пов'язані з господарським побутом селянина. Хоча теоретично декларується свобода творчості, у публікаціях стверджується, що “кустарі могли вільно творити у звичних для себе формах мистецтва. Їм не заборонялося навіть займатися іконописом та спродувати ікони на ринках” [7, с.16], в той же час “Декрет про заходи сприяння кустарній промисловості” ще у 1919 р. визначає управлінський апарат кустарною промисловістю, що вирішує, “які саме речі дозволяється кустарям виготовляти і продавати” [7, с.16]. Були випадки переслідування майстрів за продаж на базарі предметів власного виготовлення [12, с.122].

В яких же умовах опинилися майстри, що працювали в артілях? Як пише офіційна література, “в умовах артільної праці особисті інтереси майстра... збіглися з інтересами колективу. В міру розгортання роботи артілей... почало зростати і значення індивідуальної творчості кожного окремого майстра” [8, с.7-8]. Однак насправді у тогочасній політиці в галузі народного мистецтва була відсутня будь-яка повага до митця, а таке специфічне явище, як творчість, розглядалося не як процес випадково-емоційний, а як певний механізм, засіб агітації, яким можна централізовано управляти у власних цілях.

Щоб зробити народну творчість таким знаряддям впливу, радянський уряд вдається до низки заходів. Якщо у 1920-х рр. в Україні відбувалося національно-культурне відродження, що в історії отримало назву “українізація”, то вже з початку 1930-х рр. цей процес починає згортатися, гине величезна кількість учасників цього руху, починаються масові репресії серед української інтелігенції, встановлюється система адміністративно-командного керівництва [13, с.251-254]. З 1932 р. на українську культуру насувається русифікація, що несла з собою занепад народних звичаїв, народного мистецтва та культурних розваг [14, с.141]. Українське народне мистецтво зазнає естетичної руйни через



його опромисловлювання в колективному виробництві під наглядом присланих “інструкторів” з інших областей і навіть з інших “республік”, що не знають народного мистецтва і борються з його традиціями [16, с.22].

У діяльності кооперативних артільей це впливало на характер та типологію виробів, їх форму, декор, колорит. Кооперування художніх промислів, централізоване управління ними призводило до шаблону, до нав’язування майстрам чужих їхній творчості радянських сюжетів, мотивів і елементів [10, с.26; 17, с.46]. Майстер змушений був творити за ескізом, з виданих матеріалів, у визначених кольорах, у певній стилістиці. Щоправда, прогресивні тогочасні науковці вже тоді наголошували на цих вадах кустарної промисловості. Зокрема В.С.Воронов ще у 1924 р. писав: “Кустарне художнє ремесло різко розійшлося з цінними традиціями минулого народного кустарництва і переставило основні його ознаки: головний елемент здорової утилітарності відсунуло на другий план, а вторинний елемент – естетичний – висунутий на перше місце”. Дослідник також звертає увагу на те, що продукція кустарної промисловості “відірвана від побуту села і направлена повністю і виключно лише для потреб міста... на задоволення примхливих і модних запитів міського населення. Здоровому, цілеспрямованому і раціонально-організованому побуту такі предмети не потрібні” [18, с.173-174]. Важко не погодитися з цими аргументами, адже твори автентичного народного мистецтва завжди мали конкретне функціональне призначення, а естетика речі не була самоціллю для народних майстрів. І з цієї позиції радянська кустарна промисловість сильно відхиляється від традиційної творчості.

Негативно позначилися на художній якості виробів заміна ручної обробки матеріалу машинним штампуванням та диференціація праці між майстрами. Якщо раніше майстер виготовляв свій виріб від початку до кінця сам, то тепер форму виробу виготовляє один, оздоблює інший, внаслідок чого виникає неузгодженість форми і декору. Слід додати, що в одній артілі часто об’єднувалися майстри з різних регіонів України. “Обмін досвідом” між ними призводив до втрати рис творчої індивідуальності окремого майстра, до узагальнення етнічних рис регіональних осередків народної творчості. Народне мистецтво поступово переводилося на ідеологічні рейки.

На цьому етапі розвитку промислова кооперація потребувала централізованого керівництва: “контроль над виробництвом з одного боку, а – підвищення продуктивності праці, з другого боку...” [9, с.133]. Щоб проаналізувати специфіку становлення керівництва художніми промислами, слід насамперед розглянути умови, в яких перебувало мистецьке життя України на той час.

У 1920-х рр. в Україні існував широкий спектр художньо-творчих форм організації культурного життя суспільства, різні течії та угруповання, що

О.Новицька. “Культурна революція” 1920-1930-х рр. у народному мистецтві: методи і наслідки  
пропагували найрізноманітніші естетичні принципи художньої творчості (ВУСП, “Плуг”, “ВАПЛТЕ”, “Молодняк”, “Нова Генерація”, АРМУ, ОСМУ, ВУАПМИТ, ВАУПХ та ін.). Партія тоді здійснювала щодо цього більш-менш гнучку політику [13, с.236]. У 1925 р. у постанові ЦК РКП (б) “Про політику партії в галузі художньої культури” акцентувалася увага на тому, що “партія в цілому ні в якому разі не може зв’язати себе прихильністю до якого-небудь напрямку в галузі літературної форми”, що вона “повинна висловлюватися за вільне змагання різних угруповань і течій” [19, с.295].

У другій половині 1920-х рр. ситуація різко погіршилася. Революційний примус творчої особистості у 1920-х рр. отримував форму безпечісного закону у 1930-і. З цього приводу А.Морозов зазначає: “У 1920-і рр. основним вектором насилля над художником виступає “горизонталь” його відносин із суперниками-колегами, з партійними функціонерами на місцях... Але при всьому цьому різним течіям та індивідуальностям ще вдається зберігати свої “екологічні ніші”... В 1930-і рр. будь-яке творче інакомисля вже дає привід для регресивної громадянської дискримінації його носіїв “зверху” [20, с.16]. Революційний примус творчої особистості отримував форму безпечісного закону. Вільний розвиток і творче змагання різних асоціацій і груп, об’єднань і спілок дедалі більше унеможлилювалося. Найпопулярнішими й найширше вживаними офіційною пропагандою на рубежі 1920-1930-х рр. стають слова “єдиний”, “єдина”: “єдина... держава, єдиний план, єдиноначальність, єдиний творчий метод, єдині літературно-художні спілки” [13, с.237-238]. 23 квітня 1932 р. ЦК ВКП (б) прийняв постанову “Про перебудову літературно-художніх організацій”, на основі якої в Україні ліквідувалися незалежні мистецькі організації і відбувався процес творення Спілок на базі професій: СРПУ – Спілка радянських письменників України (1934), СРХУ – Спілка радянських художників України (1938) [20, с.19; 30, с.22-25]. Ці спілки були якнайкраще пристосовані до потреб системи, що встановлювалася, й націлені на контроль над культурними процесами. Як зазначає В.Бадяк, основною метою їх було “об’єднувати, кооперувати й направляти діяльність радянських літераторів, митців, викривати всілякого роду ворожі прояви... Митця позбавляли умови існування – свободи творчості” [21, с.48-49]. В січні 1936 р. створено Все-союзний комітет у справах мистецтв [1, с.606]. Ця структура зі своїми республіканськими і місцевими органами на довгі роки визначила умови існування мистецтва в країні, котрі з плином часу змінювалися лише в напрямі посилення контролю над художнім життям. Організація артільей, а згодом обласних будинків народної творчості стали засобом впровадження тотального контролю над народним мистецтвом.

Художні промисли України вже з 1919 р. перебували під подвійним керівництвом: по мистецькій лінії вони підпорядковувалися всеукраїнському

комітетові образотворчого мистецтва, а по лінії економічній – Всеукраїнського нархозу [7, с.17], а отже, і організаційно, і економічно, і з мистецького боку були залежні від держави. У 1936 р. створюється новий і єдиний керівний орган всією кустарною промисловістю – Укрхудожпромспілка [22, с.12]. Її повноваження були надзвичайно широкі: вона керувала всіма існуючими на території України художньо-промисловими артілями; здійснювала контроль над роздавальними пунктами, що розподіляли замовлення між селянами-надомниками [23, с.16]; їй, а також Управлінню у справах мистецтв при Раднаркомі УРСР підпорядковувалися всі існуючі мистецькі навчальні заклади і школи майстрів, що займалися підготовкою молодих кадрів для художньої промисловості; вона контролювала також експериментальні лабораторії та бази; займалася організацією виставок народного мистецтва та відбором експонатів для них. З ініціативи Укрхудожпромспілки починають утворюватися “музеї зразків художньо-кустарного виробництва”, а при них створюються майстерні, в яких художники-професіонали розробляють зразки для кустарів [24, с.12; 23, с.25; 25, с.30].

Одночасно спостерігалося масове оновлення керівних кадрів: дореволюційна інтелігенція винищувалася, а їй на зміну приходила нова. Це в основному були вихідці із робітничо-селянського середовища з дуже невисокою культурною підготовкою [1, с.507]. Цим новоспеченим “спеціалістам” не вистачало глибини загальноосвітніх і професійних знань, культури, незалежності мислення. Так, дворічні інструкторські курси давали право після їх закінчення працювати інструкторами в кустарних артілях [10, с.23]. Прискорений курс навчання не давав можливості оволодіти достатнім обсягом знань, багатотисячними народними культурними та історичними традиціями [13, с.249]. Саме такі керівні кадри направлялися працювати в урядові установи, на які було покладено керівництво народними художніми промислами та їх перебудова “на нових ідейних та економічних засадах” [7, с.16].

Рішенням Раднаркому УРСР від 7 березня 1936 р. при Київському державному музеї українського мистецтва в цьому ж році було організовано Центральні експериментальні майстерні з відділами килимарським, ткацьким, керамічним, декоративного розпису та деревообробним [26, с.2-3]. Б.Бутник-Сіверський зазначає: “У цих майстернях... художники-професіонали виступали як інструктори або як автори зразків для масового відтворення їх в артілях народними майстрами” [7, с.140]. Саме еталони-зразки, від яких майстер при виготовленні виробу не мав права відхилитися, спричинили найбільш негативні тенденції у виробках артілей. Взірцям був властивий надто великий рівень вільної індивідуальної трансформації традиційних мотивів у зовсім нову за формою і характером художню якість [27, с.29]. Не враховувалося також і те, що народний майстер просто не вмів працювати за ескізом, а тому чим

О.Новицька. “Культурна революція” 1920-1930-х рр. у народному мистецтві: методи і наслідки точнішим, детальнішим і чіткішим є проєкт чи ескіз виробу, тим сухішим і нуднішим буде його матеріальне вирішення [18, с.186]. Народний майстер знижується до рівня пасивного виконавця, стає підмайстром у художника-професіонала, що експлуатує не лише час і працю кустаря, але і його творчу ініціативу, його особистість, висуваючи на перше місце своє суб’єктивне трактування і розуміння народного мистецтва. Слушно висловився про наслідки такої “співпраці” тогочасний дослідник народного мистецтва В.Воронов: “Інвентар дореволюційної кустарно-художньої промисловості збагатився безмежною кількістю вульгарного несмаку, претензійних виробів, неправдивих форм, зруйнованої орнаментики, викривлених конструкцій. Давно слід було б де-небудь при центральному музеї організувати відділ цього “поганого смаку”, котрий був за вказаний період породжений і випещений... в кустарно-художній практиці. Ми одержали б дуже наочний і вбивчий доказ тих величезних помилок, що були зроблені керівниками-художниками” [18, с.182].

Мистецькі керівники дбають не стільки за художню якість виробів та збереження традицій, скільки за кількісний показник готової продукції, за дотриманням вимог державного замовлення та виконанням плану. У артілях діяло “Положення про трудову дисципліну”, прийняте ще 3 квітня 1918 року. Згідно з цим положенням на всіх державних підприємствах країни запроваджувалися суворі правила внутрішнього розпорядку, встановлювались норми виробітку і облік продуктивності праці, впроваджувалася відрядна оплата праці (за кількістю виготовленої продукції) і система премій за перевиконання норм, застосовувалися суворі заходи покарання до порушників трудової дисципліни” [28, с.561]. Планування, що передбачає ріст лише валових показників, руйнує традицію, яка не має де проявитися, адже виробництво йде за принципом “як-небудь – аби побільше”. Так, відродження промислу кераміки визначали літрами продукції, що здається [12, с.217]. Для забезпечення вищих валових показників виробництва, керівництво проводить механізацію ручної праці в артілях, забуваючи, що вдосконалення технічних засобів далеко не завжди супроводжується підвищенням художньої довершеності виробів. Як наслідок – індивідуальна творчість майстрів у артілях 1920-1930-х рр. переростає у фабричне виробництво.

Процес колективізації у народному мистецтві зумовив перехід до праці у художньо-промислових артілях з усупільненими засобами виробництва. Отже, радянський режим взяв на себе обов’язок матеріального забезпечення народного майстра, тим самим зробив його залежним від держави та безумовним виконавцем ідеологічних уподобань і потреб панівної системи. “Культурна революція” 1920-1930-х рр. запровадила русифікаторську політику щодо національної культури, зумовила формування “радянського народного мистецтва” з ідеологічним підтекстом, загальну колективізацію мистецького

життя. Народне мистецтво у системі жорстко контрольованих радянських промислів втрачає основні характерні риси: спадкову традиційність, конкретне побутове призначення та мистецьку своєрідність, а творчість майстра набуває іншого покликання – виконання ідеологічного замовлення на засадах “соціалістичного реалізму”. Внаслідок колективізації відомі центри народної творчості із родин гончарів, вишивальниць чи ткаць перетворюються в артілі, які на планових економічних засадах виробництва тиражують пропагандистську продукцію. Єдина централізована структура управління народними промислами – Укрхудожпромспілка – пропагувала псевдонародні тенденції й утверджувала міф про “розквіт народного мистецтва у радянський час”. Народні майстри, переконавшись, що мистецтво, яке суперечить вимогам влади, позбавлене права на існування, або свідомо замовляли чи творили підпільно, або погоджувалися бути “основоположниками радянського народного мистецтва”, сподіваючись знайти можливості для творчості.

1. Жидков В., Соколов К. Десять веков российской ментальности: картина мира и власть. – Санкт-Петербург: Алетей, 2001. – 638 с.
2. Матеріали XXVI з'їзду КПРС. – К.: Держполітвидав, 1981. – 410 с.
3. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Львів, 1969. – 191 с.: іл.
4. Holod I. Warunki polityczne XX wieku a ukraińska historia i teoria sztuki // Sztuka I jej przemianu... – S.23-27, 94-97.
5. Стебельський Б. Українське народне мистецтво і соціалістичний реалізм в СРСР // Ідеї і творчість. – Торонто, 1991. – С.271-283.
6. Станкевич М. О состоянии народных промыслов на Украине // Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиции. Материалы всесоюзной с международным участием научно-творческой конференции. – М., 1991. – С.229-304.
7. Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво (1917-1941). – Т.1. – К.: Наукова думка, 1986. – 222 с.: іл.
8. Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво (1945-1967 рр.). – Т.2. – К.: Наукова думка, 1970. – 215 с.: іл.
9. Ленін В. Чергові завдання радянської влади (1918) // Повне зібрання творів. – К.: Вид-во політичної літератури України, 1972. – Т.36. – 639 с.
10. Кара-Васильєва Т. Полтавська народна вишивка. – К.: Наукова думка, 1983. – 138 с.
11. Художні промисли України: Альбом. – К.: Мистецтво, 1979. – 390 с.
12. Некрасова М. Народное искусство как часть культуры. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 344 с.
13. Даниленко В., Касьянов Г., Кульчицький С. Сталінізм на Україні: 1920-30-ті роки. – К.: Либідь, 1991. – 340 с.
14. Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? – К.: Видавничий дім “КМ Academia”, 1998. – 276 с.
15. Krawczenko J. Sztuka Lwowa lat 30-tych za czasow totalitaryzmu na Ukrainie Wschodniej // Sztuka I jej przemianu... – S.37-40, 103-109.
16. Стебельський Б. Стан української культури на Батьківщині: Ідеї і творчість. – Торонто, 1991. – С.19-32.
17. Вісник промислової та промислово-кредитної кооперації України. – К., 1929. – №4. – С.46-48.

18. Воронов В. О крестьянском искусстве: Избранные труды. – М.: Советский художник, 1972. – 352 с.: ил.
19. Культурне будівництво в Українській РСР: 36 документів: У 2-х т. – К., 1959. – Т.1. – 340 с.
20. Морозов А. Конец утопии / Из истории искусства в СССР 1930-х годов. – М.: Галарт, 1995. – 224 с.: ил.
21. Бадяк В. Тоталітаризм і творчий процес. – Львів, 1995. – 80 с.
22. Калениченко Л. Народні художні промисли на Україні // Архітектура Радянської України. – К., 1941. – №3. – С.12-15.
23. Кара-Васильєва Т. Творці дивосвіту. – К.: Радянська школа, 1984. – 175 с.: іл.
24. Антоненко Г. Архітектура і художня промисловість // Архітектура Радянської України. – К., 1941. – №3. – С.5-12.
25. Селівачов М. Сучасне вивчення декоративного мистецтва України і питання бібліографії. – НТЕ, 1975. – №6. – С.73-75.
26. Збірник законів та розпоряджень робітничо-селянського уряду України. – К., 1936. – №13. – 14.Ш. – 12 с.
27. Селівачов М. Декоративно-прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві. – К.: Наукова думка, 1981. – 140 с.
28. Ленін В. Національне питання / Повне зібрання творів. – К.: Вид-во політичної літератури України, 1972. – Т.23. – 619 с.
29. Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов // Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу. – К.: Lk Maker, 1998. – С.12-56.
30. Бадяк В. У лещатах сталініщини. – Львів: СКІМ, 2003. – 204 с.

*The article touches the problem of “Cultural Revolution” as a complex of mechanisms used for ideological influence on the folk art. The methods of reorganization of folk artistic crafts into artel production, the organization of centralizational system of government of folk art are elucidated in the article. The author pays attention to the loss of folk art of its artistic originality and decay of traditions under the influence of these factors.*

**Володимир Лукань**

## **ТВОРЧІСТЬ ЕРАЗМА-РУДОЛЬФА ФАБІЯНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ТА ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX ст.**

До глибшого зацікавлення цією темою постать Еразма Фабіянського, як і те, що він створив у Колегіаті, викликали певне упередження. Однак, кожна нова перегорнута сторінка життєпису цієї, без перебільшення, непере-січної особистості зумовлювала спочатку симпатію, потім повагу, а далі захоплення.

В альбомі “Івано-Франківський художній музей” автор-упорядник і на той час директор музею п. М. Якібчук лише коротко зазначив, що “в др. пол. XIX ст. інтер’єр костюлу розписав відомий польський (підкреслення моє. – В.Л.) художник Еразм Фабіянський” [3, с.6]. Звідси постає два запитання: чи справді відомий і чи справді лише польський?

Твердження “відомий” виявилось дещо перебільшеним, позаяк опублікованого матеріалу про художника обмаль. Дешиця інформації у словнику польських художників [10], а також кілька згадок у вітчизняних мистецтвознавчих публікаціях [7, 8]. Не обмовилися жодним словом про Фабіянського ні класик польського мистецтвознавства Тадеуш Добровольський [2], ні Мечислав Валліс [1]. На жаль, не звернув увагу на постаті Еразма Фабіянського й Володимир Овсійчук у своїй книзі про класицизм і романтизм в українському мистецтві [6]. А відносно другого запитання, то відповіддю мала б бути ця стаття, бо якось ми надто легко віддаємо у сусідні культурні простори осіб, життя і творчість яких були безпосередньо і тісно пов’язані з Україною.

Місце народження – факт, який з біографії викреслити неможливо. Живописець, графік, гравер, театральний художник Еразм-Рудольф Фабіянський народився 1826 року у Житомирі. Батька майбутнього художника звали Адам, мати – Соломія походила з родини Фіялковських. Еразм Фабіянський готував себе до кар’єри лікаря. Навчався протягом 1845-1852 років. Починав вчитися медицині у Києві. Сталося так, що для відомого хірурга Миколи Пирогова треба було зробити рисунки до анатомічного атласу, який збирався видати лікар. До цієї роботи долучився Фабіянський. Виконуючи ілюстрації до атласу він, очевидно, збагнув, що окрім медичних знань вкрай потребує фахової мистецької освіти. Вибір був на користь Петербурзької академії мистецтв.

В Петербурзі у Фабіянського з’явилися нові друзі як серед поляків так і серед українців та росіян. На устах багатьох було ім’я Тараса Шевченка, який у той час перебував у прикаспійських степах. Відношення Фабіянського до Шевченка – окрема тема, адже вплив поета на життя і творчість Фабіянського безсумнівний. Особливо приязні стосунки зав’язалися в Еразма Фабіянського з родиною князя Григорія Гагаріна (11.5.1810 – 30.1.1893) – російського живописця, графіка, архітектора і дослідника мистецтва, і, що важливо, учня Карла Брюлова.

З огляду на те, що в подальшій долі Еразма Фабіянського стосунки з родиною князя відіграють важливу роль, варто кількома штрихами окреслити постать Григорія Григоровича Гагаріна. Він був сином російського посла в Римі. У будинку посла в Гротта Феррата відбувалися різноманітні, культурно-мистецькі акції: зустрічі відомих російських і західноєвропейських мистців, стипендіатів (пенсіонерів) Академії мистецтв, які були відряджені до Італії. Особливо популярними у будинку посла були театральні дійства. Нерідко разом з Брюловим молодий князь Гагарін оформляв спектаклі, створював декорації, ескізи костюмів, що, зрештою, згодом робитиме й сам Еразм Фабіянський. Брюлов неодноразово малював Гагаріна, як і Гагарін Брюлова. Гагаріну довелося чимало подорожувати. У його мандрівному творчому доробку понад 2 тис. рисунків. Цікаві рисунки-спостереження виконані ним

на Кавказі. Порівнюючи ці рисунки з Шевченковими творами, зробленими під час подорожей на Україну чи під час заслання, бачимо, що їх єднає високий професіоналізм, закладений Брюловим, однак такого соціального узагальнення, як у Шевченка, в рисунках Гагаріна немає. Тарас Шевченко зустрівся з Григорієм Гагаріним в Академії мистецтв.

Протягом 1859-1872 років князь Гагарін був віце-президентом Петербурзької академії мистецтв і безпосередньо кілька разів брав участь у долі Кобзаря. Так, за сприяння Гагаріна Шевченко отримав дозвіл виїхати на Україну в травні 1859 року “для поправлення здоров’я и для рисования с натуры епюдов” [6, с.319], а також під його керівництвом у вересні 1860 року відбулося засідання в Академії мистецтв, на якому серед інших були присутні Брюлов, Тон, Клодт, Бруні і де власне розглядалося питання про присвоєння Шевченкові звання академіка гравюри [6, с.355].

Таким чином, для Фабіянського та його петербурзького оточення Шевченко був реально близьким і шанованим. Після завершення навчання в Петербурзі Еразм-Рудольф Фабіянський повертається до свого рідного Житомира. Там він отримує посаду директора театру, одружується з акторкою цього театру Геленою Зелінською, яка згодом народить йому двох синів – Володимира та Казимира. У цей час відбувся дебют Фабіянського як мистця та театрального декоратора.

У 1854 році (як у свій час і Шевченко) Еразм Фабіянський перебуває у Вільносі, де виконує декорації до першої театральної постановки С. Монюшка. На замовлення Я.Крашевського виконує в 1860 році пейзажі з виглядом Житомира. Того ж року переїздить до Києва, бо отримує посаду в губернському уряді, а незабаром знову стає декоратором театру, але вже столичного.

Видання Тарасом Шевченком у 1844 році серії офортів “Живописна Україна” стало початком ланцюгової реакції процесу творення різного роду друкованих альбомів з пейзажами та видами конкретних місцевостей, історичними композиціями тощо. До цієї творчості залучались відомі художники – Орловський, Горонович, Залеський, Пиварський, Кулеша, Хруцький, Рачинський та ін. У 1858 році в київській друкарні Ю. Вальнера вийшли кілька історичних гравюр Еразма Фабіянського – “Гробниця Ярослава Мудрого в Києві”, “Корсунський сад”, “Руїни церкви св.Василя в Овручі”, “Сокула”, “Околиця Житомира”, “Старий Київ”, “Кам’янець-Подільський”. Мистецтвознавець Олександр Федорук, порівнюючи їх із гравюрами М.Кулеші, зазначає, що “вони були дещо статичніші стосовно мелодики пейзажного образу і свідчили лише про зацікавлення темою” [7, с.150]. Для цих літографій Фабіянського характерна типова для того часу композиція, для якої визначальними є чіткий лінійний розподіл планів, симетрія площин, акцентація головного, скрупульозне, майже топографічне, відношення до зображення

рельєфу місцевості. Особливо романтичними у цій серії є твори, пов'язані з історичним минулим України. Про манеру і стиль Фабіянського пейзажиста і аквареліста дає твір "Кам'янець-Подільський". Видовжена горизонталь формату (розміри 34 X 88) апіорі передбачає панорамність. У цій композиції художник розробляє свій улюблений мотив загального вигляду міста з величавими мурами, баштами старої фортеці, мостом-акведуком. Передній план вільний, лише кілька перехожих на березі річки Смотрич. "Вирішена в ясно-зеленій та ясно-жовтій м'якій гамі, картина вражає розмахом і широтою, які спостерігаються в природі" [8, с.96-97].

1861 рік особливий в історії Східної Європи, зокрема для Польщі й України. Це й антіросійські виступи у Польщі, і відміна кріпосного права в Україні, це і смерть Шевченка. Цей рік виявився особливим і в житті Фабіянського. Його арештовують і ув'язнюють у київській цитаделі. Достеменно не відомі причини ув'язнення, але звільнитися з-під арешту допомогла Фабіянському саме княжна Гагаріна, з якою він був близько знайомий з часів навчання в Петербурзі. До речі, князь Гагарін на той час вже був віце-президентом Академії мистецтв.

Далі – переїзд до Варшави. Там відкривається ще один талант Еразма Фабіянського – літературний. Завдяки особистим знайомствам він публікує фейлетони у "Кур'єрі Варшавському", виконує малюнки до часописів. Як правило, це були зображення палаців, руїн замків на території Польщі. Особисто гравірував свої малюнки, а також робив гравюри з творів інших художників. Цікавою була співпраця Еразма Фабіянського з відомим польським художником та педагогом, львів'янином Юлієм Коссаком. Зокрема полотно "Смерть Самуїла Корецького в Стамбулі" вони виконували у співтворстві: Коссак – фігури, а Фабіянський – пейзаж. Юлій Коссак мав успіх в ультра-патріотичних польських колах, постійно звертався до історичних сюжетів і часто до козаччини, що трактували минувшину як романтично-піднесену театралізовану видовищність.

Просвітництво, доба романтизму, яскравим представником якого був Фабіянський, спонукала багатьох прогресивних людей до активної громадської та політичної діяльності. Фабіянський брав участь в історичному січневому повстанні у Варшаві, був обраний до кола членів так званого народного уряду. Тоді ж вдруге одружується з Луциною Сипневською. Вінчання відбулося 23 квітня 1863 року у варшавському костюлі Св. Хреста. Від цього шлюбу народилося двійко дітей – донька Марія та син Станіслав, який згодом пішов стопами батька і став живописцем, графіком, плакатистом, художником декоративно-прикладного мистецтва.

У 1864 році Еразм Фабіянський емігрує з сім'єю до Відня. Там він стає близьким приятелем одного з найбільших польських художників Артура

В.Лукаць. Творчість Еразма-Рудольфа Фабіянського в контексті українського та європейського мистецтва другої половини XIX ст.

Гроттгера, в творчості якого українська тематика теж посідала особливе місце. З Гроттгером, як і з Коссаком, вони малюють разом. "Маневри під Віднем" – не єдиний їх спільний твір, де Фабіянський малює пейзажне тло. Артур Гроттгер, який дуже рано розвинувся як художник, навчаючись у Львові у Юлія Коссака, склав славу польському мистецтву оспівуванням трагедії повстання 1863 року, безпосереднім учасником якого був Еразм Фабіянський. Цікаво, що у Відні в той час одночасно навчаються Гроттгер і відомий український художник, невтомний шукач правди в житті і мистецтві, великий український патріот Корнило Устиянович. З Артуром Гроттгером їх єднала "юнацька дружба і заключна роль у мистецтві романтизму" [5, с. 330]. Немає сумніву, що у Відні Фабіянський зацікавився з Устияновичем. Перший художник у Галічині, який звернувся у своїй творчості до образу Т.Г.Шевченка, Корнило Устиянович познайомився з Шевченковим "Кобзарем" завдяки полякам-однокурсникам. Він писав: "Мене тримав польський патріотизм великого генія Гроттгера і Гарячого Грабовського, які хотіли Русі на Русі... Саме Гроттгеру і Грабовському завдячую я кращі перші відомості про життя Т.Шевченка, про поезію якого я дещо чував. Вони мене завели до приїхавшого у Відень Бронислава Залеського. Той Залеський показав нам свої рисунки з степів Аральських, розповідав про Т.Шевченка, про тяжку неволю, яку відбував разом з нашим великим поетом і апостолом свободи" [5, с.332]. Гіпотетично можна припустити, що й Еразм Фабіянський був присутній у тому товаристві, і йому теж було що додати до розповідей про Кобзаря. Згодом життєві дороги Устияновича і Фабіянського знову перетнуться, але вже у Львові та Станіславі.

Далі доля переносить Еразма Фабіянського до Франції, де він живе у Парижі та Марселі. У 1870 році бере участь у франко-пруській війні, згодом стає інструктором зі стрілкової зброї у військовій школі. В битві під Орлеаном отримує поранення. Через рік повертається з родиною до Польщі, у Краків, а ще через рік переїздить до Львова.

Львівський період у творчості Еразма Фабіянського цікавий і насичений. Він активно працює на малярській ниві, бере участь у влаштуванні експозиції зброї, але найбільшого визнання здобуває працюючи декоратором театру Скарбека (тепер ім.М.Заньковецької). Свого часу це був один з найбільших театрів Європи. Тут, перебуваючи у Львові з концертом, виступив піаніст Ференц Ліст. Монументальна будівля театру в стилі класицизму була споруджена протягом 1837-1847 років будівничим Й. Зальцманом за проектом віденського архітектора Людвіга Піхля. В театрі Фабіянський працював від 1872 до 1875 року, займався сценографією, робив театральні декорації, костюми.

Важливим замовленням для Еразма Фабіянського стали поліхромії архікафедрального собору Св.Юра у Львові та колегіального костюлу Непорочного Зачаття Діви Марії у Станіславі (тепер Івано-Франківську). Існують

певні розбіжності в джерелах стосовно років виконання цих розписів. Так, у Словнику польських художників вказаний один рік поліхромних робіт у Львові та Станиславові, а саме – 1876 [10, с. 183]. В матеріалах до наукової конференції “Станіславівська колегіата: між минулим і майбутнім” – 1877 рік означений як рік, коли був розписаний інтер’єр колегіати. В документі про храм Св.Юра, який для Митрополита Андрея Шептицького готував Іларіон Свенціцький, зазначено, що “розмалював церкву в роках 1878 – 1880 маляр Генрик (підкреслення моє. – В.Л.) Фабіянський з Кракова за 19.000 фльоренів, за митрополита Йосифа Сембратовича. Тоді ж постали два бічні олтарі Св.Георгія і Покрови з образами кисті Т. Копистинського” [2, с. 122-123]. Якщо І.Свенціцький помилився з іменем Фабіянського то, можливо, й до вказаної ним дати виконання можна віднести відповідно.

Останні дванадцять років свого життя Еразм Фабіянський провів у Кракові, куди переїхав зі Львова у 1880 році. У Кракові Фабіянський на замовлення малює міські пейзажі, замки, околиці тощо. Ці акварелі вирізняються достовірним відтворенням зображуваного й мають окрім естетичної вартості цінність історичну та документальну. Також не полишає він у Кракові поліхромні роботи. Декорує каплиці, виконує розписи в костьолі (1883 рік). Роботи Фабіянського за життя експонувалися в залах мистецьких товариств у Варшаві та Кракові. Помер Еразм-Рудольф Фабіянський 17 липня 1892 року.

Тепер відреставровані після пожежі 1882 року та замальовань 1962 року фрагменти монументальних поліхромних розписів художника можна побачити в Івано-Франківську в колегіаті, де розмістився Художній музей. На склепіннях храму, в оточенні багатого орнаментального декору привертають увагу клейма з фігуративними композиціями, виконані Еразмом Фабіянським. Їх вісім. Окремі клейма збереглися краще, інші – гірше, деякі втрачені повністю через пошкодження, тому тематику новозавітних композицій деяких клейм можна лише реконструювати, а для цього необхідно провести спеціальне науково-реставраційне дослідження. Очевидно, в програмі розписів домінував Богородичний цикл, бо найдавніша сакральна споруда Станиславова – парафіяльний костел, колегіата має ім’я Непорочного Зачаття Діви Марії.

Деяке уявлення про стиль та манеру виконання Фабіянського дають відреставровані погрудні композиції Євангелістів – Марка, Матвея, Луки та Івана із символами у підкупольних вітрилах та постаті апостолів у куполі під фарою хрестовокупольної колегіати. По відбудові костелу в 1882 року після пожежі з дванадцяти апостолів залишилося вісім. Еразм Фабіянський розмістив їх у куполі попарно.

Поліхромії художника були важливим складовим елементом урочистого ансамблю монументально-декоративного оздоблення храму-усипальниці Потоцьких – Станіславівської колегіати. Збережені розписи художника свід-

чать про його високий професійний рівень, вони своєрідно об’єднали та увібрали стилеві засадничі принципи як класицизму з його високими академічними вимогами, так і романтизму, який на той час уже домінував у європейському образотворчому мистецтві.

Окремі станкові твори Фабіянського зберігаються в музеях Варшави, Кракова, Бидгоща, Гарнува та Львова.

Життя і творчість Еразма-Рудольфа Фабіянського – невелика часточка в історичній та культурно-мистецькій скарбниці Європи, до якої належить Польща й до якої прагне Україна, ще чекають своїх дослідників.

1. Валліс М. Автопортрети польських художників. – Варшава, 1966.
2. Державний історичний архів НАН України у Львові. – Ф.358 чт. Оп.І. Спр.122.
3. Добровольський Т. История польской живописи. – Варшава, 1975.
4. Івано-Франківський художній музей (із серії: Скарби музеїв України) / Авт. упор. М.М.Якібчук. – К., 1989.
5. Овсійчук В.А. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. – К., 2001.
6. Тарас Шевченко. Документи та матеріали до біографії. – К., 1982.
7. Федорук О.К. Т.Г.Шевченко і Бр.Залеський. Демократичні засади графічного мистецтва середини ХІХ ст. (До проблеми художніх взаємин). У кн.: Українське мистецтво у міжнародних зв’язках. – К., 1983.
8. Федорук О.К. Джерела культурних взаємин: Україна в творчості польських художників др. пол. ХІХ – поч. ХХ ст. – К., 1976.
9. Słownik Artystów Polskich. – Т. 2. – 1975.

*This is an article about not very famous artist, carver, theatre artist – E.-R. Fabianskiy. His works belong both to Polish and Ukrainian art of the second part of the nineteenth century. He is the author of the paintings in the Immaculate Conception of Virgin Mary in Stanislav (now Ivano-Frankivsk).*

**Весела Найденова**

## **ОБРАЗ Св. ГЕОРГІЯ У ЦЕРКОВНОМУ МАЛЯРСТВІ БОЛГАРІЇ ТА УКРАЇНИ. СПОРІДНЕНІ РИСИ**

Наше звернення до зображень Юрія Змієборця зумовлене його надзвичайною популярністю як у сакральному живописі Болгарії, так і України. Саме образ Св. Юрія (Георгія) можемо бачити у розписах та іконах по всіх болгарських землях. Популярність образу Юрія Змієборця у іконописі, безперечно, зумовлена тим неспокійним історичним часом, у котрий відбувалася боротьба добра зі злом із сподіваннями на перемогу першого, що й відтворено у репрезентації бою Св. Воїна зі змієм. Змалювання св. Георгія у болгарських артефактах має надзвичайно цікаву інтерпретацію в період ХІХ ст. Вперше ми розглянемо ікони, написані живописцями Пловдивського

художнього осередку. Незважаючи на те, що Пловдів не фігурував серед найбільш визначних іконописних центрів, з цим містом та його околицями пов'язана творчість таких відомих живописців того часу, як: брати Дмитро і Захарій Зографи, Станіслав Доспевський (Самоковська школа) та один із головних представників Південно-болгарського іконописного центру (Одрінська школа) – Микола Одрінчанин [10, с.22-25]. Крім них там працювали також маловідомі автори. Нерідко за стилем їх твори наслідують кращі зразки живопису періоду відродження. Зографи<sup>1</sup> збагатили східно-християнське мистецтво новими сюжетами і стильовими прийомами.

Чимало визначних науковців у своїх мистецтвознавчих дослідженнях висвітлювали проблеми давнього мистецтва України та Болгарії: Ю.Асеев, Д.Ключко, Д.Степовик, В.Свенціцька, В.Откович, Г.Чавриков, П.Тотева, В.Енчев, Г.Данов та ін. До праць цих авторів ми й апелюємо у цій статті.

Повертаючись до образу Св. Георгія у болгарському церковному малярстві, слід зазначити, що він є покровителем найбільшого болгарського весняного свята. Його святкують шостого дня місяця травня (за старим стилем). У цей день квітучої весни зосереджені усі людські сподівання, вірування та магичні дії, які мають забезпечити багатий врожайний рік. Покровитель свята – Георгій – має владу над ріками і джерелами. Він відмикає вологу, випускаючи її на лани та поля. Також Св. Георгій був покровителем худоби. Шанують святого й народи Карпат, зокрема, великого поширення набули зображення Св. Юрія у гуцульському сакральному живописі. Давні вірування перейшли у християнську іконографію, надавши образу більш войовничого і заступницького звучання. Обереги з його зображеннями брали з собою воїни та князі. Про це свідчать знахідки, зокрема – “невеличка алебастрова іконка, знайдена при розкопках старої вежі у Пловдіві. Сліди позолоти та аплікації вказують на те, що її носили поверх обладунків” [10, с.20]. П.Тотева зазначає, що манера виконання характерна для творів XII ст., коли в мистецтві панував схематизм та площинність у відтворенні форм. Це позначено впливом візантійських мозаїк, фресок та ікон. Відома ікона XVI ст. (зберігається в НХГ<sup>2</sup> Софії) “Св. Георгій, увінчаний на троні” також свідчить про наслідування канонів величного візантійського стилю. Надзвичайно цікавою є історія походження ікони “Георгій Змієборець” з болгарського села Гложене, яка неодноразово привертала увагу болгарських дослідників, оскільки цілком ймовірно, що вона належить до київської іконописної школи. За легендою, котра поширена серед місцевих жителів, Гложеньський монастир і саме село Гложене, зокрема їх виникнення, пов'язують з іменем руського князя Георгія Гложа. Точна дата заснування монастиря невідома, приблизна вважається між

<sup>1</sup> Зограф – (болг.) – художник, майстер, живописець.

<sup>2</sup> НХГ – Національна художня галерея.

1230 – 1250 роками, що припадає на період Другої болгарської держави [11, с.74]. Відомо, що 1239 р. для Київської Русі став надзвичайно складним, оскільки Батий пішов зі своєю ордою на Русь. Після того, як війська чернігівського князя було розбито, сам князь подався до Болгарії, де попросив притулку у болгарського царя Івана Асена II [8] (не виключено, що це міг бути Яків Святославович)<sup>3</sup>. Таке ж сталося і з київським князем Георгієм Гложем, який, рятуючись від татар, разом зі своїми людьми дістався аж до Болгарії. Він звернувся до царя Івана Асена II з проханням дозволити оселитися у болгарських землях. Іван Асен дуже прихильно ставився до руських князівств, особливо до Галицького, адже він ще малолітнім прожив 10 років у Галичі [8]. Цар дозволив Гложу оселитися зі своєю свитою в Болгарії. Під скелями, на березі ріки Віт, князь Глож заснував перший Гложеньський монастир “Св. Преображення”. Руїни цього монастиря видніються до цього часу. Згодом, у більш недоступному місці, високо на скелях, було споруджено теперішній монастир “Св. Георгія”. У перші століття османського панування цей руський монастир, як і всі інші на болгарських землях, переживає не найкращі свої часи.

“На двох печатах, які зберігаються у Врачанському музеї, монастир записано київським. Монастирську церкву було споруджено у XIII ст. Вона проіснувала до початку XX ст., але під час землетрусу (1904 р. і в 1913 р.) вона зруйнувалася. Зберігся тільки прохід, висічений у скелі, названий “Просічником”, через який можна дістатися монастиря. За легендою храмова ікона “Георгій Змієборець” також привезена князем із Києво-Печерської лаври” [11, с.75]. Відомо, що київські ікони славилися своєю чудодійністю.

Центральний сюжет ікони – битва Георгія зі змієм. Георгія зображено Змієборцем, який, сидючи верхи на коні, пробиває списом змія. Ноги коня рівнобіжно підняті, він ніби хоче розтоптати змія, що звивається під ним. Сам змій більше схожий на фантастичного звіра-чудовиська, який поєднав у собі риси хижих птахів із крильми та тіло собаки, із завитим кільцями зміїним хвостом, що нагадує дивовижних собакоптахів з Преславських скульптур (Перше болгарське царство). Над головою Георгія зображено скупчення хмар (хмари у сакральних творах посилювали містичне забарвлення) і Ангела, який тримає над головою Змієборця корону. З хмар на Георгія сходять промені Божого благословення. Трохи далі біля брами міста стоїть царівна. Надзвичайно цікаво те, що саме місто не схоже до замку з мурами, воно скоріше нагадує християнські храмові споруди з банями. Це суперечить легенді, за якою місто належало язичникам. Досить рідкісна інтерпретація міста у цьому сюжеті. Можна припустити, що зображений на срібній ризі ікони храм – один

<sup>3</sup> Примітка автора.



із київських: Михайлівський Золотоверхий, Софія Київська або Успенський собор Печерського монастиря.

Безперечно, ікону Гложенського монастиря написав обдарований майстер, можливо, над нею працювало два художники. Зазвичай, такі ікони створювали на замовлення князів. Про те, що Гложенський монастир і далі підтримував зв'язки з Києвом, свідчить запис у Києво-Печерському євангелії 1745 р. [11, с.76].

“Спорідненість у лаконізмі композиції з пафосним звучанням яскравих кольорів простежується в іконах “Георгій Змієборець” 1667 р. (НХГ Софії) та українській іконі зі Станілі XIV ст. з XVI ст. в Україні Змієборця намагалися показати в середовищі, близькому до місцевих умов: ікона із Здвиження у Державному музеї образотворчого мистецтва Києва. Споріднені риси з болгарськими творами має також ікона XV ст. (з с. Бусовиська на Львівщині)” [9, с.91-92].

Аналогічна тенденція до нарративного зображення подій спостерігалася і в болгарських іконах, наприклад: ікона 1684 р. з Тирново (НХГ Софії), де центральний сюжет супроводжується дванадцятьма бічними та горішніми клеймами на теми життя воїна. Неканонічний зміст клейм свідчить про обізнаність автора із народними оповідями.

Прикладом просочування впливів українського живопису у болгарське церковне малярство може пояснюватися захоплення тогочасних зографів бароковим стилем. Свідченням цього є чудові твори з Пловдивських земель і окремі бачковські ікони, в яких можна бачити чимало схожого із стилістичним забарвленням творів українського художника Сеньковича.

Надзвичайно несподіваним стало введення у цей здавалось би усталений сюжет нової фігури, яка своєю появою у болгарському іконописі ознаменувала остаточне утвердження ідеї – впливу ландшафту та історичної дійсності на образну семантику сакральних творів і їх національного звучання. В окремих болгарських іконах періоду XIX ст. на коні поряд із Св. Георгієм Змієборцем вміщено іще одного, значно меншого за розмірами, вершника. Попри те, що в дослідженнях болгарських мистецтвознавців (зокрема Петрани Тотеві, яка присвятила свою працю Пловдивським іконам), не довелося зустріти конкретного тлумачення присутності цієї фігури у сюжеті зі Змієборцем, дозволю висловити власну думку з приводу введення нового персонажа у репрезентацію сцени. В іконографію тогочасного церковного малярства увійшов ряд образів канонізованих болгарських святих, які мученицькою смертю полягли за віру. Серед них зустрічаємо Св. Георгія Нового (Софійського) – його турки спалили за непокору і небажання зректися християнства. В часи поневолення то було масовим явищем. В іконі з с. Куклен XIX ст. (ДХГ Пловдив)<sup>4</sup> Георгія

<sup>4</sup> Державна художня галерея Пловдіва.

В Найденова. Образ Св. Георгія у церковному малярстві Болгарії та України. Споріднені риси Нового репрезентовано в тогочасному національному вбранні на тлі міста. Ікона “Св. Георгій” XIX ст. с. Ічера з Котленсько (ДХГ Пловдив) репрезентує традиційну сцену вбивання змія Святим воїном, позаду якого на коні представлено Георгія Нового з глечиком у руках, щоб загасити вогонь. І якщо ця ікона написана в дещо архаїчному стилі, що тяжіє до давнього канонічного живопису, то ікона з Пловдіва 1839 р. (ДХГ Пловдив) репрезентує що сцену в більш яскравих і світлих барвах і манері написання образів, близькій до італійського живопису, котрі надають творові пишності барокового звучання. Це свідоме посилення звучання ідеї боротьби та героїзму – одна із характерних ознак змін в іконографії тогочасного малярства в Болгарії.

Таким чином, на прикладі розгляду окремих творів вдалося визначити основні стилеві особливості, інтерпретації та джерела інспірацій у репрезентації популярного і на Балканах, і в Карпатах образу Св. Георгія. Тож можна зробити висновки, що коли європейським мистецтвом ширилися гуманістичні погляди і воно переживало епоху Ренесансу, то Болгарія та Україна стояли на порозі змін. Обидві країни готувалися сприйняти нові віяння, щоб переосмислити їх і поєднати з власною живописною традицією та надати їй самобутнього звучання. Давнє захоплення болгар і українців яскравими барвами, багатством оздоблення сприяло поширенню в церковному живописі барокового стилю, що втілювалося в яскравому поєднанні народного малярства із пишнотою золоченого декору та новітніми пошуками форм і засобів у відтворенні образів. Це стало початком нового важливого і дуже вагомого періоду в усьому мистецтві України та Болгарії, що іще більше споріднює сакральний живопис обох країн.

1. Асєс Ю. Джерела. Мистецтво Київської Русі. – К.: Мистецтво, 1980. – С.213.
2. Ганєв С., Найдєнов В., Гложенскіяят монастир “Св. Великомъченик Георги Победоносец”. – Ловеч, 1937. – С.86.
3. Данов Г. Гложене и Гложенскіяят монастир. – София, 1970. – С.80.
4. Добрев Стр. Гложенскіяят монастир. – София: Турист 1, 1956. – С.68.
5. Енчев В.И. Из Гложенскіяят монастир. – ИБАД кн.4, 1930. – С.280.
6. Історія українського мистецтва. – Т. I. – К.: АН УРСР – УРЕ, 1966. – С.470.
7. Клочко Д. Святий Георгій. – Art line. №5-6. – К.: “Арт-Прес”, 1990. – С.100.
8. Степовик Д.В. Українсько-болгарські мистецькі зв'язки. – К.: Наукова думка, 1975. – С.213.
9. Степовик Д. В. Українська ікона. – К.: Либідь, 1996. – С.436.
10. Тотєва П. Иконите от Пловдивски край. – София: Наука и изкуство, 1975. – С.122.
11. Чавръков Г. Български манастири. – София: Септември, 1978. – С.377.

*In this clause some Bulgarian icons in comparison to the Ukrainian church painting, with the image of a popular image Saint George were analysed. The examples' presence of general features, stylistic features and the influence of Barocco style, and also landscape in creativity of the artists of both countries are given. Also, the interesting interpretations of a plot in Bulgarian painting of the XIX-th century, on an example of Plovdiv icons are offered.*



Олена Волинська

## МУЗЕЙНИЦТВО ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Необхідність створення музеїв з особливим, національним “обличчям” свого краю, народу розуміла прогресивна громадськість Галичини. Особливо гостро порушилося це питання у першій третині ХХ століття. Слід зазначити, що окремими дослідженнями у галузі музейництва в Україні займалися Л.Коць-Григорук, В.Вуйчик, В.Дубровський, О.Ріпко та ін. [2; 4; 8; 16]. Проте особливості музейницької діяльності в Галичині як окремих предмет не досліджувалися. Метою запропонованої статті є аналіз характеру музейницької діяльності в Галичині першої третини ХХ століття.

Як слушно зауважує В.Дубровський у праці “Музеї на Україні”, “музей є така культурно-освітня наукова установа, яка збирає, зберігає, вивчає й експонує... пам’ятки природи й культури” [8, с.4]. З його слів, “...збереження... пам’яток природи й культури... є перший і дуже важливий крок для поширення загальнолюдських знань і через те й поліпшення суспільного добробуту” [8, с.4].

Палким поборником організації українських музеїв був Іван Труш. Галицький митець відстоював питання створення національного музею. З цього приводу зазначав: “Заким наша суспільність прийде до переконання про конечну потребу устроєння українського музею у Львові... – довго нас будуть показувати чужі пани в своїх музеях, як показують культуру Тунгузів, Готентотів, Індіяні і т. п.” [1, с.66]. У статті “Потреба українського музею” він наголошував: “Заложити народний музей у Львові для української етнографії, а при тім для археології і української штуки, се пекуча потреба останніх літ нашого культурного розвитку” [1, с.65]. Обґрунтовуючи це, запитує у читачів: “Куди піде Українець, коли захоче приглянути ся творам українських рук і народнього духа? Де має наш чоловік наглядний доказ, що ми не провінціо-нальна громадка що обслуговує матеріальних і духових панів Москалів і Польків?” [1, с.65]. Пояснюючи це, І.Труш потверджує думку, що при створенні музею необхідно “...поставити будинок відповідний своему призначенню, не аби який, бо се пам’ятник народної культури” [1, с.65]. Відомо, що гурт найповажніших громадян об’єднався у статутове товариство “Союз прихильників наукової фундації Національного музею у Львові” [28, с.27]. У статті “Український Національний музей ім. Шевченка у Львові” художник наголошував: “Між іншими завданнями, які сповнюють національні галерії мистецтв стоїть також на першій місці завдання піднести рівень мистецтва даної нації, чи даної країни” [24, с.2]. Мету музейницької діяльності І.Труш вбачав у тому, щоб “...давня творчість, коли вона ліпша від нової, впливала на нинішню та на будучу в напрямі досконалення” [25, с.2]. Спільними зусиллями музейної комісії, Наукового товариства ім. Шевченка та громадськості краю закликав

О. Волинська. Музейництво Галичини першої третини ХХ століття

створювати національні музеї [23, с.3]. І.Труш дав позитивну оцінку створеному Українському Національному музею ім. Шевченка у Львові, характеризуючи його не лише як “етнографічно-народно-людовий”, а такий, який “...дбає про науку, як прояву національного життя...” [26, с.2]. З його слів, музей – “...не зліпок у цілість найденого на даній території, а національний твір, збірка усього, що нація витворила, усього, що на ній виросло і скріпилося, усього, що являється плястичним виразом її життя бажань і зусиль, та усього, що у себе, для себе потрібного, як господар своєї землі...” [26, с.2].

Центром популяризації народного мистецтва краю був Національний музей у Львові під керівництвом доктора І.Свенціцького. Так, відомо, що тут неодноразово проводилися виставки “Українських килимів Галичини”, “Килимів старовинних і килимів Олени і Ольги Кульчицьких”, “Народної вишивки” [5; 19; 20]. Паралельно з виставками на сторінках галицького часопису “Нова хата” висвітлювалися питання щодо техніки виконання тих чи інших виробів, їх традицій та орнаментики.

Зі статті І.Свенціцького “Національний музей у Львові в 1920 р.” дізнаємося про проблеми утримання галицьких музеїв. Повоєнні події, відсутність коштів не сприяли систематичним поїздкам по краю з метою опису і збирання пам’яток культурно-національного життя Галицької України, підготовки музейних працівників [21, с.2]. Мистецька діяльність Національного музею у Львові висвітлена в історичних джерелах. Так, зі Звіту Управи Національного музею у Львові за 1927 рік можемо довідатися, що “осібно переведено систематизацію по місцевостям і чищення збірки писанок, що обіймає близько 4000 примірників за час 1880-1926 р. При цій нагоді звернено особливу увагу на рослинні мотиви орнаменту, яких досі зарисовано 160 зразків, дуже цінних для означення їх поширення” [9, с.2]. Відомо, що співробітницею музею І.Гургулою було підготовлено окрему експозицію з вивчення народного орнаменту. Протягом 1928 року з метою популяризації мистецтва в краю у Львівському Національному музеї було проведено такі виставки: “...галицькі і наддністрянські килими, вироби мистецького промислу Олени і Ольги Кульчицьких з Перемишля, пам’ятки 1848 р. у звязку з 80-літтям знесення панщини і політичного руху Галицької Руси-України, українського стародруку і оправи 1573-1799 рр. в честь 100-ліття Оссолінеум, пам’ятки світової війни 1914-1918 р. і участі в ній галицької України через У.С.С.” [10, с.10].

Відомо, що Наукове товариство ім. Шевченка займалося музейницькою діяльністю. У своїй “Відозві” товариство закликала громадськість краю збирати та присилати мистецькі твори, історичні та археологічні пам’ятки минулого (з докладним описом місця та “способу їх знайдення”), наголошуючи при цьому, що “культурність народа мірить ся його пошанованем до рідної старовини, його вмлістю навязувати новий розвій до тих питомих початків, які витворило його довговікове історичне жите” [3, с.17-18].

З галицького часопису “Гуцульське слово” довідуємося, що 31 грудня 1934 року у м. Коломиї відбулося відкриття і освячення українського народного музею “Гуцульщина” ім. Й.Кобринського [15, с.2]. Відомо, що він складався з трьох відділів: загальноісторичного, Гуцульщини та церковної штуки (мистецтва). Урочисте відкриття музею було доповнено виступами І.Свенціцького (директора Національного музею у Львові) та Я.Пастернака (директора музею Наукового товариства ім. Шевченка у Львові), що “...відслонили величаву історичну минувшість цієї закутини української землі – Покуття і Гуцульщини” [15, с.2].

Із часопису “Нова хата” за 1931 р. знаємо про організацію шкільного етнографічного музею при дівочій гімназії сс Василянок у Львові. Як наголошувалося у статті “З приводу виставки народного мистецтва в гімназії сс. Василянок”, “засновання такого музею має головно культурно-педагогічну ціль. Етнографічна збірка – одягів, вишивок, писанок і т. д. звертає пильну увагу молоді на мистецькі народні витвори й дає можливість пізнати багатство людського мистецтва. Зразкова збірка тканин, вишивок і писанок вказує ученицям на різнородні способи вислову творчої уяви, що зуміла виявитися... у мистецьких прикрасах домашнього побуту” [12]. Така виставка (на думку дописувачки) “...доповняє плястично образ народньої культури, що... подається в школі через навчання літератури й історії” [12]. Крім того, “На зразках народного орнаменту та живій гармонії красок барвних одягів, вишивок, тканин, писанок розвивається почуття краси й виробляється смак у молоді” [12]. Як було зауважено у часописі, виставка мала велике практичне значення для учениць гімназії. Наголошувалося, що “при навчанні рисунків учитель може завжди покористуватися готовими зразками народного орнаменту й кольористики для зілюстровання своїх вказівок. При науці ручних робіт можна подавати оригінальні народні взори та вивчати різнородної техніки народних вишивок” [12].

Велике значення у мистецькому вихованні молоді Української державної гімназії м. Станиславова мала діяльність шкільного музею. Зусиллями учнів закладу до музею були зібрані найцінніші зразки народного мистецтва. За спогадами колишнього голови шкільного музею Романа Смика, гімназисти збирали гуцульське вбрання, зразки народного посуду, що мали унікальне значення [22]. Особливої уваги в експозиції надавалося збірці вишивок. Через те, що не всі експонати були у доброму стані (за давністю часу та недбалим збереженням), “... члени Управи взяли за мазольну працю копіювання цих вишивок на спеціальному папері з точним збереженням оригінальних красок та заповідомленням місцевості походження та жертводавця” [22, с.3]. В експозиції демонструвалися вишивки (108 позицій) та скопійовані в альбоми найцінніші орнаменти.

Музейна колекція налічувала також 75 писанок, серед яких були експонати, даровані учнем Геніком Березовським (VII) з Березова. Зібрані писанки зберігалися в “...ошкленних габльотках з докладним описом писанки, автором, жертводавцем та місцем походження” [22].

Шкільний музей закладу зберігав колекцію учнівських малюнків (97 експонатів) та монет (30 штук). Відділ етнографії і фольклору налічував 38 експонатів збірки.

Відомо, що у 1938/39 навчальному році (14-25 червня 1938 р.) музей проводив свою першу виставку. На ній представили 1800 експонатів. З нагоди відкриття виставки у гімназійній залі було виголошено ряд доповідей, серед яких була і доповідь мистецького напрямку на тему “Гуцульський одяг” (д-р В.Пашницький). Пам’ятними подіями для учнів закладу були екскурсії в українські музеї міст Львова, Коломиї та Стрия під керівництвом професора Голембйовського [11, с.18].

На кінець 1939 р. музейна збірка нараховувала понад 4 тисячі експонатів, не враховуючи найцінніших архівних матеріалів, пов’язаних з історією закладу [22].

Отже, діяльність шкільних музеїв сприяла залученню молоді до науково-пошукової діяльності та глибокого вивчення народного мистецтва краю.

Популяризації національного мистецтва в Галичині у досліджуваний період сприяли організація та проведення мистецьких виставок краю. Як зазначав директор Національного музею у Львові д-р І.Свенціцький, настав час не тільки “захоплюватися” народним мистецтвом, а й серйозно його досліджувати, збирати та вивчати. Він вважав: “Дослідник українського народного мистецтва мусітиме не тільки збирати й вивчати, але й уміти відкривати очі безчисленним масам сліпців, що роками й десятиліттями затопчують в болото буднів дорогі цінні скарби національного вчора і вселюдських правіків” [18], а також наголошував: “...коли завдяки одній або другій виставі... вдається зменшити загальне нерозуміння ваги пам’яток давнього людського мистецтва... тоді воскресне праматір всякого мистецтва – мистецтво людове” [18].

Справжнім святом народного мистецтва краю можна назвати “Виставу домашнього промислу в Коломиї” (1912). Як зауважив дописувач до літературно-наукового тижневика “Неділя” Д.Лукиjanович, “...вистава показала нам, як розвинув ся досі полишений собі самому наш домашній промисел”, “...що в нас є сила, є у нашого народу талант і хист, але нема в нас організації” [13, с.1]. На думку Д.Лукиjanовича, “наш артистичний промисел... стоїть так високо, що наші найблизші сусіди можуть нам його позавидувати” [14, с.3]. 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. Так, “хто був цікавий, як працюють наші гуцульські різьбарі, тому Никола Шкрібляк на очах таки різьбив і набивав кораликами яку лінійку або кружок, або скринючку... Теодора Гулей з Вишенки ткала полотна на варстаті...” [13, с.2]. На виставці була представлена велика колекція вишивок, килимів, писанок, керамічних виробів, гуцульської народної різьби, дитячі іграшки, мосяжництво. Заслужують на увагу розмірковування Д.Лукиjanовича щодо розвитку художнього промислу Галичини. У статті “вистава домашнього промислу в Коломиї” він слушно зауважив, що “вистава не базар, ...вона має бути ступнем розвою домашнього промислу” [14, с.3]. На думку автора, “...для розвитку нашого артистичного промислу необхідно Музеї ...спорядити ілюстрованими списками і каталогами своїх збірок, давати їх описи, школи повинні звідувати музеї і вистави, тямущі люди повинні в ряді статей і брошур учити загаль, отворити йому очи, навчити його цінити і любити вироби нашого артистичного промислу” [14, с.3]. На думку дописувача, “артистичному промислови можна прийти в поміч тільки взірцевими варстатами і совісним посередництвом. Взірцевий варстат, роздаючи стипендії, може дати фахову і елементарну науку незможним а талановитим, повинен доставляти своїм бувшим ученикам добірного дешевого матеріялу, давати запомоги на уряджене робітні і улекшити збут виробів своїм ученикам. Образований учитель, не накидаючи своїх поглядів, може остеречи учеників перед непотрібним наслідуванем чужого” [14, с.4]. Д.Лукиjanович вважав, що “для розвитку артистичного промислу, а навіть для дилетантів потрібне фахове артистичне оброблене народних мотивів” [14, с.4]. Проте автор статті з жалем зазначав, що “за політичним нашим занепадом і з чужою політичною перевагою змогли ся у нас чужі впливи і недоцінюване власних сил і засобів, навіть нецікавість до минувшини і незнане на поли штуки і артистичного промислу” [8, с.5]. Проте, на його думку, необхідно “...в ім’я нашої культури і нашої будучности... і на сім поли працювати пляново і витревало” [14, с.5].

Розповсюдженню знань у галузі національного мистецтва в Галичині сприяли організація та проведення Українських ярмарок. З часопису “Нова хата” можемо дізнатися, що 3-7 жовтня 1926 р. у Станіславові було організовано Другу Українську ярмарку [7]. На ній були представлені експонати, виготовлені виключно жінками краю. Окрасами виставки були килими роботи сестер Олени та Ольги Кульчицьких, а також роботи майстрів Спілки “Гуцульське мистецтво” [7].

Відомо, що 29 березня 1931 р. при сприянні товариства Українських жінок у Станіславові була організована виставка кооперативу “Українське народне мистецтво”. Вона мала на меті ознайомити громадськість міста та околиць із практичним застосуванням у побуті виробів народного мистецтва та пошуків осередків для співпраці “кооператив-вишивальень” [11]. Експозиція

складалася з народного одягу з навколишніх сіл та Покуття. Відомо, що завдяки керівникові осередку промислового кооперативу “Українське народне мистецтво” у селі Пчани (Жидачівський р-н Львівської обл.) І.Білинської було організовано до вишивальної праці 40 сільських дівчат [27, с.2].

Підсумовуючи вищенаведене, можемо стверджувати, що у першій третині ХХ століття у Галичині за активної підтримки діячів науки, мистецтва, широкої громадськості відбувався процес відкриття українських музеїв, відродження та плекання народного мистецтва через видання часописів та журналів, відкриття національних виставок, що сприяло формуванню у підростаючого покоління таких рис характеру, як патріотизм, любов до рідного мистецтва та культури, збереження та примноження вселюдських цінностей. А найголовніше – виховання свідомого громадянина – українця, здатного будувати свою державу.

1. Артистичний вісник. – Львів, 1905. – Р.І. – 148 с.
2. Віра Свенціцька – життя, посвячене музеєві / Л.Кош-Григорчук. – Львів: Стрім, 1995. – 144 с.
3. В справі Музея старинностей при Наук. Тов. ім. Шевченка у Львові. Відозви // Хроніка українсько-руського Наукового Товариства імені Шевченка у Львові. – Львів, 1901. – Вип. IV. – Ч.8. – С.17-18.
4. Вуйцик В. С. Львівський державний історико-архітектурний заповідник: Екскурсія по місту. – Львів: Каменяр, 1979. – 128 с.
5. Гургулівна І. Народні вишивки // Нова хата. – Львів, 1927. – Р.ІІІ. – Ч.4. – С.1-3.
6. Державний музей Т.Г.Шевченка у Києві / А.П.Прокопенко. – Київ: Мистецтво, 1963.
7. Друга Українська ярмарка в Станіславові // Нова хата. – Львів, 1926. – Р.ІІ. – Ч.11. – С.18.
8. Дубровський В.В. Музеї на Україні. – Харків: Державне видавництво України, 1929. – 59 с.
9. Звіт Управи Національного музею у Львові за 1927 рік. – Львів: Накл. Національного музею, 1928. – 6 с.
10. Звіт Управи Національного музею у Львові за 1928 рік. – Львів: Накл. Національного музею, 1929. – 16 с.
11. ХІХ Звіт V Державного ліцею і гімназії з руською мовою навчання в Станіславові за шкільний рік 1938/39. – Станіславів: Накл. Фонду учнів, 1939. – 46 с.
12. І.Г. [І. Гургулівна]. З приводу виставки народного мистецтва в гімназії сс Василянок // Нова хата. – Львів, 1928. – Р.ІV. – Ч.5. – С.1-2.
13. Лукиjanович Д. Вистава домашнього промислу в Коломиї // Неділя. – Львів, 1912. – Р.ІІ. – Ч.37. – С.1-2.
14. Лукиjanович Д. Вистава домашнього промислу в Коломиї // Неділя. – Львів, 1912. – Р.ІІ. – Ч.42. – С.3-5.
15. Музей “Гуцульщина” в Коломиї // Гуцульське слово. – Коломия, 1934. – Р.ІІ. – Ч. 2-3. – С.2.
16. Олеський замок: Путівник / О. Ріпко. – Львів: Каменяр, 1981. – 135 с.
17. По виставці українського народного мистецтва в Станіславові // Нова хата. – Львів, 1931. – Р.ІVІІ. – Ч. 5. – С.5-6.
18. Свенціцький І. Вага пізнання народного мистецтва // Нова хата. – Львів, 1931. – Р.ІVІІ. – Ч.3. – С.2.
19. Свенціцький І. Виставка українських килимів в Національному музею // Нова хата. – Львів, 1928. – Р.ІV. – Ч.4. – С.1-3.
20. Свенціцький І. Давні килими Галичини // Нова хата. – Львів, 1928. – Р.ІV. – Ч. 5. – С.1-2.

Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Випуск VII.

21. Свенціцький І. Національний музей у Львові в 1920 р. // Український вістник. – Львів, 1921. – Р.І. – Ч.8. – С.2.
22. Смик Р. Шкільний музей та архів при Українській державній гімназії в Станіславові // Музей Української гімназії № 1 м. Івано-Франківська.
23. Труш І. Український Національний музей ім. Шевченка у Львові // Український вістник. – Львів, 1921. – Р.І. – Ч.37. – С.2-3.
24. Труш І. Український Національний музей ім. Шевченка у Львові // Український вістник. – Львів, 1921. – Р.І. – Ч. 39. – С.2.
25. Труш І. Український Національний музей ім. Шевченка у Львові // Український вістник. – Львів, 1921. – Р.І. – Ч. 61. – С.2.
26. Труш І. Український Національний музей ім. Шевченка у Львові // Український вістник. – Львів, 1921. – Р.І. – Ч. 64. – С.2.
27. Українське народне мистецтво на Хліборобській виставі в Стрию // Нова хата. – Львів, 1927. – Р. III. – Ч. 10. – С.1-2.
28. Хроніка // Мистецтво L'ART. – Львів: Измагд, 1932. – Ч.1. – С.26-28.

*The peculiarities of the museum activity in Halychyna have been analysed in the article. Also attention is drawn to the national character of this process.*

**Вікторія Типчук**

## ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК НАРОДНИХ МАЙСТРІВ ДЕРЕВ'ЯНОГО БУДІВНИЦТВА І РІЗЬБЯРСТВА ДЕЛЯТИНЩИНИ

На Гуцульщині у другій половині XIX – на початку XX ст. існувало декілька центрів деревообробництва. Найбільш виразними центрами, де формувалися способи, прийоми, техніка художньої деревообробки, а також стилістика гуцульської різьби були осередки народної творчості, розташовані як у селах Яворові, Річці, Брустурах, місті Косові (Східна Гуцульщина), так і на Делятинщині (Західна Гуцульщина) [1].

Населений пункт	Майстри				Разом
	будівничі	теслі	столяри	різьбярі	
м.Надвірна		4	9	4	17
с.мт.Делятин	2			4	6
с.Заріччя	9				9
с.Білі Ослави	6	16	3		25
с.Микуличин	3	2		6	11
м.Яремче (Дора)		1		5	6
м.Яремче (Ямна)				1	1
с.Райфалове		1			1
с.Поломисте				1	1
с.Верхній Майдан		2			2
<b>Разом</b>	<b>20</b>	<b>26</b>	<b>12</b>	<b>20</b>	<b>79</b>



Деревообробні промисли майстрів Делятинщини характеризувалися значною кількістю будівничих, теслів, столярів, різьбярів. Статистичні дані свідчать, що найбільше майстрів деревообробки проживало у селах Білі Ослави, Микуличині, Заріччі, містах Яремче, Надвірна, селищі Делятин [2].

Укладений покажчик є однією з перших спроб увести в науковий та соціально-культурний обіг досі невідомі імена майстрів деревообробки Делятинщини. Джерельною основою поданого іменного покажчика стали авторські польові матеріали, зібрані впродовж 1996-2002 рр. на території Західної Гуцульщини (с. Верхній Майдан, с. Стримба, смт. Бітків, смт. Делятин, смт. Ворохта Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл.) та літературні джерела.

Матеріали покажчика містять важливий фактологічний матеріал для подальших фахових досліджень, а також можуть бути використані при створенні теоретичних курсів, спецкурсів декоративно-вжиткового мистецтва Гуцульщини та укладанні навчальних посібників.

Структура покажчика. Імена майстрів подаються в алфавітному порядку з зазначенням років народження і смерті (коли вони відомі), якщо таких даних немає, ставимо – (...-...). Після стислої інформації про майстра вказуються літературні джерела та матеріали авторських досліджень. Поси-

ланья на джерела, які згадуються вдруге, подаються без зазначення місця та року видання, а у статтях опускаємо назву збірника та ім'я упорядника (це не стосується газетних публікацій).

1. БАХМАТ Василь (...), будівничий початку XX ст. із с.Заріччя. Разом із будівничими Іваном Бахматом, Василем Вациком, Данилом Вациком, Михайлом Стельмашуком зводив у 1937-1942 рр. церкву Покрови Богородиці в с.Заріччі за проектом архітектора І.Левицького. Брав участь у будові та ремонті дерев'яних церков на Гуцульщині. (Могитич І. Гуцульські майстри-будівничі // Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.4. – Львів: Логос, 1999. – С.510; Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – Чикаго, 1985. – С.215; Риндер Д. Собор св.Покрови // Народна воля. – 1993. – 10 листопада. – С.4).

2. БАХМАТ Іван (...), будівничий початку XX ст. із с.Заріччя. Разом із Василем Бахматом, Данилом Вациком, Михайлом Стельмашуком збудував у 1937-1942 рр. церкву Покрови Богородиці в с.Заріччі за проектом архітектора І.Левицького (Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С.215; Риндер Д. Собор св.Покрови // Народна воля. – 1993. – 10 листопада. – С.4).

3. БАХМАТ Микола (...), будівничий початку XX ст. із с.Заріччя (Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С.215).

4. БЛАШЕВСЬКИЙ Богдан (...), різьбяр кін. XIX – поч. XX ст. із м.Надвірної. Організував у рідному місті різьбярську школу, учні якої виготовляли свічники, вази, тарілки, пудрениці, писанки. Його учнями були Юрій Гринюк, Стефко Микитюк, Зеновій Дем'ячук, Володимир Юркевич, Микола Йосипенко та ін. Він автор різьбленого декору, що оздоблював велику залу нарад у будинку Відділу Повітового в м.Надвірній (Альманах Станіславської землі / Ред. упор. Б.Кравців, М.Климишин. – Нью-Йорк–Торонто–Мюнхен, 1975. – Т.1. – С.818, 825; Йосипенко М. З різцем у руках // Народна воля. – 1992. – 8 січня. – С.2-3).

5. БІРЯК Іван (...), тесля-будівничий поч. XIX ст. із Делятинщини. Працював разом з іншими майстрами на будівництві Дмитрівської церкви в с.Білі Ослави у 1835 р., про що свідчить напис на одвірку південних дверей (Митці України. Енциклопедичний довідник. – К., 1992. – С.716; Памятники градостроительства и архитектуры УССР. – К., 1985. – Т.2. – С.241; Могитич І. Гуцульські майстри-будівничі. – С.510).

6. БОДИКІВ Андрій (...), будівничий з с.Микуличин, зводив споруди селянського двору. Відома побудована ним хата у 1832 р. у присілку Микуличина За Погарем (польові обстеження Івана Могитича). (Могитич І. Гуцульські майстри будівничі. – С.510).

7. БОЙКІВ Григорій (...), тесля-будівничий сер. XIX ст. із Делятинщини. Працював разом з іншими майстрами на будівництві Дмитрівської церкви в с.Білі Ослави у 1835 р., про що свідчить напис на одвірку південних дверей (Митці України. Енциклопедичний довідник. – С.716; Памятники градостроительства и архитектуры УССР. – Т.2. – С.241; Могитич І. Гуцульські майстри будівничі. – С.511).

8. БОЙКО І. (1875–1944), різьбяр із с.Поломистого, майстер “писаних” столів [3]. Належав до т. зв. микуличинської групи майстрів-різьбярів (Клапчук М. Писані столи

и Тилчук. Іменний покажчик народних майстрів дерев'яного будівництва і різьбярства Делятинщини

Делятинщини / Культура та побут населення Українських Карпат. – Ужгород, 1972. – С.53-55).

9. БОЙКО М. (...), майстер писаних столів кін. XIX – поч. XX ст. із Делятинщини. Належав до т. зв. дорянської групи майстрів-різьбярів (Клапчук М. Писані столи Делятинщини. – С.53-55).

10. ВАЦИК Василь (...), будівничий поч. XX ст. із с.Заріччя. Разом із Василем Бахматом, Іваном Бахматом, Данилом Вациком, Михайлом Стельмашуком збудував у 1937-1942 рр. церкву Покрови Богородиці в с.Заріччі за проектом архітектора І.Левицького (Риндер Д. Собор св.Покрови // Народна воля. – 1993. – 10 листопада. – С.4).

11. ВАЦИК Данило (...), будівничий поч. XX ст. із с.Заріччя. Разом з Василем Бахматом, Іваном Бахматом, Василем Вациком, Михайлом Стельмашуком зводив у 1937-1942 рр. церкву Покрови Богородиці в с.Заріччі за проектом архітектора І.Левицького (Риндер Д. Собор св.Покрови // Народна воля. – 1993. – 10 листопада. – С.4).

12. ВАЦИК Максим (...), будівничий кін. XIX – поч. XX ст. із с.Заріччя. Брав участь у будівництві і ремонті церков на Гуцульщині (Могитич І. Гуцульські майстри-будівничі. – С.511; Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С.215).

13. ВЕРЕДЮК Дмитро (1867–15.03.1928), різьбяр із с.Микуличина, майстер писаних столів (збереглося сім). Виготовляв різьблені куделі, веретена, топирці (Пилип'юк В. Страгора. Книга про Надвірнянщину. – Львів: Світло й Тінь, 1994. – С.78; Клапчук М. Писані столи Делятинщини / Культура та побут населення Українських Карпат. – С.53-55).

14. ВЕРЕДЮК Юрко (...), будівничий кін. XIX – сер. XX ст. із с.Микуличина. Був будувати церкви, вилли, споруди селянського двору (Могитич І. Гуцульські майстри-будівничі. – С.511; Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С.370).

15. ГАВРИЛЮК Федір (25.01.1882–1950), майстер скрипок із смт.Ворохта. Митці Галичини того часу високо цінували його вироби (Пилип'юк В. Страгора. Книга про Надвірнянщину. – С.78).

16. ГНАТЮК Федір (...), тесля-будівничий сер. XIX ст. із с.Микуличина. Зводив будівлі селянського двору, відома хата його роботи у присілку Микуличина Кичерки (польові обстеження І.Могитича) (Могитич І. Гуцульські майстри-будівничі. – С.512).

17. ГРЕЩУК Микола (...), стлоляр поч. XX ст. із с.Білих Ослав (Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С.68).

18. ГРИНЮК Юрко (...), різьбяр поч. XX ст. із м.Надвірної. Успішно навчався різьбленню в школі Богдана Білашевського. Одним із перших започаткував виготовлення різьблених пейзажів, картин побутової тематики. Загинув під час визвольних змагань УПА у Карпатах (Йосипенко М. З різцем у руках // Народна воля. – 1992. – 8 січня. – С.4).

19. ГРИП'ЮК Василь (...), тесля-будівничий сер. XIX ст. із присілка м.Яремче Дори. Розширив та добудував церкву св.Михайла в рідному селі (Памятники градостроительства и архитектуры УССР. – С.216).

20. ГРИП'ЮК Іван (...), тесля-будівничий поч. XX ст. із присілка м.Яремче Дори. Закінчив теслярський відділ ремісничої школи в Дорі. У 1920-х рр. збудував придорожню дерев'яну каплицю на подвір'ї монастиря Студитів у рідному селі (Могитич І. Гуцульські майстри-будівничі. – С.512; Домашевський М. Історія Гуцуль-

щини. – Т.2. – С.209; Кравченко Я. Іменний покажчик народних майстрів-будівничих із Карпатського краю // Творчі методи народних майстрів-будівничих у дерев'яній церковній архітектурі Українських Карпат XVII – поч. XX ст. – Дис. канд. – К., 1995. – С.28; Приліп О., Мартинюк Т. Монахи студити на Гуцульщині. – Львів: Свічадо, 1998. – С.14).

21. ГУНДЯК Микола (1885–1943), тесля-будівничий із с.Микуличина. Відомо, що в 1920-х рр. (до 1939 р.) він побудував у рідному селі дерев'яну капличку. Розстріляний фашистами у Станіславі за участь в УПА (Могитич І. Гуцульські майстри-будівничі. – С.512; Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С.362; Кравченко Я. До словника майстрів дерев'яного будівництва Карпат // Читання пам'яті Святослава Гординського. – Вип.2-3. – 1999. – С.95).

22. ДОМАШЕВСЬКИЙ Василь (1898–1944), тесля-будівничий із с.Микуличина. У 1930-х рр. збудував одну з придорожніх каплиць у рідному селі. Громадсько-політичний діяч, розстріляний фашистськими окупантами під час Другої світової війни (Могитич І. Гуцульські майстри-будівничі. – С.513; Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С.362; Кравченко Я. Іменний покажчик народних майстрів-будівничих із Карпатського краю. – С.33).

23. ЗАЗУЛЬЧАК Микола (11.12.1881 – 5.10.1967), різьбяр із с.Микуличина, майстер писаних столів (збереглося дев'ять) (Пилип'юк В. Страгора. Книга про Надвірнянщину. – С.79; Клапчук М. Писані столи Делятинщини / Культура та побут населення Українських Карпат. – С.53-55).

24. ЗЬОЛА Микола (...), тесля-будівничий поч. XX ст. із с.Горішнього Майдану (тепер с.Верхній Майдан). Працював у 1906 р. на будівництві церкви св.Миколая у рідному селі, а також споруджував будівлі селянського двору (Спогади Р.М.Семенюк (1923 р.н.), жительки с.Верхній Майдан, записані автором 12.07.1998 р.).

25. ЙОСИПЕНКО Микола (...), різьбяр початку XX ст. із м.Надвірної. Навчався у школі різьби Богдана Білашевського. Після Другої світової війни працював у артілі ім.Рози Люксембург у м.Івано-Франківську (Йосипенко М. З різцем у руках // Народна воля. – 1992. – 8 січня. – С.4).

26. КОВБЕЛЬ Микола (...), столяр поч. XX ст. із с.Білих Ослав (Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С.68).

27. КОВЦУНЯК Петро (...), тесля-будівничий поч. XX ст. із Делятинщини. Працював на будівництві ансамблю церкви Зачаття Богородиці у с.Білих Ославах у 1922 р. (напис на дзвіниці: побудована у 1922 р. майстром Петром Ковцуняком) (Митці України. Енциклопедичний довідник. – С.716; Могитич І. Гуцульські майстри-будівничі. – С.514).

28. КОСИЛО Андрій (1878–1942(?)1944), різьбяр-будівничий з присілка м.Яремче Ямни. Виготовляв писані столи (збереглося три), а також різьбив топирці, ташки, тарілки. Одночасно виготовляв шкіряні речі, займався каменяремством. Збудував у Микуличині “репрезентативну у гарному гуцульському стилі” сорокакімнатну віллу (Могитич І. Гуцульські майстри-будівничі. – С.514; Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.3. – С.350-351; Пилип'юк В. Страгора. Книга про Надвірнянщину. – С.80; Клапчук М. Писані столи Делятинщини / Культура та побут населення Українських Карпат. – С.53-55).

и Титчук. Іменний покажчик народних майстрів дерев'яного будівництва і різьбярства Делятинщини

29. КРАВЧУК Ю. (...), тесля-будівничий кін. XIX – поч. XX ст. із м.Надвірної (Левичний П. Надвірна Василя Свища // Народна воля. – 1996. – 11 жовтня. – С.3).

30. ЛАЗАРЧУК-ЖВИРЯ Іван (...), тесля-будівничий початку XX ст. із присілка смт.Делятина Лугу. Будував церкви та споруди селянського двору (за поданням І.Могитича відомості Олекси Бевка) (Могитич І. Гуцульські майстри-будівничі. – С.515).

31. ЛАЗАРЧУК Якуб-молодший (...), тесля-будівничий поч. XX ст. із присілка смт.Делятина Лугу. Будував церкви та споруди селянського двору (за поданням І.Могитича – відомості Олекси Бевка) (Могитич І. Гуцульські майстри-будівничі. – С.515).

32. МАНДИНА М. (...), тесля-будівничий кін. XIX – поч. XX ст. із м.Надвірної (Левичний П. Надвірна Василя Свища // Народна воля. – 1996. – 11 жовтня. – С.3).

33. МЕНДЕЛЮК Ю. (...), будівничий поч. XX ст. із смт.Делятина. Зводив в окози церковні споруди (Клапчук М., Клапчук В. Храми Надпруття // Літопис Червоної Калини, 1995. – № 4-6. – С.53-54).

34. МИКИТЮК Юрко (...-1953), тесля-будівничий із с.Верхнього Майдану. Працював у 1906 р. на будівництві церкви св.Миколая у рідному селі (спогади Р.М.Семенюк (1923 р.н.), жительки с.Верхній Майдан, записані 12.07.1998 р.).

35. МИРОНЯК Лесь (...), будівничий кінця XIX – поч. XX ст. із с.Микуличина. Разом із братом Юрком Мироняком споруджував на Делятинщині церковні будівлі, великі вілли, пансіонати (Могитич І. Гуцульські майстри-будівничі. – С.516; Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С.370).

36. МИРОНЯК Юрко (...), будівничий кінця XIX – поч. XX ст. із с.Микуличина. Разом із братом Лесею Мироняком споруджував на Делятинщині церковні будівлі, великі вілли, пансіонати (Могитич І. Гуцульські майстри будівничі. – С.516; Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С.370).

37. МУССНОВИЧ П. (...), тесля-будівничий кін. XIX – поч. XX ст. із м.Надвірної (Левичний П. Надвірна Василя Свища // Народна воля. – 1996. – 11 жовтня. – С.3).

38. ПАСІЧНИЙ (...), будівничий кін. XIX – поч. XX ст. із с.Заріччя. Брав участь у будівництві і ремонті дерев'яних церков на Гуцульщині (Могитич І. Гуцульські майстри-будівничі. – С.516; Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С.215).

39. ПЕТРЩАК Олег (1960 р.н.), різьбяр, художник, учитель із м.Делятина. У 1979 р. закінчив Косівський технікум художніх промислів, у 1989 р. – факультет художньої графіки Одеського педагогічного інституту (Пилип'юк М. Страгора. Книга про Надвірнянщину. – С.81).

40. ПЕТРУС Ю. (...), тесля-будівничий кін. XIX – поч. XX ст. із м.Надвірної (Левичний П. Надвірна Василя Свища // Народна воля. – 1996. – 11 жовтня. – С.3).

41. ПИЛИП'ЮК Юрко (...), стельмах поч. XX ст. із Делятинщини. Направляв старі вози, сани, корчуги, тачки. Вирізнявся добрим вишколом (Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С.60).

42. ПОВАРЧУК Микола (...), столяр поч. XX ст. із с.Білих Ослав (Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С.68).

43. САВЧУК Василь (1923 р.н.), різьбяр із м.Делятина, учень будівничого-різьбяря Василя Турчиняка з присілка смт.Делятина Лугу. Разом із різьбярем Миколою Турчиняком працював над різьбленням верхньої частини іконостаса церкви Різдва

Богородиці у смт.Ворохті (1939-1940 роки), іконостасів у с.Посохові, с.Шебалині, с.Баранівці, с.Чортівцях (спогади В.Савчука, записані 20.07.1998 р.).

44. САМБОР Микола (...-...), будівничий поч. XX ст. із присілку смт.Делятина Лугу. Будував хати та церкви (за поданням І.Могитича – відомості Олекси Бевка) (Могитич І. Гуцульські майстри будівничі. – С.517).

45. СВИЩУК Іван (...-...), різьбяр поч. XX ст. із присілка м.Яремче Дори, директор ремісничої школи в Дорі. Автор різьбленого і випаленого іконостаса церкви монастиря Студитів у Дорі (Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С.51; Приліп О., Мартинюк Т. Монахи студити на Гуцульщині. – С.16).

46. СЛИЖУК П. (...-...), тесля, різьбяр поч. XX ст. із с.Рафайлова (тепер с.Бистриця). Відомий у селі тесля, брав участь у будівництві церкви св.Юрія у рідному селі у 1924 р. (Могитич І. Гуцульські майстри будівничі. – С.517; Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С. 51).

47. СОРОХМАНЮК Прокіп (Проць Григірчників) (1851–1928), різьбяр із с.Микулічина, майстер писаних столів (збереглося тридцять два), писаних скринь, писаних крісел та ін. (Пилип'юк В. Страгора. Книга про Надвірнянщину. – С.81; Клапчук М. Писані столи Делятинщини / Культура та побут населення Українських Карпат. – С.53-55).

48. СТЕЛЬМАЩУК Михайло (Яремин) (...-...), будівничий кін. XIX – поч. XX ст. із с.Заріччя. Разом із Іваном Бахматом, Василем Бахматом, Василем Вациком, Данилом Вациком збудував у 1937-1942 рр. церкву Покрови Богородиці в с.Заріччі за проектом архітектора І.Левицького. Брав участь у будові та ремонті дерев'яних церков на Гуцульщині (Могитич І. Гуцульські майстри-будівничі. – С.510; Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С.215; Риндер Д. Собор св.Покрови // Народна воля. – 1993. – 10 листопада. – С.4).

49. СТРУК Ю.І. (...-...), тесля-будівничий др. пол. XIX ст. із с.Білих Ослав. Працював у 1990 р. на будівництві церкви у рідному селі (Левицький В., Левицький А. Історія Гуцульщини // Народна воля. – 1993. – 20 липня. – С.3).

50. ТЕФЛЕДЖУК Яків (17.04.1885–1977), різьбяр із с.Микулічина, майстер писаних столів (збереглося десять робіт) (Пилип'юк В. Страгора. Книга про Надвірнянщину. – С.81; Клапчук М. Писані столи Делятинщини / Культура та побут населення Українських Карпат. – С.53-55).

51. ТАРАНТЮК Карло (...-...), різьбяр поч. XX ст. із м.Надвірної. Учасник виставки українських художників 1905 р. у Львові (Будзан А. Різьба по дереву в західних областях України. – К.: АН УРСР, 1960. – С.30, 100).

52. ТУРЧИНЯК Василь (1864–25.07.1939), будівничий-різьбяр із присілка м.Делятина Лугу. Керував будівництвом церков св.Миколая у с.Горішньому Майдані (тепер с.Верхній Майдан) у 1906 р., св.Миколая у с.Стримбі – дату будівництва точно встановити не вдалось, але церква могла бути зведена лише в проміжку між 1906-1910 рр.). Іконостаси та деякі предмети обладнання церкви у с.Верхній Майдан майстер міг виготовити протягом 1906-1934 рр., у с.Стримба – в проміжку між 1910-1934 рр. Церква св.Івана Богослова у прис. Луг споруджена у 1911 р., але на сьогодні зруйнована. Іконостас цієї церкви виготовлявся протягом 1912-1930-х рр. (тепер знаходиться у смт. Битків), бічні вівтарі та інші деталі церковного інтер'єру – у 1936 р.

В Типчук. Іменний покажчик народних майстрів дерев'яного будівництва і різьбярства Делятинщини

(сьогодні зберігаються у церкві Різдва Богородиці смт. Делятина). Церква св.Юрія в с.Лулібах біля Стрия та деякі предмети її інтер'єру створювалися у 1921-1924 рр. Церква собору Богородиці у с.Грушів зведена у 1922-1923 рр. Церква Різдва Богородиці у смт. Ворохта збудована у 1936-1939 рр., а іконостас та предмети обладнання церковного інтер'єру виконані у 1936-1939 рр. До інтер'єрів церков майстер виготовляв іконостаси, проповідниці, сповідальниці, запрестольні крісла та інші деталі церковного інтер'єру.

Він автор набору меблів до залу засідань Повітового Відділу у м.Надвірній, який виготовив у 1932 р. (Будзан А. Різьба по дереву в західних областях України. – С.100; УРЕ. – К., 1964. – Т.15. – С.38; Словник художників України. – К., 1973. – С. 234; Мистецтво України. Біографічний довідник. – К., 1997. – С.595; Могитич І. Гуцульські майстри будівничі. – С.517-518; Пилип'юк В. Страгора. Книга про Надвірнянщину. – С.81; Кравченко Я. До словника майстрів дерев'яного будівництва Карпат // Читання пам'яті Святослава Гординського. – С.106; Лашук Ю.П. Народний архітектор та різьбяр-декоратор Василь Турчиняк (Турич) – (1864-1939). Обстеження творчості народного архітектора й різьбяр-декоратора з Підкарпаття. – К., 1955. Рукопис 22 с. Архів Ю.Лашука. – Поз. 398; Спогади М.Вексюк, внучки майстра, записані автором 12.03.1998 р., 20.07.1998 р.; Типчук В.М. Мистецькі традиції і новаторство у творчості Василя Турчиняка 1900-1939 років / Дис. канд. мистецтвознав. наук: 17.00.06. – Львів, 2002. – 154 с.).

53. ТУРЧИНЯК Микола (13.05.1906–1969), різьбяр із присілка смт.Делятина Лугу. Разом із Василем Савчуком навчався у батька, Василя Турчиняка, різьби по дереву. З різьбярем Василем Савчуком працював над різьбленням верхньої частини іконостаса церкви Різдва Богородиці у смт.Ворохті (1939-1940 рр.), іконостасів у с.Посохові, с.Шебалині, с.Баранівці, с.Чортівцях (спогади В.Савчука, записані 20.07.1998 р.; Спогади М.Вексюк, внучки майстра, записані автором 12.03.1998 р., 20.07.1998р.; Пилип'юк В. Страгора. Книга про Надвірнянщину. – С.81).

54. ЩЕРБЛЮК В. (...-...), тесля-будівничий поч. XIX ст. із Делятинщини. Працював у 1836 р. на будівництві Дмитрівської церкви в с.Білих Ославах (Митці України. Енциклопедичний довідник. – С.716).

55. ЯВОРСЬКИЙ Іван (...-1939), будівничий із с.Заріччя. Разом із будівничим Петром Григорчуком (...-1947) із с.Річки збудував у 1935 р. церкву Різдва Богородиці монастиря Студитів у присілку м.Яремче Дорі (польові обстеження Я.Кравченка, І.Могитича, В.Слободяна) (Могитич І. Гуцульські майстри будівничі. – С.518; Кравченко Я. До питання створення іменного покажчика народних майстрів-будівничих Прикарпатського краю // Декоративно-вжиткове та образотворче мистецтво. – Львів, 1991. – №2. – С.102; Приліп О., Мартинюк І. Монахи студити на Гуцульщині. – С.15).

56. ЯКІВЧУК М. (1882–1943), різьбяр із Делятинщини, майстер писаних столів Належав до доряньської групи майстрів-різьбярів (Клапчук М. Писані столи Делятинщини // Комсомольський прапор. – 1990. – 2 червня. – С.3).

57. ЯКУБ'ЯК Василь (...-...), різьбяр поч. XX ст. із присілка м.Яремче Дори, майстер писаних столів. Виготовляв також касетки, тарілочки, свічники, хрести, топирці, які декорував різьбою та інкрустацією (Клапчук М. Писані столи Делятинщини / Культура та побут населення Українських Карпат. – С.53-55; Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С.209).



58. ЯКУБ'ЯК Дмитро (...-...), різьбяр поч. ХХ ст. із присілка м.Яремче Дори. Виготовляв касетки, тарілки, свічники, хрести, топірці, які декорував різьбою та інкрустацією (Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С.209).

59. ЯКУБ'ЯК Іван (1857-1940), різьбяр із присілка Яремче Дори, майстер писаних столів. Виготовляв також касетки, тарілки, свічники, хрести, топірці, які декорував різьбою та інкрустацією (Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С.209).

60. ЯКУБ'ЯК О. (1859–1944), різьбяр із Делятинщини, майстер писаних столів. Належав до дорянської групи майстрів-різьбярів (Клапчук М. Писані столи Делятинщини // Комсомольський прапор. – 1990. – 2 червня. – С.3).

61. ЯКУБ'ЯК Стефан (...-...), різьбяр поч. ХХ ст. із присілка м.Яремче Дори. Виготовляв касетки, тарілки, свічники, хрести, топірці, які декорував різьбою та інкрустацією. Брав участь у визвольних змаганнях УПА (Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С.209).

62. ЯРЕМЧУК Петро (син Михайла) (...-...), різьбяр поч. ХХ ст. із с.Микуличина (Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С.370).

63. ЯРЕМЧУК Юрко (син Михайла) (...-...), різьбяр поч. ХХ ст. із с.Микуличина (Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Т.2. – С.370).

1. Географічні межі дослідження охоплюють західну частину Гуцульщини – Делятинщину (населені пункти Надвірнянського р-ну) та її перехідну зону (м. Надвірна, с. Верхній Майдан, с. Стримба).
2. Делятинський осередок художньої деревообробки Гуцульщини // Вісник Львівської академії мистецтв. – Львів, 2000. – №11. – С.170-181.
3. На Делятинщині народні майстри виготовляли переважно “писані” столи, рідко скрині-столі. Конструктивною основою “писаних” столів був власне стіл, який складався зі стільниці, шухляд і підніжжя. Горизонтальні площини виготовлялись із двох-трьох ялицевих або смерекових дощок, бокові частини – з яворових чи ясеневих дощок. Ніжки зазвичай були з деревини явора чи ясеня. Столи були високі і довгі, їх довжина майже в три рази перевищувала ширину. Площина стільниці завжди виступала над основою стола. У боковини засувалися одна-три шухляди. “Писані” столи декорувалися різьбленням, інтарсією – викладанням кольоровою деревиною з грушки, сливки, бука. Від способу оздоблення пішла народна назва “писані” столи.

*This guide is one of the first attempts to acquaint the people of Delyatyn with previously unknown master-carvers and wood-workers of that area. The fundamental materials for this guide were gathered by the author during 1996-2002 in the territory of Western Huzulschyna.*

## ДО ІСТОРІЇ ТРАДИЦІЙ НАРОДНОГО ШКІР'ЯНОГО ВИРОБНИЦТВА В УКРАЇНІ

Будь-яке явище народного життя чи національної культури, очевидно, не можна дослідити й пізнати, якщо розглядати його відірвано від поступового загальноісторичного процесу. Не є винятком в даному контексті й українське народне шкіряне виробництво, адже обробка шкур диких і свійських тварин та виготовлення виробів з них – одна з найдавніших галузей народного господарства і народної творчості. Всім відомий цей етап загальнолюдської культури. З історико-археологічних досліджень вчених відомо, що тварини були і джерелом фізичного існування, і предметом поклоніння, були внесені до соціальної ієрархії, а священні тварини ставали тотемом певного роду, підкреслюючи уявлення про тварину як про особливу іпостась людини.

Шкіряні художні вироби українців стали предметом дослідження багатьох етнографів та мистецтвознавців (монографії В.Шухевича, С.Витвицького, І.Гнатюка, І.Сеньківа, Д.Гоберлюка, О.Соломченка). Додаткову інформацію знаходимо у працях, присвячених народним строям та виробам зі шкіри (мистецтвознавчий доробок Г.Матейко, П.Ніколаєва, М.Білан, Г.Стельмашук, І.Карпинець, Г.Горинь). Однак розвідка витоків традицій народного шкіряного виробництва у згаданих авторів не охоплює всіх етапів розвитку ремесла, взаємовпливів та історичних перемін в Україні, наслідком яких художні вироби зі шкіри в різних регіонах стали самобутнім явищем народної культури. Саме дослідження цих питань і становить мету нашої статті. При цьому актуальними стають і завдання визначити на основі архівних матеріалів (археологічних, історичних, літературно-етнографічних) процес формування шкіряних промислів на території України, класифікувати спектр виробів зі шкіри, проаналізувати регіональну специфіку шкіряного виробництва (зокрема на Гуцульщині).

Шкури тварин – один з найперших матеріалів, який почала використовувати людина для утеплення свого тіла і житла, задоволення інших життєвих потреб. У світовій культурі збереглась незлічена кількість прикладів традиції вшанування звірів, що сягає своїм корінням у глибину віків. Археологічні знахідки палеоліту відтворюють складну систему вірувань, тісно пов'язаних з тваринами або їх символами у вигляді шкур, кісток та зооморфних зображень.

Палеолітичні розписи в печерах Франції та Іспанії, археологічна пам'ятка Кам'яна могила є свідченням виключної ролі тварин в духовній системі людства. Мисливці вбивали звірів не тільки задля харчу, але і заради шкури, яка використовувалася у ритуалах для жертвоприношень, була предметом поклоніння та ознакою винятковості жерця чи вождя роду і племені.



Елементи поклоніння тваринам збереглися упродовж століть і в українському фольклорі – обрядах, піснях та інших словесних творах. Маски тварин у різдвяному вертепі, новорічні забави, карнавали, жертвоприношення на Святий вечір та Великдень, роль кожуха у весільному обряді, образи пісень та казок є прикладом вшанування тварин як символу плодючості та циклічності. Дуже характерним є новорічний звичай, який і донині побутує в Україні – переодягатися у вивернутий хутром назовні кожух і маску кози чи цапа. На Буковині зберігся ритуал із костюмом ведмедя, що символізує силу та родючість (У гірській Шотландії аналогічними були маски бика, у Англії, Чехії – коня, а в деяких районах Польщі в звичаї колядування ще недавно брав участь не символізований, а справжній вершник на коні). В українському фольклорі, особливо в піснях, коневі теж належить виключна роль, адже це *вахана* (іздава тварина) та іпостась бога Сонця, якому поклонялись наші предки.

Існували переодягання у ведмежі і вовчі шкури винних і приречених до покарання злодіїв. З цим пов'язаний мотив перевертня, оборотня, вовкулаки, людиновова, людини-собаки.

Українська міфологія багата на легенди, казки та перекази про вовкулаків, песиголовців, перевертнів. Провідну роль в них відіграє образ вовка, який нерідко ототожнюється з образами собаки та ведмедя. Саме слово “вовкулака” походить від болгарського *vlokodak*, що означає “*вкритий вовчою шкурою*”. Інші дослідники перекладають його як “вовко-ведмідь”.

Вовкулака повертав собі людську подобу, коли знімав шкіряний обрядовий пояс [1, с.156]. На срібному браслеті XII ст. з Городища в Галичині зображено такого вовка-перевертня, оперезаного орнаментованим поясом-наузом. За переказами, під вовчою шкурою вбитого вовкулаки нібито знаходиться шкіряний пояс.

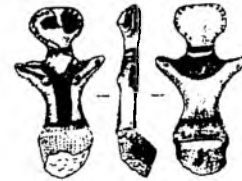
В Європі обряд оперізування юнака поясом з мечем був основою ритуалу висвячення у лицарі аж до пізнього середньовіччя.

В Україні бойовий пояс відомий вже п'ять тисяч років тому. Пояс з різноманітною збробою на ньому – обов'язковий елемент кам'яних зображень індоєвропейських воїнів, які мешкали в українських степах п'ять-три тисячі років тому. Наприклад, більшість кам'яних статуй кіммерійських воїнів, що жили у Причорномор'ї близько три тисячі років тому, зображує кам'яний стовп із вибитим на ньому поясом з прикріпленою збробою.

Бойовий пояс праіндоєвропейців зберігся до наших часів у традиційному одязі мешканців Карпат – гуцулів. Йдеться про черес – широкий чоловічий пояс, багато оздоблений металом, тисненням, пристосований для носіння топирця, ножа, кресала, люльки та грошей. Як відомо, за традицією гуцульський юнак ставав справжнім легенем, коли батько дарував йому черес [1, с.156].

Довготривале використання шкіри вимагало удосконалення її обробки, консервування і дублення. Це стосувалося насамперед шкіри для утилітарного призначення. Полювання на дрібних хутряних звірят забезпечувало потребу утеплення тіла. Шкурами великих тварин (лося, буйвола, мамонта) люди накривали свої житла – намети і палатки, користувались для відпочинку і сну [2, с.56].

Про те, як виглядали і вбирались давні мисливці, можемо скласти уявлення з нечисленних статуєток і поховального інвентаря. Можна стверджувати, що вони одягались у звірячі шкури і хутро, яких мали у надлишку. Голки, знайдені на багаточисленних стоянках, є вагомим доказом того, що люди вміли шивати окремі шкури і робити з них щось подібне до штанів і кожухів, які зашпилювали спеціальними кістяними защіпками. Судячи з археологічних знахідок ще епохи палеоліту, одяг був прикрашеним.



Антропоморфна пластина трипільців. Поселення Кошилівці. (За А. Погонитвою).

На певній частині трипільської антропоморфної пластики Східних Карпат простежено окремі деталі прикрас та одяжі. Так, на статуєтках раннього періоду нарізним орнаментом виділені намиста, пояси і перев'язі. У наступні часи розвитку трипільської культури їх асортимент розширюється. Головні убори нагадують грибоподібні ковпаки. На цілому ряді статуєток середнього і пізнього періодів розписом намічені кутовий чи овальний вирізи біля шиї, які інколи, опускаючись нижче, зображують короткий жилет.

Більш реально визначено виглядає взуття. Це здебільшого середньої висоти чобітки, котрі, очевидно, шили зі шкіри. Вони мають вздовж краю хутрову оторочку. Практикувалось також взуття легкого типу у вигляді глибоких тапок і сандалей [3, с.99].

Технології обробки шкіри вдосконалювались століттями, урізноманітнювались способи оздоблення, крій шкіряного одягу і взуття. Відшукані археологами зразки знарядь праці дають підстави стверджувати, що безліч із них застосовувалися при обробці шкур ще в епоху скіфо-сарматської культури. На підставі вивчення письмових джерел та мистецьких пам'яток мистецтвознавець Б.Граков визначив такі шкіряні вироби з побуту скіфів, як башлик, кожух, безрукавка, шаровари, невисокі чоботи, вуздечки, вічки, речі

військового спорядження (ремінні чохла під лускоподібні панцирі, шкіряні пояси-панцири, сагайдаки) [4, с.8].

Археологічні пам'ятки – Чортмликська ваза, Золота пектораль та інші є свідченням тісного співжиття скіфів із тваринним світом. Так званий “звіриний стиль” мистецьких скарбів із скіфських курганів є найкращим доказом виключної поваги та вшанування скіфами природної фауни. Центральна композиція пекторалі зображує двох скіфів, що чинять шкіру і шиють з неї одяг. Такий буденний сюжет став символом складного зв'язку людини і тварини, їх повної взаємозалежності.

У могильнику Пазирикського кургану, що датується V–IV ст. до н.е.,

збереглися шкіряне взуття, сідло, посудина зі шкіри та фрагменти шкіряного одягу, маски, декоровані тисненням, розмальовкою, татуюванням, вишивкою, вирізуванням та аплікацією. Це одні з найдавніших із збережених у світі шкіряних виробів, які свідчать про високий художній та технологічний рівень майстерності кочівників. Всі зображення стилізовані й умовні. Виконувались вони силуетом, лінійним малюнком, барельєфом, круглою скульптурою [5, с.16].

Створені спеціально для поховання сідла із першого Пазирикського кургану пишно і різноманітно прикрашені з використанням золота та олова, але зроблені вони були не для вжитку. Особливо вирізняється зброя двох коней, у яких по боках сідла висіли довгі фігури тигрів, зшиті із яскравого войлока з аплікацією із шкіри. На хвості – шкіряний вузький чохол, розшитий орнаментом. На голові коня – маска з фігурою тигра, що закриває цілу голову і завершується величезними рогами оленя, зшитими виворітним швом із товстої шкіри. Шкіра і хутро фарбовані рослинними барвниками – мореною, хною, індиго. В окремих місцях шкіра покривалась листовим золотом і оловом або розмальовувалась фарбами – охрою, мумією. Фігури звірів розфарбовувались однією фарбою або вирізались із кольорового матеріалу так, що створювався синій козел, жовтий баран, червоний, зелений або золотий тигр [4, с.16].

Неможливо не згадати міф давньої Греції про золоте руно. Це чи не найяскравіший приклад епосу поклоніння тварині, що символізувала багатство [6, с.119]. Отже, хоча шкіра як символ сили і багатства в українському фольклорі не поодинокий, його аналогії можемо зустріти в культурі багатьох народів.



Фрагмент золотої пекторалі зі зображенням скіфів, що шиють вбрання зі шкіри.

Про певні традиції художньої обробки шкіри в Україні можемо говорити, розглянувши археологічні матеріали давньоруських міст, іконопис, книжкові мініатюри, письмові джерела тих часів. Обробка шкіри і виробництво шкіряних речей мали велике значення в народному господарстві Древньої Русі. Адже хутро спочатку вживалося як своя власна “валюта”, причім одиницею вважалася “куна”, правдоподібно – помічена, поштампована шкірка куниці. Пізніше шкіряну монету витіснила металева, що звалася гривня [7, с.76].

Попит на шкіряні вироби був великий, зі шкіри виготовляли взуття, з неї робили кінську зброю, колчаки, щити, основу пластинчатого військового обладунку, а також багаточисельні вироби господарського і побутового призначення. Розкопки в містах, де добре зберігається органіка, дали багатющий матеріал з історії шкіряного виробництва.

В Стародавній Русі існувала широка диференціація майстрів у кожній галузі ремесел. Кожум'яки, сидельники, гарбарі, тутьники, уздярі, кушніри і шевці розділилися на самостійні професії ще в XI ст. Їх майстерні знаходилися в основному у містах, адже основними їх споживачами був князь, його дружина та міська знать. Таким чином, ремісники шкіряного виробництва, що виготовляли поряд із зброями найнеобхідніше, – обладунок для війська, ставали одними з перших жителів міст, формували робочу верству міського люду.

Зібрані на розкопках давньоруських міст ремісничі інструменти, пристосування, деталі верстатів, матеріали (сировина), півфабрикати, відходи і т.д. дали можливість добре вивчити техніку і технологію виробництва багатьох галузей ремесла.

На основі сучасних аналітичних методів – хімічного і структурного аналізів із широким використанням даних стратиграфії і хронології археологічних об'єктів – вивчена техніка обробки шкіри. Розкриття технології і техніки ремісничого виробництва дозволяють визначити рубежі становлення окремих етапів ремесла і динаміку змін виробництва [8, с.23]. Треба сказати, що технологічні прийоми вичинки шкіри, які встановилися ще у X–XI ст. збереглися майже без змін до XIX – поч. XX ст. Процеси, пов'язані з обробкою шкіри, існували перш за все у сфері домашнього виробництва. Літописна згадка з 992 р. про воїна-кожум'яку із дружини князя Володимира є однією з перших прямих вказівок на це заняття на Русі. Відомий у фольклорі образ силача-кожум'яки також дає підстави стверджувати про його поширеність у давньоруську добу [8, с.24]. А те, що героєві народної казки приписується ремесло кожум'яки, вказує на велике значення й популярність цього ремесла у давньому побуті [4, с.137].

У майстернях давньоруського періоду вичинка шкір дуже часто поєднувалася із виготовленням взуття чи інших виробів. Згадувані в письмових джерелах та знайдених археологічних розкопках шила, ножі,

лощила, залізні підкови для чобіт, кістяні голки свідчать про розвиток шевства і чоботарства.

За свідченням Г.Горинь, у Чернігові археологом В.А.Богусевичем знайдений пластинчатий шкіряний каблук із залізною тришипною підковою. Хоча функцію каблука ще довго виконувала підкова, ця знахідка дуже важлива тим, що в Західній Європі каблук з'явився лише в XVI-XVII ст.

В X-XIV ст. носили на Русі шкіряне взуття кількох фасонів: поршні, м'які мешти, півчобітки і чоботи. Півчобітки, що були популярними в X-XIII ст., протягом XIV ст. повільно виходили з ужитку. Про шкіряні вироби та взуття, зокрема про кольорові чоботи, знаходимо відомості в літописних джерелах. У Галицько-Волинському літописі згадується про те, що князь Данило Галицький за звичаєм Руських своїх предків ходив у чоботах із зеленого сап'яну, з гострими, загнутими догори носками, як видно на малюнку в Ізборнику Святослава. Чоботи були різних кольорів. Халяви зрізувалися спереду доверху, іноді робили їх круглими або підтинали нижню частину [9, с.137].

Розкопані майстерні шевців і зібрані в них інструменти, велика кількість самого шкіряного взуття дозволили детально відтворити технологію шевства. Інструментарій шевця складався з розкрійних ножів, шевських ножів, прямих і кривих шил, спеціальних голок, набору дерев'яних колодок-правил, шаблонів крою (лекал), шевських цвяхів, штампів для тиснення шкіри, пробійників, шевських дощок, ниток, щіток і т.д. Колодки виготовлялись для чоловічого, жіночого та дитячого взуття, більшість з яких була асиметричною, тобто для правої і лівої ноги.

Про розвиток кушнірства в Київській Русі свідчить знайдений на Черкащині кушнірський інструмент – “кюпоч”, який служив русичам для вичинки овечих шкур. В Уставі Студійському 1193 року читаємо: *“Отъ ножъ устроение рѣзи же і мантиє, яко кожухи...”* В Іпатієвському літописі від 1252 р. написано: *“Кожухъ же оловіра грецького і кружіві златими плоскими ошить і сапозі зеленого хъза шити золотом”* [10, с.27], а в “Слові о полку Ігоревім” зустрічаємо таке місце: *“...япончицямі і кожухи начамя мости мостити по болотамъ”*.

Про давньоруські пояси довідуємося з опису Михайла Грушевського: “Пояси бачимо ремінні з бляшкою, або ткані, часом також з дорогих, золототканих матерій. Коло пояса бували ремені для причіплювання підручних річей або шкіряні мішечки, мошонки; траплялись такі мошонки із цілим своїм інвентарем, огнивом, маленьким бруском до гострення, кусниками сірки й кількома баранчиками астрагалами (для гри)” [11, с.270].

Художня обробка шкіри XI-XIV ст. пов'язана ще із розвитком писемності, опрацюванням книг у шкіряні палітурки. Великий вплив на палітурну справу в Київській Русі мали привезені із Візантії та Європи рукописні Єван-

*Г'Іх-Книш*. До історії традицій народного шкіряного виробництва в Україні

гелія, служебники, псалтирі. Окремі фрагменти шкіряних обкладинок свідчать про використання техніки сліпого друку, штампів, з яких створювалися круглі, трикутні зображення, фризи, які разом створюють декор, що покривав усю поверхню обкладинок.

Різноманітність шкіряних виробів, дані про знаряддя праці епохи Київської Русі дозволяють твердити про високий рівень шкіряного виробництва, його розвиток у натуральному господарстві.

Монголо-татарська навала вплинула на розвиток ремесла в момент, коли воно було на високому злеті. Високого рівня сягнули не тільки технології, якість і масовість виробів, а й структурна організація праці та професійність. Власне цим і пояснюється той факт, що часи іґа не знищили розвитку ремесла. Воно вже було на такому рівні, що знищити його чи припинити його розвиток ніщо і ніхто не в силі. На землях західних і північних областей Русі, що менше постраждали від напору татар, ремесло і культура продовжували розвиватись. Тут зосередилось і шкіряне виробництво, яке об'єднувало робітників одного ремесла у цехи. На західноукраїнських землях цехова організація ремісників набула розповсюдження раніше, ніж на решті території України. Широке шкіряне виробництво розгорнулось у містах, де був більший попит на такі вироби, як військове спорядження, взуття, ремінна упряж, хутровий одяг, сап'ян, пергамент, тощо.

Наявність цехів в українських містах вперше засвідчена у кінці XIV ст. Збереглася грамота 1386 року, якою староста Андрій від імені угорського намісника в Галичині Владислава Опольського дарував шевцям Перемишля права, які вже мало об'єднання шевців Львова. Розвиток українського ремесла, як і скрізь у світі, йшов перш за все шляхом поглиблення поділу праці, шляхом все більш вузької спеціалізації [12, с.13].

Майстер-універсал поступався місцем вузькому спеціалісту. Як відзначають дослідники, в містах України в кінці XV – першій пол. XVI ст. існувало близько 120 ремісничих спеціальностей. У шкіряному виробництві їх було дванадцять.

Виробничу основу товарного виробництва середньовічного міста, пізніше і малих містечок та сіл складало ремесло і дрібне ручне виробництво. Ремісник мав свої знаряддя виробництва, самостійно вів власне господарство, що базувалось на особистій праці, і мав на меті не одержання прибутків, а добування засобів до існування. Продукт ремісничої праці “виготовлявся окремим виробником звичайно з власної сировини, часто ним же самим виробленої” [12, с.13].

На відміну від села, де ремесло перебувало переважно на стадії домашньої промисловості, в місті існувало професійне ремесло. В цей період ремесло носило товарний характер. Робота на замовлення служила тільки доповненням

виробництва на ринок. Посилення тенденції товарного виробництва тягло за собою подальше розширення цехової організації ремісництва. Виникали все нові цехи і структурувалися в такий спосіб в окремі промислові галузі. За письмовими джерелами, цей процес добре відслідковується у розвитку шкіряного виробництва. Це й зрозуміло, бо попит на такі товари завжди був високий через їх життєву необхідність. Відбувається невідворотний процес структуризації виробництва і ринку. Особливо швидкими темпами він протікав у містах, що були розташовані у вигідних місцях торговельних шляхів.

Так, у першій половині XV ст. у Львові були наявні й активно діяли цехи шевців, кушнірів, шапкарів, сідлярів, лимарів, хутровиків. Протягом кількох століть Львів виділявся найбільшою диференціацією ремісників шкіряного виробництва. Вироби львівських майстрів експортувалися в інші краї. Цікавий факт із архівних документів свідчить, що у 1557 р. львівський шапкар Дмитро, українець, доставив грекові Корняктові 3000 шапок своєї власної роботи [13, с.100]. Протягом XV-XVII ст. цехове виробництво набувало поширення в інших галицьких містах і містечках. Шкіряні вироби возилися звідси до Басарабії, Волощини, Угорщини, Константинополя. Звичайно, що ці речі купували і багаті селяни. В XVI ст. основними центрами шкіряного виробництва на Прикарпатті були Коломия, Рогатин, Галич, Заболотів, Кути, Снятин.

Цікавим є історичний факт про виробництво сап'яну в Галичині. Відоме ще з часів Київської Русі, воно набуло великого піднесення в XVI-XVII ст. Це заняття вважалось монополією вірмен, які мали поселення в Кутах. Я. Головацький писав, що "прекрасні сап'яники були в Кутах – східній частині Українських Карпат" [13, с.100].

У Кутах в 1812 р. зареєстровано 70 майстрів-сап'яників, 40 робітників. Річна продукція цих майстерень становила 72000 шкір, а якістю кутські сап'яни нерідко перевищували славнозвісні турецькі. Саме в Кутах закуповували сап'ян гуцульські майстри-кушніри.

Про сільських майстрів, що займалися обробкою шкір у XVI-XVII ст., відомостей дуже мало. Крім цехового, в українських містах існувало і позацехове ремесло. Маса позацехових ремісників (так званих партачів) були в тій чи іншій мірі конкурентами цехових. Партачів підтримувала, виходячи зі своїх інтересів, шляхта.

Слід зауважити, що з часом відбулось поступове розмежування форм шкіряного виробництва в селі і в місті. В міських цехах воно набувало промислового характеру. Тут швидко впроваджували нові технології, удосконалювались інструменти, майстри схоплювали зміну моди.

Народне виробництво, яке зосереджувалось в містечках і селах, було більш консервативне. Майстри століттями зберігали давні усталені технології

Б. Чих-Книш. До історії традицій народного шкіряного виробництва в Україні обробки шкіри, ретельно дотримувались традицій орнаменту та декорування. Тут панувала індивідуальна творчість, художні задуми, які врешті відповідали смакам і традиціям свого регіону.

Таким чином, за свідченнями істориків, на основі археологічних і фольклорних джерел можна встановити зумовленість шкіряного виробництва в Україні (як і в багатьох інших країнах) побутовими ужитковими потребами, що супроводжують людину протягом всього життя (одяг, взуття, зброя для тварин), а також самобутніми обрядовими традиціями, де шкіра тварин служила певним символом, оберегом (Різдво, Новий рік, Великдень, весілля тощо). Поштовхом до налагодження промислового шкіряного виробництва, диференціації майстрів відповідно до технології роботи зі шкірою (біля 12 спеціальностей) стало активне формування міст як територіальних поселень, створення цехових професійних організацій, вплив модних тенденцій європейської культури. Натомість у сільській місцевості шкіряний промисел залишається на рівні домашнього виробництва індивідуального характеру зі збереженням загальних традицій регіону. Саме в такому поєднанні міських і сільських особливостей сформувалося самобутнє шкіряне виробництво в Україні, забезпечуючи як ужитково-побутові, так і військово-промислові потреби, зберігаючи при цьому і регіональні народні традиції.

1. Залізняк Л. Нариси стародавньої історії України. – К., 1994.
2. Августа Йозеф. Жизнь древнего человека. – Прага, 1960.
3. Пелишишин М.А., Конопля В.М.. Східнокарпатський регіон у первісності (кам'яний вік). – Львів, 1999.
4. Горинь Г. Шкіряні промисли західних областей України. – К., 1986.
5. Первобытная культура / Под ред. Артамонова М.И. – М., 1956.
6. Головацька Катерина. Міфи давньої Греції. – К., 1991.
7. Дорошенко Д. Нарис з історії України. – Т. I. – К., 1992.
8. Археология. Киевская Русь. – М., 1982.
9. Матейко Г. Український народний одяг. Етн. словник. – К., 1996.
10. Воропай О. Звичаї нашого народу. – Т. II. – Мюнхен, 1966.
11. Грушевський М. Історія України-Руси X-XII ст. – Т. I. – К., 1991.
12. Балущок В. Світ середньовіччя в обрядовості українських цехових ремісників. – К., 1993.
13. Крип'якевич І. Історія української культури. – Нью-Йорк, 1990.

*The author researches the most ancient kind of occupation decorative leatherwork, which was widely spread in Ukraine and acquired bright local artistic peculiarities in different forms of manufacturing which are actual in modern process in this branch.*

Леся Семчук

## МИХАЙЛО СТРУТИНСЬКИЙ – КОЛЕКЦІОНЕР, ЗБИРАЧ МИСТЕЦЬКО-КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ НАРОДУ

Беззаперечна важливість музейної справи у збереженні та пропагуванні народної культури. На початку нового тисячоліття залишається надзвичайно актуальним збереження мистецької пам'яті традицій. У цьому аспекті важливе наукове дослідження музейництва в Україні, вироблення нових критеріїв оцінки приватних музеїв, творчості окремих колекціонерів.

На жаль, сьогодні в літературі майже відсутні наукові дослідження фондів збірок приватних музеїв, зокрема Карпатського етнічного регіону. Короткі інформаційні відомості про приватні колекції та їх власників розпорошено в місцевих періодичних виданнях. Проблему організації приватних музеїв піднімає Г.Богдан у статті “Приватні музеї, колекції і їх вклад у збереження творів мистецтва” [1], питання історії та розвитку музейної справи в Галичині висвітлено у творчому доробку П.Арсенюка [2], на важливість музеєфікації регіональних історії та культури вказує М.Паньків [3], питання самотності “музейних скарбниць” піднімає В.Левицький [4], про діяльність колекціонерів XIX-XX ст. подає важливу інформацію Є.Шудря [5].

Цільовими завданнями статті є висвітлення культурно-громадської діяльності одного з сучасних колекціонерів Гуцульщини Михайла Струтинського та дослідження фондів збірок музею, їх короткий опис.

Приватний художньо-етнографічний музей народного мистецтва “Веселка” Михайла Михайловича Струтинського займає почесне місце серед діючих сьогодні культурно-мистецьких закладів Косівщини (Косівський музей народного мистецтва Гуцульщини, художньо-літературний музей сім'ї Борукив “Гуцульська старовина і сучасність”, музей ім.О.Довбуша, домашній музей Г.Малявського, Кутський краєзнавчий музей, приватний музей-садиба гуцульського мистецтва родини Корнелюків, домашній музей І.Павлика, музей родини Девдюків, музей Косівського Державного інституту прикладного та декоративного мистецтва) [6, с.10].

Це одна з унікальних скарбниць мистецької культури українського народу, фонди якої складають колекції зразків декоративно-ужиткового та образотворчого мистецтв південно-західних регіонів України від XVII ст. до наших днів.

М.М.Струтинський як палкий шанувальник народної традиційної культури, активний культурно-громадський діяч, музикознавець, художник уже 43 роки вивчає питання історії, теорії і практики народного мистецтва; розшукує та колекціонує різні за видами та жанрами твори, продовжуючи благородну справу, розпочату подвижниками народного мистецтва ще понад століття назад.

Л.Семчук. Михайло Струтинський – колекціонер, збирач мистецько-культурних цінностей народу

В Україні становлення колекціонування, його формування розпочалося у кінці XIX ст. Засновниками перших приватних музеїв були художники, письменники, фольклористи, мистецтвознавці, історики, етнографи, педагоги, культурні та громадські діячі. Одну з перших приватних мистецько-культурних установ – історико-краєзнавчий музей у передмісті Лубен Полтавської губернії – Круглику, було відкрито у 1875 р. під патронатом мецената-колекціонера К.М.Скаржинської [5, с.22-24]. Надзвичайно важливе наукове значення мають твори народного мистецтва, зібрані колекціонерами В.В.Капніст, Н.Л.Шабельською, О.П.Косач, В.Н.Ханенко. Ці унікальні скарби історично-мистецьких надбань українського народу збереглися до наших днів, на жаль, у розкомплектованому вигляді та зберігаються в музейних колекціях міст Харкова, Полтави, Києва, Санкт-Петербурга, Бостона, Клівленда тощо [5, с.14-26]. Беззаперечна їх важливість для мистецтвознавчої науки. Великий вклад у розвиток музейницької справи в Галичині внесли Я.Головацький, В.Гнатюк, І.Франко, В.Кобринський та ін. [2, с.143-149]. Діяльність подвижників народного мистецтва та культури кінця XIX – поч. XX ст. – це зразковий приклад для представників колекційної справи в Україні в наступні історичні часи.

Михайло Струтинський народився 17 листопада 1937 р. в с.Підмихайля Калуського повіту (Галичина), нині Калуський р-н Івано-Франківської обл. Батько колекціонера – Струтинський Михайло Миколайович, у минулому освічений громадський діяч, що мав власну бібліотеку, приблизно до 100 книг. Мати, Марія Іванівна (домогосподарка), походила із знаної сім'ї Ліщиїв.

На початку XX ст. бойківську родину Струтинських прославив родич колекціонера (також Михайло) – громадсько-політичний діяч НДП, а з 1919 р. – секретар Трудової Партії, активний член УНДО – М.Струтинський. Як фаховий журналіст, він був співредактором і редактором ряду газет і журналів, серед яких – мистецько-культурне видання “Життя й мистецтво”. У червні 1941 р. М.Струтинського страчено у м.Львові більшовицькою системою. Відома письменниця і журналістка початку XX ст., діячка Союзу українок, співредактор жіночого журналу “Наші Дні” М.Струтинська (літ. псевдонім Віра Марська) – дружина М.Струтинського [7].

Наш сучасник-колекціонер Михайло Струтинський закінчив у рідному селі школу-семирічку, а в с.Ріпне Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл. продовжив навчання у 8-9 класах середньої школи. У 1954 р. поступив до Івано-Франківського (Станіславського) музичного училища, яке закінчив у 1958 р. Після строкової служби в рядах Радянської армії, яку відбув у 1958-1961 рр., працював викладачем духових інструментів у Калуській музичній школі.

Власне, з початком професійної діяльності Михайло Михайлович розпочав і свій нелегкий шлях колекціонера. Першими експонатами були колекції науково-популярної літератури. На сьогодні у бібліотеці М.Стру-

тинського налічується близько 10 тис. видань. Наступним захопленням став живопис. Колекціонер, формуючи власну експозицію картин, створив власноруч декілька карпатських пейзажів. Сьогодні в картинній галереї п. Михайла представлено твори художників Закарпаття (Г.Глюк, А.Кашай), плеяди мистців м.Калуша (В.Голубєв, Б.Шляхтич, Й.Кравець, В.Конєв, С.Онищенко), Косова (А.Калитко, В.Бойчук, М.Солтис, Г.Малявський, Б.Романишин (портрет М.Струтинського), В.Дутка), Долини (С.Теліжин), Надвірної, Рожнятова, Коломиї, Івано-Франківська (І.Лобода), Чернівців (О.Плаксіє). На особливу увагу заслуговують твори І.Труша, О.Новаківського та одного з його учнів – М.Мороза (американська діаспора). Неабияке враження в колекції М.Струтинського справляють стародавні народні картини. Серед зразків даного напрямку є такі, що “з тяжкою долею”, бо зазнали різного роду ушкоджень, внаслідок багатьох обставин, переважно зумовлених необізнаністю попереднього власника щодо мистецько-культурної цінності народного шедевру [8, с.34]. Такі твори колекціонер відшуковує, реставрує і цілком обгрунтовано називає їх дбайливим визначенням – “мої діти”.

Поповнюючи час від часу музейні фонди, М.Струтинський як молодий викладач, фахівець дбав про розвиток музичної культури краю та паралельно навчався на музичному факультеті Івано-Франківського педагогічного інституту. У 1966 році створив перший на Прикарпатті симфонічний оркестр у м.Калуші, членами якого були викладачі та студенти училища, інженери, робітники багатьох підприємств міста. Це був зразковий і плідний колектив, у виконанні якого звучали такі композиції, як 5-а симфонія Бетховена, увертюра до опери “Кармен” французького композитора Бізе тощо. Керівником оркестру М.Струтинський залишався до 1974 р.

Після одруження (у 1965 р.) Михайло Струтинський значно розширює музейні фонди, а надто цікавиться народною вишивкою. Причиною таких інтересів стає дружина колекціонера – п. Романа Струтинська, що походить із славної інтелігентної надвірнянської родини Юркевичів.

Пані Романа – за професією лікар, а за покликанням вишивальниця, творчо співпрацює з чоловіком, акцентуючи його увагу на унікальності народних зразків полотняного фольклору. Підґрунтям її обізнаності з особливостями кольорової гами вишивок, їх орнаментально-графічним вираженням є консультації О.Кульчицької, яку ще студенткою п.Романа відвідувала разом з тіткою М.І.Юркевич, що захоплювалася відновленням старих зразків вишивки – “перешиванням”. Як згадує п.Струтинська, “основною проблемою для нас було дібрати колір, точно його відновити, в чому і радилися з О.Кульчицькою”.

У 1974 р. родина Струтинських через сімейні обставини (хвороба доньки) переїжджає до м.Косова, де, за словами колекціонера, він “невимовно

Л.Семчук Михайло Струтинський – колекціонер, збирач мистецько-культурних цінностей народу захопився багатством і насиченістю гуцульської вишиванки”, почав активно займатися відшукуванням та подальшим відтворенням найстаріших зразків вишивки, і не тільки гуцульської. Під час поїздки карпатськими селами його захоплювали різні речі домашнього вжитку та культури горян. У процесі пошуків народних шедеврів М.Струтинський продовжував займатися викладацькою діяльністю у Косівській музичній школі, створив симфонічний і духовий оркестри у м.Косові, був членом оркестру народних інструментів під керівництвом Д.Біланюка, що нині є заслуженим працівником культури України.

Усе своє свідоме життя п. Михайло впевнено та енергійно (він є головною клубу здоров’я у м.Косові, активним членом районного інтелектуального клубу “Що? Де? Коли?”) прямує творчим шляхом, поєднуючи діяльність музиканта-фахівця, практика і теоретика та покликання колекціонера-збирача.

У липні 1994 р. М.Струтинський організував першу виставку із фондів свого музею у виставковому залі м. Калуша. Увазі земляків колекціонер представив серію власних малярських робіт, колекції картин художників карпатського регіону, зразки гуцульських вишивок, виробів з дерева, шкіри. Виставка була належно оцінена знавцями та шанувальниками народного мистецтва, а на сторінках місцевої газети “Дзвони підгір’я” було опубліковано статтю, в якій автор доречно зауважує, що в полотнах пензля М.Струтинського “...відбиті музичні акорди, бо сам автор має талант музиканта” [9]. У вересні 1996 р. Михайло Струтинський в одному із залів КМНМІПГ експонує колекцію 55-и живописних полотен відомих українських художників та свої авторські роботи. Фахову оцінку висловили у виступах члени Спілки художників України О.О.Слободян, О.С.Хованець, мистецтвознавець М.М.Іванчук, викладачі-художники ККПЦМ В.Я.Дудка, І.М.Парица [10]. З серпня 1997 р. у м. Калуші до шостої річниці Дня незалежності України, 560-річчя першої письмової згадки про Калуш та 60-річчя колекціонера відбулася ще одна виставка, в експозиції якої було представлено твори культурно-мистецьких цінностей народу, різні за функціональною суттю. Як своєрідне відкриття прозвучали експоновані хоругви та інші атрибути літургійного призначення XVII століття, твори живопису карпатських авторів і декоративно-ужиткових зразків побуту та культури гуцулів, бойків. Лейтмотивом презентації виставки були такі слова: “Людина... людині сонце із серця свого дістає” [11]. Святкову урочистість відкриття цієї виставки підсилював виступ хорової капели м. Івано-Франківська “Червона калина”, художнім керівником та диригентом якої є В.Зворун.

У 1999 р., маючи скомплектовану збірку з різних видів професійного та народного мистецтва, що охоплюють розширений географічний простір і час походження, М.Струтинський офіційно відкриває художньо-етнографічний музей народного мистецтва “Веселка” [12]. Експозицію розміщено у двох жилих приміщеннях, що є власністю колекціонера, одне з

них він придбав за власні кошти з метою офіційного відкриття музею. Гідні подиву відважність і духовно-моральний рівень власника серії народних шедеврів. Адже колекція займає сім кімнат, у трьох з яких п. Михайло проживає разом з дружиною.

На сьогодні музейні фонди колекціонера складаються із найтипівіших творів різних видів народного мистецтва Поділля, Буковини, Гуцульщини, Покуття, Бойківщини та Опілля. Цінною є колекція сакрального мистецтва, яка містить ікони, мальовані на дереві та склі середини XVIII – XIX ст., зразки релігійно-обрядового мистецтва народу – дерев'яні та металеві хрести, підсвічники, чаші, пасківники. Виділяються оригінальні за формотворенням вироби побутового призначення, виготовлені з дерева та художньо-оздоблені технікою “випалювання” і “художнього різьблення”: веретена, боклаги, рахви, бочки, відра, мисники, серед яких орнаментально-різьблені декоративні тарілки, скриня, що датовані кінцем XIX ст. Важливо, що в музеї є колекція виробів із шкіри (постоли, чоботи, сумки, пояси, пикраси), що відрізняються локальними особливостями форми та орнаментики. Художні тканини в музеї М.Струтинського представлені численними зразками поштучного жіночого поясного одягу, окремих компонентів – запасками, обгортками, що оздоблені сухозлоттю, поясами-крайками, оригінальними є композиційно-колеристичні системи тканих сумок-дзьобанок, тайстр, узорних переміток. Керамічні вироби карпатських майстрів найбільше представлені зразками Пістинської, Кутської та Косівської шкіл. Цінними високомистецькими творами є керамічні кахлі, розписані Олексою Бехметюком, що датовані 1852 роком [13]. Рідкісна колекція фаянсових тарелів початку XIX ст. Надзвичайно велике значення для вивчення історії культури мають дорогішіні художні твори народного музично-інструментального мистецтва – сопілки, цимбали, скрипки, трембіти, що датовані кінцем XIX – початку XX ст.

Базовою, найбільш укомплектованою і повною в географічно-територіальному та етнічно-культурному аспектах є колекція народних вишивок, що налічує близько 10 тис. екземплярів, які представлені численними виробами релігійно-обрядового, побутового та одягового призначення. У фондових збірках музею є понад 120 стендів із зразками вишивок окремих сіл, областей та регіонів. Колекціонером укомплектовано мистецько-етнографічні одягові ансамблі Буковини, Поділля, Гуцульщини, Бойківщини та Лемківщини з акцентом на локальні мистецько-культурні особливості даних регіонів. На особливу увагу заслуговують буковинські сорочки з вишитими складними геометризовано-рослинними композиціями, дещо довільного компоновання в ритмічно-стрічкових, прямокутних, квадратних формах. Велику мистецьку цінність мають геометричні зразки локальних вишивок (космацьких та верховинських) з відмінними поліхромними системами орнаментування. У

колекції М.Струтинського є численними одягові компоненти горян Івано-Франківської області – вишиті сорочки, кептарі з карпатських сіл (Гриняви, Буркута, Криворівні, Красноїлля, Снідавки, Бережниця, Білоберезки, Річки, Габина, Хімчина, Прокурави, Пістиня та ін.), серед них вишивка на сукняних опучах, капчурах та капцях. Належне місце у фондах музею займає вишитий одяг гуцулів Закарпатської області, зокрема ансамблеві комплекси та окремі компоненти одягу сіл Рахівського та Ясинського районів. Значну кількість вишитих творів у фондах музею М.Струтинського складають покутські вироби інтер'єрного, обрядового та одягового призначення. Рідкісним твором у колекції вишивок Михайла Михайловича є жіноча сорочка невідомого автора (збирач датує її кінцем XIX ст.), яку колекціонер придбав у с.Соколівці Косівського р-ну. Орнаментально-художні чинники виробу дещо породжують сумніви щодо його територіального та вікового походження. Композиційна система декорування цієї сорочки оригінально поєднує орнаментально-графічний і кольорово-тональний аспекти. Їх аналіз виділяє своєрідність поєднання рослинного і зооморфного натуралізму та антропоморфного абстракціонізму в раритетно-світоглядному значенні. На особливу увагу з позицій візуального сприйняття та мистецько-графічних закономірностей заслуговує спосіб кольорового вирішення твору, який відображає досить теоретично-строкате поєднання кольорів (синього, чорного, жовтого, червоного, зеленого, коричневого) з участю тональних вкраплень. У комплексному відношенні декорування твору вирішено на базі глибоко-змістовного, символічно-обрядового аспекту, з використанням складної системи орнаментотворення для вираження духовно-естетичної сутності твору [14]. Територіальний об'єм та вікові критерії вишивок у музейному фонді колекціонера дають можливість джерельно-комплексного дослідження етнічно-мистецьких локальних особливостей та культурно-світоглядних традицій жителів Карпатського регіону.

М.Струтинський, повсякденно пропагуючи значення народного мистецтва, бере активну участь у всіх культурно-мистецьких заходах, що відбуваються на території південно-західних районів України. Після офіційного відкриття музею, протягом 11-12 вересня 1999 р. Михайло Струтинський побував на IX Міжнародному Гуцульському фестивалі, що відбувся у м.Надвірна, під час проведення якого отримав диплом лауреата фестивалю за виставку-музей вишивок Косівського і Верховинського районів. 9 квітня 2000 р. колекціонер до тисячоліття від Різдва Христового організував виставку творів сакрального мистецтва, яку відкривав церковний хор греко-католицької церкви. На презентації були присутні Ординарій Коломийської і Чернівецької Спархій Греко-Католицької церкви Павло Василик, Єпископ Коломийський і Косівський Іоан. Свої погляди і побажання висловили колеги і друзі колекціонера, серед яких – заслужений учитель, етнограф І.Пелипейко, музикознавець



В.Грабовський, заслужений артист України В.Зворун. 13 червня 2000 р. М.М.Струтинський організує виставку малярства у м.Івано-Франківську, на якій експонує твори майстрів народного мистецтва із збірок свого музею. Директор Науково-методичного центру культури Прикарпаття Я.Поташник за вагомий внесок у збереження і популяризацію народного традиційного мистецтва, нагородив колекціонера грамотою. У 2001 р. п.Михайло експонував зібрані ним вишиті твори у приміщенні школи рідного села Підмихайля. На Міжнародному фольклорно-етнографічному фестивалі “Коломийка”, що відбувся 18-19 серпня 2002 р. у м.Коломиї, М.Струтинський представив колекцію локальних вишивок Карпатського регіону. 20-22 вересня 2002 р. колекціонер брав участь у святкуванні II Міжнародного Фольклорного фестивалю етнографічних регіонів України “Родослав”, під час проведення якого отримав подяку від оргкомітету фестивалю. Експозиція містила вишиті одягові ансамблі Гуцульщини, Бойківщини, Покуття, Поділля та Лемківщини, в широкому асортименті М.Струтинський представив верхній нагрудний одяг – кептарі та кожухи. 28-29 вересня 2002 р. колекцію творів народного декоративно-прикладного мистецтва (виробів з дерева, шкіри, металу, вишивок) п.Михайло представив на XII Міжнародному фестивалі гуцулів, що відбувався у м.Косові. З нагоди свого 65-річчя (17 листопада 2002 р.) колекціонер організує виставку української народної вишивки та одягових ансамблів субетнічних груп Карпатського регіону у м.Косові. 29-30 серпня 2003 р. Михайло Струтинський з музейними колекціями – виробами з металу, дерева, вишитими творами – брав участь у XIII Міжнародному гуцульському фестивалі, що проходив у м.Вишніші. 5-7 вересня 2003 р. у бойківських містах і селах проходив Міжнародний фольклорний фестиваль “Бойківська ватра”. Свою колекцію вишивок одягового призначення М.М.Струтинський представив у Долині та Рожнятові [15]. У 2003 р. з нагоди Міжнародного Дня музики та Дня працівника освіти за сумлінну працю, особистий внесок у пропаганду музичної спадщини начальник Косівського відділу культури райдержадміністрації Д.Біланок та голова районного комітету (ради) профспілки працівників культури О.Осадчук нагородили колекціонера грамотою.

На особливу увагу заслуговують записи у музейній книзі відгуків, де зафіксовані гідні подиви слова вдячності і захоплення відвідувачів – студентів різних (на територіальному і фаховому рівнях) навчальних закладів, громадсько-культурних і політичних діячів, спеціалістів різного фаху, вітчизняних та зарубіжних туристів, численних друзів і колег колекціонера. Перші слова захоплення зафіксовані членом Національної Спілки письменників України Б.Радишем (5 вересня 1999 р.), який називає свого колегу “справжнім подвижником” українського мистецтва. Народний художник України Михайло Білас відгукується про п.Струтинського як про збирача “скарбів народної творчості”.

Л.Семчук. Михайло Струтинський – колекціонер, збирач мистецько-культурних цінностей народу

Висловили свої щонайщиріші побажання і захоплення голова Всеукраїнського товариства “Гуцульщина” Д.Вагаманюк та голова Всеукраїнського товариства “Бойківщина” Л.Сікора. Музикознавець, член Національної спілки композиторів України В.Грабовський назвав колекцію п.Струтинського “феноменальною”. Заслужений діяч мистецтв України А.Гришан написав, що саме такі люди, як М.Струтинський “зрошують коріння нашої нації, її самобутньої культури”. “Високий мистецький і професійний рівень зібраної і експонованої колекції...” Михайла Струтинського підтвердили учасники науково-практичної конференції “Гуцульські ремесла в контексті професійної мистецької освіти” – доктор мистецтвознавства М.Станкевич, професор, доктор мистецтвознавства Р.Захарчук-Чугай та інші. Своє захоплення народним багатством української нації та титанічною працею М.Струтинського висловив голова Івано-Франківської обласної держадміністрації М.Вишиванюк. Свої враження зафіксували іконограф з Франції Г.Пінкович, історик, доцент, лауреат премії ім. Д.Чубинського П.Арсенич, народний артист України В.Пірус, заступник директора музею Івана Гончара Т.Пошивайло. “З повагою та подякою” на сторінках книги відгуків звертається до колекціонера ведучий нейрохірург інституту нейрохірургії АМН України О.Возняк. Численними у книзі є записи закордонних відвідувачів з міст Польщі, Канади, Америки, Італії, Бельгії, Австралії, Англії, Швеції, Китаю тощо. Вражають слова, зафіксовані Ольгою Левицькою з м.Парижа (Франція): “Як можна подумати, що у такому простому будинку така краса. Це Україна – я не забуду Батьківщини моїх родичів”.

Україна насправді має великий культурно-етнічний потенціал, і, власне, представники музейної справи охороняють і живлять духовно-мистецьку скарбницю народу [16]. Сучасна наукова думка формується в позитивному напрямку щодо визнання жертвовної праці колекціонерів різного профілю і статусу. Проте соціально-економічне становище в державі породжує факт мимовільного розпорощення та вивезення культурних надбань народу за межі України [17]. У вирішенні цієї проблеми важливим рушієм виступає патріотичний фактор, де основне місце належить порядності та чесності корифеїв колекційного напрямку.

Чистотою своїх помислів, душевною щирістю і жертвовністю Михайло Струтинський є прикладом для діячів музейної справи сьогодення. Він знайшов себе в багатьох культурно-мистецьких напрямках. Вважаю, що його праця колекціонера-збирача є гідним продовженням неперевершених ґрунтовно-джерельних досліджень знавців мистецтва і побуту українських горян В.Шухевича та С.Маковського. Подвижницькою справою колекціонер утверджує творчість українського народу як класичної історично-національної цінності.

А окремі фондові екземпляри музею Михайла Струтинського чекають на своїх дослідників-етнографів та мистецтвознавців.



## ПОВЕРНУТІ ІМЕНА. МАЛОВІДОМИЙ СЕВЕРИН БОРАЧОК

1. Богдан Г. Приватні музеї, колекції і їх вклад у збереження творів мистецтва // Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції “Проблеми відродження та розвитку матеріальної та духовної культури гуцулів”. – Верховина, 2001. – С.221-222.
2. Арсенич П. З історії музеїв Галичини // Наукові записки Івано-Франківського красназничого музею. Випуск I. – Коломия: Світ, 1993. – С.143-149.
3. Паньків М. Проблеми музеєфікації історії, культури, побуту та природи Гуцульщини // Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції “Проблеми відродження та розвитку матеріальної та духовної культури гуцулів”. – Верховина, 2001. – С.211-214.
4. Левинський В. Музей складає одну з квіток барвистого букету для вшанування пам’яті предків // Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції “Проблеми відродження та розвитку матеріальної та духовної культури гуцулів”. – Верховина, 2001. – С.215-218.
5. Шудря Є. Подвижниця народного мистецтва. – К., 2003. – 59 с.
6. Косівщина: Туристичний довідник. – Чернівці: КП “Колір-Графіка”.
7. М.Струтинський // Енциклопедія Українознавства. – Париж–Нью-Йорк, 1984. – Т.8.
8. Грабовський В. Колекціонер-мистець Михайло Струтинський // Літопис Бойківщини. Ч.1/ 62 (73). – ЗСА–Канада–Україна: Головна управа товариства “Бойківщина”, 2002.
9. Іванець Г. Музика в пейзажах // Дзвони Підгір’я. – 1994. – 21 липня. – С.4.
10. Мисюк І. Виставка, як свято душі // Освітнянський вісник (Часопис Косівського районного відділу освіти та Гуцульської освітянської ради). – 1996. – 9 березня. – С.8.
11. Палійчук Г. Людина... людини сонце із серця свого дістає // Дзвони Підгір’я. – 1997. – 13 серпня. – С.3.
12. Оголошення відкриття художньо-етнографічного музею М.Струтинського // Гуцульський край. – 1999. – 18 вересня.
13. Мисюк І.Ю. Музей – як свято душі // Гірська веселка. Літературно-художнє видання. – Снятин: Прут-Принт, 2000. – 288 с.
14. Жіноча сорочка, кін. XIX ст. Домоткане полотно, бісер, ретязь, шов позадолку, хрестик, гладь. Косівський р-н, с. Соколівка. Художньо-етнографічний музей “Веселка” М.М.Струтинського.
15. Ровенчак О. На свято бойків прибув з усього світу люд // Галичина. – 2003. – 9 вересня. – С.3.
16. Журенко В. Хто врятує від вимирання музеї України // Вечірні вісті. – 2004. – 19-25 березня. – С.14.
17. Титаренко В. Нам потрібен музей народного мистецтва // Народне мистецтво. – 2002. – №3-4. – С.35.

*The article describes the cultural-public activities of the collector Mykhailo Strutyński. The museum collection by the M. Strutyński is truly unique both in its geographical scope and in the number of items it contains.*

Актуальною проблемою досліджень сьогодення є творчість українських мистців в еміграції, повернення їх імен до історії українського мистецтва. Більшість таких художників були вихідцями із Західної України, які отримували базову мистецьку освіту в Краківській Академії Мистецтв, доповнювали її роками навчання у Парижі і в свій час на повний голос заявляли про себе на численних виставках в краї та за кордоном. Після Другої світової війни вони емігрували далі на Захід, не змирившись із комуністичною системою, яка запанувала на західноукраїнських землях після 1939 року. До когорти таких українських мистців, яскравих представників української діаспори належить і Северин Борачок.

Творчість С.Борачка – живописця, яскравого колориста української діаспори – є практично не відома і не досліджена в Україні. Значно більше про нього знають в сусідній Польщі, адже він як активний член Комітету Паризького<sup>1</sup> назавжди залишив помітний слід в історії польського мистецтва. Та для пересічних громадян України, навіть мистецтвознавців, науковців, він був і залишається донині незнаною, загадковою постаттю. Його ім’я годі шукати в українських довідково-енциклопедичних виданнях.

До цього часу творчість і життєвий шлях даного мистця практично не досліджувались через відсутність ґрунтовної фактологічної бази, розкиданість творів художника по світу. Тому джерелами досліджень, в першу чергу, послужили знайдені матеріали в архіві Краківської Академії Мистецтв та в філії Польської Академії Наук у Кракові, де збереглися листи С.Борачка до друзів, приятелів з Комітету Паризького; особові акти, заяви, прохання, складені під час навчання, інше. Важливий фактичний матеріал знаходимо і в описовій літературі, що стосується діяльності Комітету Паризького. Це передусім дослідження Тадеуша Добровольського – *Справа кольору і Комітет Паризький* [11], Анни Маєр – *Філія Паризька Академії Мистецтв у Кракові в світлі архівних матеріалів* [4], а також виданнях довідникового характеру – *Мистецьке життя Польщі в 1915-1939 роках* [9], *Матеріали до справ Академії Мистецтв у Кракові* [9] та інші [1, 3, 6, 7]. Картину активної виставкової діяльності дає нам змогу відтворити польська преса 20-30-х років ХХ століття, зокрема, “Nowa Zoria”, “Tygodnik Artystow”, “Gazeta Krakowska” [8, 10, 18]. Про повоєнну творчість Северина Борачка дізнаємося в основному із поодиноких публікацій в пресі української еміграції – “Визвольний шлях”, “Естафета”, “Література і мистецтво”, “Нотатки з мистецтва” [12, 13, 14, 16].

<sup>1</sup> Комітет Паризький – група, яка провадила активну мистецьку діяльність в 1924-1934 роках спочатку в Парижі, а потім у Польщі.

Більшість із вищезгаданих публікацій носить переважно описовий та пошуково-популярний характер, не подають аналізу творчості мистця. Саме тому метою нашого дослідження є спроба вперше представити широкій громадськості, науковцям і мистецьким колам України більш-менш систематизований творчий і життєвий шлях знаного за кордоном та мало відомого на батьківщині Северина Борачка.

Отже, із польських джерел дізнаємося короткі біографічні дані про художника, а саме те, що Северин Борачок народився 22 червня 1898 року в селі Соречкі (зараз Теребовлянський район Тернопільської області. – *Авт.*) в сім'ї священика [1, с.94]. Мистецьку освіту розпочав 1920 року [2, с.239] в Краківській Академії Мистецтв як студент надзвичайний<sup>2</sup>. Навчався в майстернях В.Яроцького, І.Пеньковського, а з 1922 року – у Ю.Панькевича.

Із названих учителів Ю.Панькевич мав відчутний вплив на майбутню творчість молодого студента. Юзеф Панькевич був справжнім виховником краківської мистецької молоді, що спрямовував очі молодих художників на насичене мистецьке життя Парижа. Саме з ініціативи Панькевича була створена Паризька філія Краківської Академії Мистецтв<sup>3</sup>, у якій навчалися й українські студенти Академії – Д.Горняткевич, В.Лопушняк, Л.Левицький, В.Перебийніс, Л.Перфецький, Р.Сельський та ін.

1924 року С.Борачок разом з “капістами”<sup>4</sup> виїхав до Парижа, де жив і працював до 1933 року. Водночас провадив активну творчу і виставкову діяльність.

Щоб більше зрозуміти творчість С.Борачка 20-30-х років минулого століття, треба хоч частково пройти слідами тієї дороги, яку пройшов мистець; пройти шляхами діяльності тієї мистецької групи, до якої він належав, і яка мала значний вплив на становлення його творчості – Комітету Паризького; познайомитися з тією роллю, яку виконувала група задля розвитку польського, а С.Борачок – українського мистецтва в історичному аспекті його розвитку.

Комітет Паризький (К.П.– *Авт.*)<sup>5</sup> був створений 1923 року студентами з майстерні професора Ю.Панькевича, об'єднаних спільними ідеями та захопленням французьким мистецтвом – Северином Борачком, Яном Цибісом, Юзефом Яремою, Артуром Нахтом, Тадеушем Потворським, Яніною Сейденмановою (Боддане – псевдонім), Ганною Рудькою-Цибісовою, Янушем Стжа-

<sup>2</sup> Однією з умов прийняття до Академії була необхідність повної загальної середньої або професійної освіти, наявність відповідного диплому. За відсутності вищесказаного в Академію могли прийняти як студента надзвичайного. Різниця була тільки в тому, що студент надзвичайний не міг отримувати грошові нагороди, стипендії, відзнаки.

<sup>3</sup> Офіційно Паризька філія Краківської Академії Мистецтв розпочала свою діяльність 19 жовтня 1925 року, коли Рада відділу малярства і різьби ухвалила статут майстерні, її програму та завдання.

<sup>4</sup> Так називали членів Комітету Паризького.

<sup>5</sup> К.П. – часто вживане скорочення Комітету Паризького.

лецьким, Марією Шчербулою, Яцеком Пугетом, Зигмунтом Валішевським. Пізніше до них долучилися і інші особи. “...Панькевич, ... говорячи про Захід, про Францію і Париж, вказував їм на потребу нав'язати живий, тобто безпосередній контакт з тим, що в тому часі відбувалось в тому краю, який віддавна був... гніздом, в якому мистецтво викльовувалося з яйця щораз то іншим” [3, с.9].

Група початково була створена з метою організованого виїзду до Парижа та продовження там мистецької освіти. Маючи підтримку професора Ю.Панькевича і прихильність ректора А.Шишко-Богуша, комітет розпочав збір коштів для цих цілей. Варіантами пошуку грошей стали організовані лотереї, аматорські вистави в театрі ім. Словацького, тематичні вечори та інші заходи. Тадеуш Потворовський згадує про початки діяльності “капістів”: “На вулицях Кракова появилися ейфелові вежі, побудовані з текстури, які возили молоді учні Академії, якісь кубістичні форми зависли посередині вулиці Шевської, які створювали перешкоду для руху трамваїв – це все було рекламою майбутніх імпрез для доходу Комітету на виїзд до Парижа” [4, с.8].

Цікаво, що у “капістів” навіть склався своєрідний стиль життя – спільно жили, працювали, дискутували, відвідували музеї, мали спільні гроші та ін. “...Якось ми влилися в той Париж... Постановили працювати – не намагатися продукувати картини для продавців, а працювати над відкриттям для себе європейського малярства від самих початків... Жили ми всі на вулиці Моруж, то був дешевий робочий район Парижа недалеко від Монпарнаса. Часто ходили ми звідти пішки до Лувру, бо не було грошей на автобус чи метро” [3, с.64], – пише Т.Потворовський.

Життя в Парижі для “капістів” було цікаве, але не легке, адже окрім творчості треба було думати і про заробіток. Одні робили ручки до парасолів, інші виготовляли афіші до фільмів, ще інші – малювали модні в той час іспанські шалі... [4, с.10].

Северин Борачок був єдиним українцем серед членів групи. Колеги жартома називали його “Ой, не ходи Гришо”, за мотивом однойменної української народної пісні. Варто тут зазначити, що мистець мав ще неабиякі музичні здібності, був віртуозом гітари і душою компанії [5, с.948].

Перший успіх С.Борачка як художника був також пов'язаний з К.П. В 1929 році він отримує нагороду в мистецькому конкурсі, організованому тогочасним послом Польщі у Франції – Алфредом Хлановським і об'єднанням польських художників у Парижі. “Всі нагороди Клубу польських художників у Парижі – 5 нагород по 2000 франків – отримали виключно самі капісти. Після відкриття конвертів довідалися, що нагороди за картини надано наступним: Борачку, Цибісу, Нахту, Стжалецькому, Валішевському” [6, с.2].

Наступним успіхом С.Борачка та Паризького Комітету стало відкриття першої офіційної виставки групи навесні 1930 року в паризькій галереї Зак.

Кожний із членів К.П., зокрема С.Борачок, виставив 6-8 полотен. Про цю виставку широко писала преса. Серед численних статей зустрічаємо рецензію на виставку і відомого мистецького критика того часу Зигмунта Кліндсланда, який у “Вядомосях Літерацкіх” дав таку оцінку творчості молодих мистців: “...вражає солідарність у малярстві Цибіса, досконале відтворення пейзажу у Рудської, повітря, яке можна вдихнути із пейзажів Борачка, впевненість рисунку і технічний розмах у полотнах Чапського...” [6, с.2].

Роком пізніше, навесні 1931, “капісти” організували наступну виставку своїх робіт, яка нараховувала 108 творів. В каталозі цієї виставки був розміщений цікавий текст критика В.Георже, який представив молодих мистців як яскравих творчих індивідуальностей, вартих уваги.

Загалом С.Борачок взяв участь і в усіх наступних виставках Паризького Комітету, які були вже організовані в Польщі: двічі у Варшаві – в Польському Мистецькому Клубі (1931 рік), в Інституті Пропаганди Мистецтва (1934 рік). Також у пересувній виставці, яка була показана у провінційних містечках Польщі та познаньському Салоні 35 (1938 рік) [4, с.16].

Окрім цього художник виставляв свої твори поза групою К.П., був запрошений Об’єднанням Образотворчих Мистців “Зворнік” для участі у виставці польського колоризму 1935 року [7, с.12], взяв участь у краківському Салоні 1938 року та ін.

Поряд з такою активною виставковою діяльністю в польських мистецьких об’єднаннях С.Борачок виставлявся на спільних виставках українських мистців. Наприклад, у Львові 5 грудня 1932 року була організована виставка картин українських образотворчих мистців, на яку також запрошено українських художників, що працювали в Парижі: поряд з М.Андрієнком, В.Хмелюком, М.Кричевським, В.Перебийносом, О.Третьяковим та іншими – і С.Борачок. Останній представив 44 полотна в імпресіоністичній манері. В одній із тогочасних рецензій вказується, що С.Борачок “...в своїх темних картинах звертає увагу на цілісність, а не на деталі. Проте, то створює враження чогось сильного...” [8, с.4]. 1933 року в Кракові відбулася представницька виставка творів “Групи Українських мистців” – українських художників з Парижа – М.Андрієнка, С.Борачка, М.Глуценка, О.Гриценка, С.Левицької та інших, а також французьких та італійських мистців [9, с.298].

16 грудня 1934 року у Львові була організована виставка Спільки українських незалежних мистців. У виставці взяли участь українські художники та скульптори зі Львова, Варшави, Парижа, Берліна, Праги і Відня. Серед імен зустрічаємо С.Борачка, М.Бутовича, К.Гаврилюка, С.Гординського, Р.Сельського, П.Холодного та інших [9, с.331]. “Тижневик артистів” помістив репродукцію картини С.Борачка “Прачки” з тієї виставки [10, с.4].

На жаль, з усіх творів мистця, представлених на вищезазначених виставках, зберігся тільки один і знаходиться нині в Національному музеї

О.Головчанська. Повернуті імена. Маловідомий Северин Борачок

Варшави<sup>6</sup>. Доля інших наразі залишається невідомою. Знаємо тільки, що більшість із них – пейзажі, сюжетні сцени. Тому так не просто оцінювати й аналізувати творчість С.Борачка тих років не маючи та не бачачи її плодів. Доводиться більшою мірою опиратись на аналіз, який був зроблений тогочасними мистецькими критиками, та листування художника із членами Паризького Комітету. Відомий польський мистецтвознавець Т.Добровольський так характеризує творчість мистця цього періоду: “Северин Борачок залишився імпресіоністом, при чому користувався не субстанційною, а розливною барвною плямою, а свої пейзажі базував неодноразово на засадах однотонної структури. Свідчать про це пейзажі із жовтуватими стінами будинків і червоними дахами, подібні до Les toits rouges Pissarra” [11, с.317].

Северин Борачок від початку своєї творчості намагався дотикатися до всіх проблем, які розв’язували течії сучасного мистецтва. “Ще від студентських років він дуже захоплювався кубізмом, формізмом, фуруризмом, імпресіонізмом... Рисував чи малював квадратами або трикутниками” [12, с.311], – згадує Василь Перебийніс – український приятель з Академії. “Переважала в нього колористична музичність, яку перейняв від імпресіоністів... З постімпресіоністами прийшов до локалізації кольору, від експресіоністів вивчив теорію деформації, а від кубістів – свободу композиції. Як Ван Гог вивчив математику кольору, оперування теплими і холодними тонами, замість темними і ясними, але як Боннар втримав площинність образу...” [13, с.257], – так аналізує творчість мистця Богдан Стебельський. “Внаслідок довгих шукань Борачок оформив власний стиль, знайшов остаточний вислів своєї особистості, що говорить неповторно і самобутньо” [14, с.46], – підсумовує він.

Про творчість мистця 1920-1930-х років можемо також довідатися з його листів, які збереглися в архіві сім’ї Цибісових<sup>7</sup>. Северин Борачок провадив широку кореспонденцію з приятелями з групи К.П., зокрема, близько товаришував з Юзефом Яремою, Тадеушем Потворським, Зигмунтом Валішевським, Яном Цибісом. Про їх стосунки довідемося із збережених листів.

Загалом кореспонденція С.Борачка становить для нас цікавий фактичний матеріал, доповнює незнані сторінки життя і творчості мистця. Довідемося, що після повернення з Парижа 1933 року художник зі своєю дружиною-німкою<sup>8</sup> оселився спочатку у Глинянах поблизу Львова, а звідти незабаром переїхав до рідної Терембовлі. Там багато працював творчо і звідти надсилав твори на виставки. В тому часі був неодноразово у Мюнхені (звідки походила родина дружини) та у Парижі (1936, 1938 роки)<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Картина була представлена на виставці “Навколо капізму” (“Wokół kapizmu”) восени 1995 року в Гданську – Оліве.

<sup>7</sup> Зараз цей архів зберігається в бібліотеці Польської Академії Наук у Кракові.

<sup>8</sup> В листах зустрічаємо її ім’я – Дікі.

<sup>9</sup> Збережені листи С.Борачка до Я. Цибіса: Paryż, 26 II 1936, Paryż, 22 X 1938. – Відділ рукописів бібліотеки Польської Академії наук у Кракові, rkps 10444 k.64, k.71.

Тематика листів була різноманітна. Часто, окрім суто життєвих проблем, С.Борачок то ділився в них своїми роздумами щодо сучасного мистецтва, то аналізував побачені твори на паризьких виставках, чи то свіжо прочитаний номер “Глосу Пластикового”, редактором якого був Ян Цибіс, то ділився майбутніми творчими планами. Наприклад, в одному з листів він описує свої думки та враження від прочитаних листів Ван Гога: “Читаю листи Ван Гога, який цілий тягар історії малярства взяв на свої плечі і помер не висловившись, шкода мені його, бо він ніби з нашого гурту. Назвав би його “ренесансистем” сучасного мистецтва...” [1, с.96]. Зустрічаємо також цікаві думки мистця щодо української історії, релігії, тогочасного ставлення поляків до українців і навпаки [1, с.77-99]. Свої листи підписував іменем Еро та часто закінчував рисунками, колажами. У двох збережених листах є також шаржі С.Борачка на самого себе, через які він вдало передає свій настрій.

До одного з листів 1938 року долучено чорно-білу фотографію картини художника, яка була експонована на виставці Об’єднання польських образотворчих мистців у Кракові того ж року. На картині з темної пустоти вискакує яскраво освітлений вершник у ковбойській одежі, який, очевидно, фрагмент вистави, що оглядають зображені нижче сидячі постаті в залі. Композиція справляє враження динамічно побудованого твору, в якому сильно відчуваються французькі впливи [15].

Після Другої світової війни мистець опинився в Мюнхені і там активно включився в мистецьке життя української діаспори. Як і раніше, до війни, мистець брав участь у виставках АНУМ<sup>10</sup> у Львові, був одним із ініціаторів мистецького об’єднання УСОМ<sup>11</sup> і учасником її виставок.

Його найближчим приятелем-українцем у Мюнхені був знаний скульптор Григорій Крук. Мали вони навіть спільну виставку у Парижі 1954 року в галереї Сімон Баданс, на якій С.Борачок представив 14 творів – сільські і міські краєвиди, жанрові сцени та коні.

Про творчість художника повоєнного періоду також дізнаємося тільки з нечисленних спогадів приятелів, друзів, адже більшість доробку мистця того періоду зараз зберігається в США в приватних колекціях.

Так, читаємо спогад журналіста, мистецтвознавця Володимира Поповича, який у 1950-х роках побував у мюнхенській квартирі мистця з метою купити його твори. Він дав таку оцінку побаченому: “На перший погляд картини робили таке враження, немов би з ясного листа та галузок дерев падали на землю темніші плями тіні, що витворювало майже абстрактну композицію різнобарвного килима... Попри цю багатобарвну пестрість, картини робили

свіже, приємне і спокійне враження, бо не було там ні надто яскравих, ні блискучих кольорів, барви були неначе пастелеві, матові з півтонами і навіть “чвертьтонами”. Зразу можна було пізнати чисту і дбайливу роботу маляра-професіоналіста” [16, с.52].

Повоєнну творчість С.Борачка також характеризує й інший мистецтвознавець з діаспори – Б.Стебельський: “Тематично він не зірвав із українськими сюжетами, до них повертається, але не в сюжетах українськість його стилю. Його українськість у ліризмі колористичних гам, що перекликається з ясністю і ніжністю тонів українських ікон XVI століття, з вишуканими півтонами рослинних кольорів українських полтавських килимів і тканин, з тією шляхетною українською музикою пісні...” [16, с.53]. Цікаво аналізує мистецтвознавець пейзажі С.Борачка, порівнюючи їх з музичними творами, де грають кольори, як вдало підібрані ноти. Він пише: “Можна дивитись годинами в такий образ, як “Жнива”, чи “Сонячна купіль” або “Вершник”, і все нові відкриваються горизонти кольорової музики, іншої як у природі, але згідної із природою” [16, с.53].

У 1960-х роках С.Борачок працював деякий час із кольоровим склом, з якого робив немовби мозаїчні композиції, переважно з людськими фігурами. З цього періоду (1964 рік) походять ікони для іконостасу в каплиці українського дому о. Павла Когута в Маквілер (Східна Франція) та мозаїчний образ св. Андрія з церкви у Мюнхені. Пізніше мистець робив також композиції з різнобарвних камінчиків.

Важким ударом в житті С.Борачка була передчасна смерть його дружини 1962 року (дітей вони не мали), яка була для нього однодумцем, добрим другом і порадиником.

З жовтня 1965 року він переїхав на постійне місце проживання до своєї рідної сестри Дарії Крохмалюк у США і там 8 липня 1975 року помер.

За океаном С.Борачок майже не працював творчо – давалась взнаки хвороба (недуга Паркінсона) і роки... Проте в 1969-1972 рр. його братом, а також при допомозі деяких організацій влаштовано кілька виставок С.Борачка, які відбулися в Торонто (двічі), Боффало, Детройді, Клівленді, Філадельфії і Чікаго [16, с.53].

У 90-х роках ХХ ст. поодинокі твори мистця можна було побачити на виставках у Польщі, наприклад, на виставці “У витоків колоризму”, організованій музеєм Шльонська Орольського в 1992 році. Куратору виставки – Беаті Сойце вдалось віднайти для експозиції картину С.Борачка – “Сільський пейзаж” 1933 року [17, с.82]. Наступного року в антикваричній галереї “Antique” в Кракові на виставці “Колористи – Комітет Паризький” був представлений інший твір мистця – “Жінка в інтер’єрі”, який оцінено для продажу на 60 млн. злотих [18, с.12]. Навіть ці поодинокі приклади засвідчують, що

<sup>10</sup> АНУМ – Асоціація Незалежних Українських Мистців.

<sup>11</sup> УСОМ – Українська Спілка Образотворчих Мистців.

довоєнна творчість Борачка оцінена та не зовсім забута в наш час, а його постать становить зацікавлення для польських мистецтвознавців, фахівців. Для України, сподіваємось, цією публікацією книга творчості Северина Борачка буде хоча би привідкрита.

Таким чином, дана стаття є, по суті, першою спробою системного і цілісного аналізу творчості і життя Северина Борачка. Звичайно, що вона не змогла охопити всієї багатогранності творчого обдарування мистця та всіх його життєвих віх, оскільки існує істотний брак фактичного матеріалу та наявності доступу до творів художника для їх ґрунтовного аналізу.

Маємо надію, що багата і різноманітна творчість Северина Борачка стане предметом нових спеціальних наукових досліджень та зацікавлень вітчизняних науковців, фахівців сьогодення, а ім'я його з часом, на нашу думку, по праву має бути вписане в історію українського мистецтва ХХ століття.

1. Listy Tadeusza Piotra Potworowskiego i Seweryna Boraczoka do Hanny Rudskiej-Cybisowej i Jana Cybica (podał do druku Józef Dużek) // Tworczość, №1. – 1997, S.94.
2. Józef Dutkiewicz, Jadwiga Jaleniewska-Slesinska, Władysław Ślesieński. Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 1895-1939. Tom II. – Wrocław–Warszawa–Kraków. – 1969. – S.239.
3. Wolff Jerzy. Zygmunt Waliszewski. – Warszawa, 1969. – S.9.
4. Anna Mayer. Filia Paryska Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w świetle materiałów archiwalnych. – Krakow, 2003. – S.8.
5. Горняткєвич Д. Ще про Краківську Академію Мистецтв // Визвольний шлях. – 1956. – №8, серпень. – С.948.
6. Z.S.Klingsland O najmłodszym Paryżu polski – Paryż w czerwcu 1929 // Wiadomości Literackie. – 1929, nr 30. – S.2.
7. Pollakówna Joanna. Koloryści i kapiści // Miesięcznik Literacki. – 1979, nr 6.
8. “Nowa Zoria”, 15.12.1932. – S.4.
9. Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939. – Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1974. – S.298.
10. “Tygodnik Artystów”, 5 stycznia 1935. – S.4.
11. Dobrowolski T. Sprawa koloru i Komitet Paryski // Nowoczesne malarstwo polskie, Wrocław–Warszawa–Kraków. – 1964. – T.3. – S.317.
12. Перебийніс В. Академія мистецтв у Кракові (1921-1926) // Визвольний шлях. – 1956. – №3. – С.311.
13. Стебельський Б. Северин Борачок // Естафета. – Ч.2. – Нью-Йорк–Торонто, 1974. – С.257.
14. Стебельський Б. Северин Борачок у Торонті // Література і Мистецтво. – Ч.11. – 1969. – С.46.
15. Лист С.Борачка до Я.Цибіса: Paryż, 22 X 1938. – Відділ рукописів бібліотеки Польської Академії наук в Кракові, rkps 10444 k.64, k.71.
16. Попович В. Северин Борачок (спогад) // Нотатки з мистецтва. –1988. – №2. – С.52.
17. Czarnoleski M. Renesans Kapistów // Opole. – 1992, nr 7-9. – S.81-82.
18. Sołtysik M. Odnaleziony Seweryn Boraczok w “Antyque” // Gazeta Krakowska. – 1993, nr 137. – S.12.

*The article highlights unknown pages of the life and creative work of the Ukrainian painter – Severina Borachka, who was forced to become an immigrant and studied at higher educational establishments.*

---

## СУЧАСНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

---

*Наталія Швець*

### ВІКОВІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

*“Одним з ключів, спроможних відімкнути тасмницю спалаху творчої енергії генія, є встановлення періодизації”*

В.Фролькіс

Ще ніколи наука не володіла таким широким спектром можливостей дослідження феномена творчої особистості, як зараз, на початку ХХІ століття. Життя генія розглядається у предметному полі антропології, онтогенетики, персоналістики, психології, геронтології тощо. Вікова динаміка як окрема дисципліна знаходиться у стадії розквіту, якщо ж екстраполувати її окремі положення на музикознавство і передусім на пізній хронологічний період композиторської творчості, то власний вік “музичної геронтології” можна назвати ранньою юністю. З її позицій біографія будь-якої творчої особистості – це не лише хроніка художніх досягнень, але й розсосереджений у часі перехід від стану абсолютного фізичного здоров'я до щоразу більшої залежності від життєдіяльності свого організму. Дослідник, що відстежує трансформацію самосвідомості мистця на різних еволюційних етапах, мусить неодмінно враховувати значення і вплив вікових змін на спосіб мислення. Перші, ранні спроби виступають “будівельними блоками”, з яких поступово формуються концепції і психологія зрілого Майстра, що заздалегідь передчуває наближення старості і смерті. Адже при всій справедливості порівняння зміни еволюційно-вікових циклів людини з нескінченним колообігом пір року в природі, життя – “це драма лише з однієї дії, після якої завіса опускається раз і назавжди” [15, с.405].

Вікова історія почала писатися ще за часів Гіпократів, і по нинішній час кожна генерація вчених з різних галузей знань вписує в цю історію свою сторінку. Серед них – блискучі дослідження медиків (А.Ноймайр – [11]), психологів (К.Юнг – [21], Б.Ананьєв – [2]), філософів (Ф.Ар'єс – [3], К'єркегор – [8]), культурологів (Е.Фромм – [18], В.Франкл – [16]), геронтологів (В.Фролькіс – [17], І.Давидовський – [5]), музикознавців (Р.Роллан – [13], Т.Адорно – [1]). Окрему джерелознавчу галузь утворюють літературні раритети, присвячені проблемам психології людей похилого віку. Тут піонером виступає Ціцерон, який у своїх знаменитих “Діалогах” стверджує: старість є хвороба [19]. Ця думка перестала бути аксіомою наприкінці ХІХ століття, коли відомий французький лікар-психіатр Ж.Шарко обґрунтовує рівноцінність старості на тлі інших вікових періодів людського життя. Кардинальна зміна вихідної позиції дозволила Франції обійняти пріоритетні позиції серед європейських

геронтологічних шкіл<sup>1</sup>. Співвітчизник Ж. Шарко професор П. Жане намагався простежити психологічну динаміку особистості в часі її власного існування. Вченому належить ідея дослідження зміни вікових фаз життєвого шляху в єдиній системі біологічного, психологічного та історичного видів часу. Ця методика виявилася вельми перспективною як для європейських (Ш. Бюлер, Ф. Бурльєр), так і для американських (Д. Розен, Г. Леман, Д. Бромлей, А. Венфорд) науковців ХХ століття.

Надзвичайно цінними в сенсі збагачення психофізіологічних та етичних аспектів проблеми “стиль і вік” вважаю есе “Етюди оптимізму” І. Мечникова, “Алхімія слова” Я. Парандовського, “Відновлена молодість” М. Зошенка. Комплексний критерій вікової періодизації з врахуванням фізіологічних, психологічних та соціальних чинників запропонували українські психологи Т. Цуканов та І. Страцинська, які довели, що життєвий шлях особистості розвивається в реальному часі і має індивідуальну дискретну метрику, розпадаючись на чітко визначені фази [14]. З їхньої точки зору, календарний вік безпосередньо пов’язаний з “примірянням” тих чи інших соціальних ролей, зростаннями та спадами інтенсивності професійної діяльності тощо.

Отже, вік – категорія, яка вкрай рідко співвідноситься з іманентними законами розвитку мистецтва, а проблеми вікової кореляції фізичної та світоглядної зрілості або не актуалізуються взагалі, або мають маргінальний характер. Завдання даної статті – спробувати знайти точки співпадіння між зміною вікових періодів і синусоїдою мистецьких звершень. За стрімкими підйомами творчої активності майже неодмінно настає катарсис, згодом – нова хвиля піднесення, яка за глибиною і виразністю художніх прозрінь значно перевищує попередні. Іноді після “пків” може розкинутися кульмінаційне “плато” – тобто подальше інтенсивне закріплення досягнутого, однак, це радше виняток з правил, ніж закономірність.

“Щоб краще, глибше досягнути динаміку розвитку мистецького генія, ... нерідко звертаються до періодизації”, – слушно зауважує М. Друскін [6, с. 153]. Насамперед слід встановити дати творчого старту, завершення спеціальної освіти, найвищого розквіту<sup>2</sup> та періоду життєвого і творчого фінішу, в межах якого нерідко формується цілком новий комплекс стильових рис. Крім того, слід встановити дату останнього твору, а також з’ясувати кількісну динаміку творчої продуктивності за 10-літтями із статистичними показниками. Таким чином, межа, за якою починається процес старіння генія, виступає могутньою кульмінацією чуттєвого, інтелектуального і практичного досвіду. І це незважаючи на вікову інволюцію організму.

<sup>1</sup> Висловитися про старість як про “дурну звичку, на яку в активних людей немає часу”, міг тільки француз – Андре Моруа. А ось висновки К. Юнга: “Згасання людського життя має власне автономне значення і не є жалюгідним додатком до його світанку” [21, с. 146].

<sup>2</sup> Цей віковий період філософи називали “акме”, що означає вершину квітучої пори життя.

Навіть при побудові здавалося б абсолютно вичерпної періодизаційної схеми в ній залишається елемент відносності, оскільки грані між періодами мобільні. Деякі риси раннього або зрілого стилю “проростають” у майбутньому, не локалізуючись певними часовими параметрами, інші ж, навпаки, мають більш короткий радіус “дії”, обмежуючись кількома експериментами, тощо. Під дефініціями “ранній”, “зрілий”, “пізній” стилі, вочевидь, мається на увазі фактор творчого збагачення з врахуванням календарного віку мистця, який далеко не завжди співпадає з алгоритмом стильових змін.

Наведемо декілька найбільш оригінальних версій вікової періодизації, що належить вченим різних епох. Так, наприклад, у середньовічних трактатах використовується термінологія, яка зараз сприймається як поетична метафора:

*enfance – дитинство*  
*puerilite – пубертат*  
*jeunesse – юність*  
*adulescence – зрілість*  
*vieillesse – старість*  
*senilite – сеньільність* (цит. за [22, с. 220]).

Згідно з уявами Гіпократів, кожні 7 років відбувається докорінна перебудова людського організму, а фази його еволюції – охоплюють доволі значну часову тривалість:

*дитинство – до 7 років*  
*пубертат – до 14*  
*молодість – до 21*  
*зрілість – до 42*  
*похилий вік – до 60*  
*старість – від 60*

Англієць Джон Берд у 1874 році опублікував книгу про творчість і вік, в якій образно сформулював сутність вікових періодів:

*20 – 30 р. – бронзова декада*  
*30 – 40 р. – золота*  
*40 – 50 р. – срібна*  
*50 – 60 р. – залізна*  
*60 – 70 р. – олов’яна*  
*70 – 80 р. – дерев’яна*

А ось точка зору вчених ХХ століття. Представник чеської геронтологічної школи професор Боухал:

*I. Дитинство – до 11 років*  
*II. Пубертат – 11 – 15 років*  
*III. Постпубертат – 15 – 20 років*  
*IV. Зрілість – 20 – 30 років*

- V. Життєва кульмінація – 30 – 45 років
- VI. Середній вік, початок інволюції – 45 – 60 років
- VII. Старість – 60 – 75 років
- VIII. Сенільний період – 75 років і далі.

Доктор Е.Гарлок (США):

- I. Дитинство – до 12 років
- II. Пубертат – до 14 років
- III. Юність – до 21 року
- IV. Зрілість – до 40 років
- V. Середній вік – до 60 років (субперіод 40 – 45 років – “старість юності або юність старості”)
- VI. Старість і старечість – від 60 років і далі<sup>3</sup>.

Незважаючи на часткову хронологічну розбіжність, наведені періодизаційні схеми співпадають в окресленні основних вік (дитинство – юність – зрілість – середній вік – старість) та в утвердженні думки про те, що їх зміна і кінцевий результат є незворотними. За всієї переконливості висновків, у фізіології і психології питання вікової стадіальності є доволі скомплікованим; у діяльності ж духовно-мистецької діяльності взагалі не може бути й мови про опору на жорсткі типологічні конструкції. Закони мистецтва корегують науку там, де мова йде про таємниці творчого інсайту. Так, наприклад, важко собі уявити, що всесвітньовідомі шедеври можуть бути створеними зовсім молодими людьми, майже дітьми. Результати аналізу біографічних матеріалів довели, що більшість поетів, музикантів-виконавців, композиторів стартує дуже рано – в дитинстві (Моцарт, Мендельсон, Прокоф'єв), ранній юності (Шуберт, Шопен, Чайковський, В.Барвінський) або на межі 20-літнього віку (Бах, Брамс, Масне, М.Колесса). Значно меншою є група композиторів, що почали писати музику після 30-ти років (Аляб'єв, Брукнер, Гуно, Людкевич та інші). Статистика свідчить на користь абсолютної переваги раннього розквіту композиторського таланту без ознак спаду протягом довгого часу. Тривалість активного професійного життя за таких умов є максимальною, з частими доволі різкими змінами стилю<sup>4</sup>. Невпинне розширення світогляду, зміна психологічних установок зумовлюють пошук все нових і нових засобів самовиразу – аж до формування іншої манери. Кожен наступний віковий етап за яскравістю, глибиною і зрілістю художніх відкриттів перевершує попередній. На зламах

<sup>3</sup> Вельми цікавою є теорія англійця Еріка Еріксона про 8 стадій розвитку особистості. Для кожної стадії суспільством висувається конкретне завдання, спрямоване на реалізацію інтелектуального та творчого потенціалу. Відчуття повноти буття може бути досягнуто лише в старості і лише за умов результативного проходження попередніх стадій.

<sup>4</sup> Р.Штраус вважав, що стабільність стилю перетворює мистецтво в штучарство і неодмінно призводить до передчасного спаду продуктивності.

між підйомами і спадами іноді виникають особисті та творчі кризи, коли відбувається істотна перебудова ментального рівня, переоцінка власного минулого і роздуми про майбутнє. Тут, за словами Л.Новака, виявляється “одна з незбагнених властивостей справжнього генія: спочатку він створює самого себе, стає цільною особистістю, а згодом сягає щоразу вищих сфер, ... що підіймаються над минулим і несуть в собі передбачення майбутнього” [10, с.347].

Одним із найбільш контроверсійних аспектів вікової динаміки є визначення піку життєвого циклу. І справді, де знаходиться вісь вікової симетрії? Фізіологи пропонують поділ 60-річного періоду на два 30-літніх паттерни. Рубіконом виступає вік Христа – 33 роки, перша кульмінація, максимальний сплеск біоенергетичного та творчого потенціалу. По-різному у представників різних професій розташовується пік їхньої діяльності. Вчені-хіміки здійснюють свої найбільш сміливі відкриття переважно у віці 26 – 30 років, математики і фізики – у 30 – 35 років, генетики та психологи – у 30 – 39, астрономи, географи, геологи – у 35 – 40. У гуманітаріїв моменти творчих досягнень відсутню праворуч: філософи, письменники, художники – 40 – 45 років. Музичні шедеври з'являються на світ значно раніше, відтак, перший пік розквіту композиторського таланту припадає приблизно на 30-річний вік<sup>5</sup>.

Дослідник особистісної екзистенції видатних композиторів в аспекті вікової динаміки обов'язково зіштовхується з явищем **гетерохронії** – тобто прояву вражаючої духовної та фахової зрілості в ранній (дитячий) період життя або кристалізації ознак пізнього стилю в межах фази біологічного розквіту організму. Згадаймо поетичну характеристику Р.Роллана пізніх квартетів Беттовена: “Вони відповідають трьом основним періодам творчості: ясний ранок молодого генія, полудень віку в усій повноті симфонічної могутності, вечір життя – зосереджений та рефлексуючий” [13, с.36]. Протириччя із загальноприйнятою періодизаційною тріадою (юнацький – зрілий – пізній) виникають і тоді, коли життєвий шлях було перервано в розквіті майстерності задовго до моменту вікової кульмінації. Проблемними посталями в цьому сенсі виступають Моцарт, Мендельсон, Шопен, Шуберт, Мусоргський, які померли передчасно. Ознаки гетерохронії виявляються в їх творчості вельми своєрідно. Не доживши до віку 60-ти років, коли настає біологічна старість, ці генії тим не менше створили свої “квазі-пізні” стилі, овіяні невлливою атмосферою сутінків, холодом близької смерті. А перед тим – роки меланхолії, розчарувань, зневіри, втрати волі до життя... Внутрішня закономірність ранньої смерті зумовлена особливостями психіки, розбалансованою нервовою системою, нездатністю боротися з власними недугами та побутовими

<sup>5</sup> Ця статистика запозичена мною із статті видатного французького спеціаліста з питань геріатрії Ф.Бурльєра [4].



обставинами. Шопен – яскравий взірць саме такого типу мистця. Ностальгійні настрої в зв'язку з еміграцією швидко вичерпали запас життєвого оптимізму, позбавили надії на особисте щастя. Невипадково німецькі вчені визначають світогляд літніх людей як хворобливий (krankmachende).

Тяжкі хронічні недуги Шуберта, Моцарта, Мусоргського загострювали настрої очікування, а згодом і передчуття близької смерті, наділяли їх психологією глибоких старців. Водночас вступають у силу й об'єктивні передумови – невдоволеність своїм соціальним статусом, самотність, стреси, матеріальна залежність “вільного художника”, злидні тощо.

Сукупність усіх цих факторів, так само, як і гранична швидкість досягнення зрілості, скорочує нормальний життєвий цикл та інспірує передчасну позабіологічну старість, яка не співпадає з природним віком старіння. Невипадково геронтологи використовують термін “танатогенез” (від лат. “tanatos” – смерть), що означає перетворення ідеї смерті в ідею фікс. Це ще один аргумент на користь ймовірності гіпотези про ранню 30-літню старість і логічної переконливості терміна “квазі-пізній” стиль.

Особливість квазі-пізніх стилів полягає в тому, що вони доволі короткі на відміну від звичайних 10 – 15-річних пізніх періодів творчості. Творчий доробок є також малочисельним: у Моцарта, наприклад, це “Маленька масонська кантата”, “Чарівна флейта”, “Cosi fan tutte”, “Реквієм”. У 1846-1849-х роках Шопеном написано останні мазурки, баркаролу, коліскову та декілька інших творів, сповнених ностальгії і трагізму. Пізні вокальні та інструментальні твори Шуберта з'явилися в 1827-1828 роках. Дещо довшим був останній хронологічний період у Мусоргського – з 1874 по 1877 роки.

Великого значення вивченню проблеми другої половини життя людини надавав Карл Юнг [21]. З його точки зору, середина життя є критичним, поворотним моментом, коли перед індивідумом відкриваються нові можливості етичного та професійного саморозвитку. В останній життєвій і творчій фазі особистість в основному спрямована на внутрішнє самопізнання-самопоглядання. Гіпотеза гетерохронії і зокрема “квазі-пізніх” стилів не суперечить позиціям К.Юнга та інших філософів. Лише з істотної часової дистанції ми сприймаємо життя генія як дещо закінчене, ніби в ньому самому закладено естетичну або архітектурно-симетричну ідею (як, наприклад, біографія Стравинського, що розпадається на три періоди: 15 – 30 – 15 років). Психологічний, соціальний та художній вектори еволюції щільно переплітаються, перетворюючи життєпис видатних людей минулого і сучасності в складноорганізовану динамічну систему, що яскраво відображає трансформацію вікової самосвідомості. Майбутні дослідження в цьому напрямку стануть реальним кроком на шляху до збагачення музикознавства досягненнями інших галузей наукового пізнання світу.

1. Адорно Т. Поздний стиль Бетховена // Советская музыка. – 1988. – № 6.
2. Ананьев Б. Избранные психологические труды. – М.: Педагогика, 1980.
3. Арьес Ф. Возрасты жизни // Философия и методология истории. – М., 1977.
4. Бурльер Ф. Методы определения биологического возраста человека // Проблемы старения и долголетия. – М.: Наука, 1966.
5. Давыдовский И. Что значит стареть. – М.: Знание, 1996.
6. Друскин М. О биографическом методе // Очерки. Статьи. Заметки. – М.: Сов. композитор, 1987.
7. Зошенко М. Возвращенная молодость. – М.: Молодая гвардия, 1934.
8. Кьеркегор С. Несчастнейший. – Северные цветы. – СПб, 1908. – Кн. 4.
9. Мечников И. Эпюды оптимизма. – М.: Наука, 1964.
10. Новак П. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение. – М.: Музыка, 1973.
11. Ноймайр А. Музыканты в зеркале медицины. – Ростов н/Д: Феникс, 1997.
12. Парандовский Я. Алхимия слова. – М.: Прогресс, 1977.
13. Роллан Р. Последние квартеты Бетховена. – Л.: Музыка, 1976.
14. Страцинська І. Локалізація стартів на життєвому шляху творчої особистості // Психологія і суспільство. – 2002. – № 2.
15. Толстых А. Возрасты жизни. – М.: Молодая гвардия, 1988.
16. Франкл В. Человек в поисках смысла. – М.: Прогресс, 1990.
17. Фролькис В. Системный подход. Саморегуляция и механизмы старения // Геронтология и гериатрия. – К., 1985.
18. Фромм Э. Душа человека. – М., 1992.
19. Цицерон. О старости. – М.: Наука, 1975.
20. Цуканов Б. Время в психике человека. – Одесса, 2000.
21. Юнг К. Психологические типы // Психология индивидуальных различий. – М., 1982.
22. Buhler Ch. Der menschliches Lebens-Lauf als psychologische Problem. – Leipzig, 1933.
23. Janet P. L'evolution psychologique de la personnalite. – Paris, 1930.
24. Lehman H. Age and achievement. – New Jersey, 1953.

*The notion of heterochronicity is introduced to musicology, i. e., superimposing opposite age and evolutionary-creative phases. Chronological age of composer does not always coincides with the algorithm of style changes.*

### **Тамара Лоскутова, Наталія Толошняк** **СИМВОЛІКО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ** **БАГАТОТЕМНИХ КЛАВІРНИХ ФУГ Й.-С. БАХА**

*Баха, який підніс на нечувану висоту мистецтво поліфоністів стародавньої школи, змінює Бах – музичний драматург.*

*Друскін М.*

У творчості Йогана Себастьяна Баха особливу роль відіграють 48 Прелюдій і фуг ДТК, які складають енциклопедію віртуозної поліфонічної майстерності композитора в галузі створення досконалих музичних творів на основі яскравих виразних тем.



Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Випуск VII.

Протягом століть мистецтвознавці та виконавці намагаються проникнути в таємниці не тільки композиторської майстерності автора, а й у логіку розвитку тематичного матеріалу, який покладений в основу його творів. Важко визначити силу впливу музики Баха. Вона піддавалася метаморфозам у сприйнятті багатьох десятиків поколінь, різним тлумаченням і в теоретичному, і в практичному плані – й у виконавській інтерпретації, – а сила впливу, не слабшала, все більш зростала, особливо у ХХ столітті. Своїми поліфонічними творами, в яких композитор використовує теми-символи, приховану сакральність, чарівну силу впливу одночасно багатьох мелодійних тез, об'ємність звучання, інтонаційно-риторичні прийоми, визнаний геній прагне допомогти людям пізнати загальні закони буття.

Художні образи в прелюдях і фугах Баха викликають багатозначні асоціації. Саме багатозначність асоціацій, їх спроможність одночасно сприймати велику кількість емоційних рухів спрямувала композитора на використання декількох тем у фугах. У клавірних фугах Баха тема, яка є основою всього твору, стає носієм головного конфлікту. Саме конфлікт усередині теми визначає драматургію всієї фуги, її музичну концепцію, формує її.

Тематизм клавірних фуг Баха, як і всіх його творів, ставить питання тематики музичних образів та їх утілення. Найменш вивченими у творчості Й.-С. Баха залишаються багатотемні фуги. Тому метою даної розвідки є дослідження драматургічних, композиційних та семантично-стилістичних особливостей тритемних фуг композитора.

Тема у творах митця є основним художньо-виразовим засобом у створенні єдиного, але двоякого за своєю сутністю, музичного образу. Вона – один із проявів майстерного володіння композитором драматургічними та інтонаційно-риторичними засобами. В роботі “Про риторичні прийоми в музиці Й.-С. Баха Яків Друскін пише: “Музичний мотив, його характер і значення визначаються багатьма моментами, скажімо, координатами мотиву. Перша координата – висотна: величина й напрям інтервалів мотиву. Абсолютна величина інтервалу мотиву у Баха не залишається сталою, – при повторенні мотиву вона може змінюватись в певних межах. Постійними залишаються напрями інтервалів, точніше відношення напрямів, які зберігаються і в дзеркальному відбитті мотиву по горизонтальній осі (обернення) і по вертикальній (ракохідний рух). Умовно цей момент або цю координату можна назвати топологічною” [5, с.58]. В інтонаційному контексті саме ця координата є ключовою. Не менш важливими у прочитанні тематичної мотивної основи є наступні координати: артикуляційна, ритмічна, тональна, темброва тощо.

Багатозначність основного мотиву в процесі розвитку поступово відкриває закладені в ньому образні пласти. В однині – множина, передача не одного стану, а в одночасності декількох, саме в цьому проявляється поліфонізм мислення Баха.

У темі фуги задалегідь закладені виражені музикою афекти, завдяки комплексному втіленню яких образний світ твору є в цілому вражаюче глибоким.

Основні мотиви у темах Баха не завжди можливо визначити точно. В багатьох випадках зберігається тільки ідея мотиву, загальний малюнок. Саме з мотивів-символів у творах Й.-С.Баха народжуються теми-символи, вони визначають драматургію всього твору, а саме – клавірних фуг.

Схильність до прихованої символіки, яка притаманна всій творчості Й.-С.Баха, яскраво відображена в прелюдях і фугах ДТК. Ця особливість музики Баха постійно знаходиться у полі зору музикознавців: Ервіна Бодки [2], Михайла Друскіна [3; 4; 5], Ернста Курта, Якова Мільштейна [10], Тамари Ліванової [8], Лева Ройзмана [11] та інших. Але з великою впевненістю можна говорити про її невичерпність, оскільки сама творчість геніального композитора є невичерпною.

Для досліджень музикознавців, напевно, більш привабливим є присутність у творчості Баха числової символіки, пов'язаної із трактатом Фібоначчі. Видатний італійський математик Леонардо з Пізи (Леонардо Пізанський) на прізвисько Фібоначчі (“Fi Bonacci, від filius Bonacci, тобто “Син Боначчі”) створив у 1202 році працю “Il liber abaci” (“Книга про абаку”). Основою стало зібрання всіх арифметичних та алгебраїчних відомостей того часу. Він також вивів математичну послідовність чисел, яка пізніше дістала назву “Принцип Фібоначчі”. Числа Фібоначчі дають роз'яснення пропорціям, симетрії, циклічності багатьох явищ у природі, космосі, соціальному житті та мистецтві, що виникають у контекстах, які здаються абсолютно не пов'язаними між собою.

Зрядом Фібоначчі пов'язана пропорція золотого перетину, яка з давніх часів мала назву “божественна”. Термін “золотий перетин” належить Леонардо да Вінчі; термін “божественна пропорція” – Йогану Кеплеру.

Принцип “Золотого перетину” – це ділення цілого на дві нерівні частини так, щоб більша частина (а) відносилась до меншої (в) як ціле (с) до більшої, тобто:  $a : v = c : a$ .

Співвідношення чисел Фібоначчі визначає пропорції людського тіла, відстань між планетами, використовується в поезії, архітектурі, музиці. Вони є характерними і для творчості Баха.

Крім цього, композитор у своїй творчості звертався до відомого у його часи принципу числової символіки, де кожній літері латинської абетки відповідає певне число. Потім ці літери складаються й виходить число – символ імені. Найбільш символічними числами в музиці Баха є: 9, 14, 23, 32, 37 та 41 – це символи імені Христа та Баха.

Система числової символічної абетки:

A B C D E F G H I = J K L M N O P Q R S T U = V W X Y Z

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

Виходячи з цього, прізвище Бах, згідно з цією таблицею, позначається числом 14: BACH (2+1+3+8), а разом з ініціалами J.S. BACH (9+18+2+1+3+8) дорівнює символічному числу 41, яке є оберненням 14. Бах завжди пам'ятав про значення буквенної, числової символіки і завжди використовував їх у своїй музиці, коли бажав опосередковано вплинути на слухача і захопити його увагу конкретно-образною ситуацією.

Звернення Баха до цих систем, безумовно, дуже цікавить музикознавців. Але для виконавців музики Баха більш привабливим є таємний зміст його творів, пов'язаний з Біблією.

Прелюдії й фуги ДТК Баха – яскравий приклад послідовного відтворення у музиці біблейських подій.

Болеслав Яворський у своїх спостереженнях і дослідженнях умовно поділяє ДТК на декілька циклів: “Старий завіт”, “Різдво”, “Діяння Христа”, “Страсний тиждень”, “Догматичний цикл” [14].

Особливої уваги заслуговує цикл “Страсний тиждень”. Фуги цього циклу можуть бути віднесені до типу *fuga patetica*. В цих темах поєднуються патетичний і суб'єктивно-ліричний стан. Вони одночасно знаходяться в протидії та взаємодії, визначаючи, таким чином, всю подальшу лінію розвитку. Основні теми цих фуг являють собою яскраву ілюстрацію наявності в них двох основних елементів, які формують складну музично-драматургічну структуру твору, визначають риторико-інтонаційні прийоми, що використовуються композитором у циклі “Страсний тиждень”. Завдяки виразності символічного змісту основної теми невелика замкнута форма фуги стає глибоко драматичним багатоплановим твором. У фугах циклу “Страсний тиждень” Бах виходить за звичні рамки і піднімається до рівня концепції високої трагедії. Однак, всі прийоми, які майстерно використовуються Бахом, підпорядковуються переважаючому прагненню до єдиного образу в середині теми.

До циклу “Страсний тиждень” Б.Яворський відніс наступні прелюдії й фуги:

- *fis*-moll II-й том – Тайна вечеря;
- *cis*-moll I-й том – Молитва про чашу;
- *a*-moll II-й том – Митарства Христа;
- *g*-moll II-й том – Бичування Христа;
- *h*-moll II-й том – Суд Пілата;
- *fis*-moll I-й том – Несіння хреста;
- *b*-moll I-й том – Хода на Голгофу;
- *h*-moll I-й том – Хода на Голгофу;
- *gis*-moll I-й том – Розп'яття;

- *dis*-moll II-й том – Страждання на хресті;
- *c*-moll II-й том – Хресна мука;
- *f*-moll I-й том – *Stabat Mater*;
- *es*-moll I-й том – Зняття з хреста;
- *b*-moll II-й том – Покладення в гріб.

Серед фуг цього циклу особливий інтерес представляють багатотемні композиції ДТК. Багатотемність у фузі створює більш насичену драматургію, загострює конфліктність твору, кожна з тем умовно може бути сприйнята як композиційна одиниця. Контрасти між темами є визначеними, але не мають великої яскравості. Лірика, яка притаманна більшості образів, залишається світлою.

Теми клавірних фуг Баха можна порівняти з початковою тезою, у якому збігаються декілька елементів. У результаті їх співіснування народжуються яскраві образи, потужні складні афекти.

Наявність у темі двох основних елементів зустрічається найчастіше. Два елементи в середині тем фуг “ДТК” обумовлені двома початками – трагічним та ліричним. Як влучно зазначає Швейцер, “... в бахівській музиці проводиться ідея прославлення разом із ідеєю страждання” [13, с.452].

Виразні засоби у темах фуг пов'язані з емоційно-змістовним значенням. Мелодію необхідно сприймати як сплав звуків у певній риторико-інтонаційній послідовності, що допомагає зрозуміти логіку мелодичного розвитку, внутрішню енергію, зміну фаз емоційної напруги та розслаблення.

Кожна тема у фузі визначає певний драматичний образ. Багатотемність твору дозволяє говорити не тільки про поліфонію у власному розумінні, але й про співвідношення засобів виразності у великому масштабі, про розгортання епічної, драматичної та ліричної сторін із подальшими їх зближеннями, перехрещуваннями та розходженнями.

Розвиток драматургії у багатотемних фугах іде складними шляхами. Тоді як кожна тема, як композиційна одиниця, побудована автором із бездоганним художнім розрахунком, співвідношення та образні зв'язки є дивовижними за своєю свободою та багатогранністю.

Уся внутрішня багатозначність фуг циклу “Страсний тиждень”, вся символіка у поєднанні з драматизмом та картинністю не порушують художньої єдності твору.

Мелодичний рух усередині тем циклу “Страсний тиждень” має визначені закономірності. В основі більшості тем лежить рух по звуках мінорного тризвуку. В іншому випадку особливо виразну функцію виконує сьомий високий ступінь.

Усе це ще раз свідчить про типовість тем і про використання композитором визначених прийомів мотивного викладення.

Тематичний поділ фуг визначає коло інтонаційних прийомів. Результатом використання комплексу цих прийомів є створення мотивів-символів, які у творах Й.-С.Баха мають сталий характер. Використання трьох тем у фугах *cis-moll* I т. ДТК та *fis-moll* II т. ДТК ускладнює зміст твору, посилює вплив на емоційне сприйняття як виконавця, так і слухача. Процес взаємопроникнення тематичного матеріалу стимулює формування риторико-інтонаційної сфери.

Прелюдія й fuga *cis-moll* I т. ДТК трактуються Б.Яворським як біблейський епізод “Молитва про чашу”, а прелюдія й fuga *fis-moll* II т. – як “Тайна вечера”.

Загальною для обох фуг є мотив-символ, який став основою усього циклу, це тема “Хреста”, чотири різноспрямовані ноти. Графічна, мелодійна, інтонаційно-риторична виразність теми визначає основний контекст фуг. Мотив-символ “теми хреста, розп’яття” несе найбільше конфліктне навантаження. В “темі хреста”, з одного боку, присутній трагізм жорстокості розп’яття Христа, з іншого боку, – відчуття скорботи, співчуття, любові. У взаємодії цих двох елементів закладений основний конфлікт, який передає силу афекту, глибину й напруженість усього твору.

Перший елемент теми “розп’яття” у всіх фугах циклу “Страсний тиждень” є основним. Саме він несе найбільше навантаження конфліктності. Афект, що викликається мотивом розп’яття, має величезну силу.

Хрест, як символ розп’яття, кодується у творах Баха різними засобами, по-різному можуть виглядати елементи його умовного графічного зображення в нотному тексті, але його семантика завжди залишається незмінною.

Інтонаційний простір, який є характерним для теми “розп’яття”, формує риторичний акцент. Трагізм теми підкреслює кількість звуків, яка семантично відповідає сакральному числу “чотири” (чотири пророки, чотири євангелісти, чотири світові елементи – символи матеріального світу). У просторовому відношенні рух мотиву “хреста” найчастіше відбувається в межах трьох-чотирьох ступенів. У ліричному відношенні множення “три на чотири” означає проникнення духу в матерію: “чотири додати три дорівнює сім” – людське число “єдність природи духовної й тілесної”, чуттєвий вираз порядку (сім таїнств, сім смертних гріхів, сім планет, сім тонів григоріанської музики).

Символічним є і те, що навіть літери *bach* – мелодичні у своїй послідовності. Їхня мелодія відповідає “темі хреста” із фуги *cis-moll* з I-го тому ДТК. Різниця полягає тільки в тональному викладенні. Цей символ – символ “розп’яття” – є найважливішим у творах Баха.

Друга тема фуги *cis-moll* – тема “чаші страждання”. Вона викладена композитором зовсім по-інакшому. Це є плавний рух вузькими інтервалами, дрібними тривалостями, що передає відчуття спокою, примирення, нібито приховує сльози.

Цю саму тему, але викладену “шістнадцятими”, ми знаходимо у фузі *fis-moll* II т. “Несення хреста”. У чому полягає зміст цієї теми? Це молитва: “Отець Мій! Якщо можливо, да мінуй Мене чаша ся, а з рештою, нехай буде не так, як Я хочу, але як Ти”.

При передачі образів руху ця тема асоціюється зі “сльозним комплексом” (зліговані секунди). Ця тема, як і інші, відіграє знакову роль і є характерною для багатьох творів Баха.

У фузі *fis-moll* II т. ця тема є третьою. Її символічний зміст розкривається з кожним тактом. До самого кінця твору вона звучить безперервно, супроводжує розвиток музичного матеріалу, стає його цементуючою основою.

Третя тема фуги *cis-moll* I т. – це тема “здійснення”. Як вона співвідноситься із двома іншими темами? Відповідь знаходимо в словах молитви: “Да здійсниться воля Твоя (нехай буде не так, як Я хочу, але як Ти)”. Це завершення. Риторико-інтонаційна основа теми дає можливість підвести підсумок розвитку музичних подій. У фузі *cis-moll* ця тема будується на дев’яти нотах. Сакральний зміст числа “дев’ять” у даному випадку може бути таким: Христос помер о дев’ятій годині вечора. Таким чином, шляхом припущення можна визначити заключну роль третьої теми твору. Емоційний вплив теми посилюється тим, що з моменту своєї появи у 49-му такті до самого кінця вона звучить безперервно 36 разів. Будучи побудованою на звуках теми “Хреста”, вона не тільки звучить у кінці одночасно із символом “розп’яття”, але взагалі є останньою у фузі.

Навряд чи потрібно коментувати цей композиторський задум. Емоційний вплив такої майстерності Баха є безмежним.

Зміст прелюдії й фуги *fis-moll* II т., яку Б.Яворський визначає як “Тайна вечера”, дозволяє Баху висловлювати тему “здійснення” не так гостро, як у фузі *cis-moll*. Її інтонаційний простір є досить спокійним, але своїм риторичним рухом він попереджає слухача про майбутні події.

Особливої уваги заслуговує семантичне трактування тональностей. У творчості Баха використання тонального плану має типологічне значення, породжує певні асоціації. Тональності *f-moll*, *fis-moll*, *c-moll*, *cis-moll* – темні, засмучені. Але в музиці Баха зміст їхнього використання виходить за емоційні обмеження. Як і все в його творчості, тональний вибір має складні логічні зв’язки. І перш за все це є зв’язок із сакральною числовою символікою (співвідношення тональностей *cis* і *fis* – кварта, чотири ступені). Цей інтервал, а також число “4” визначають мотив “Хреста”.

Й.-С. Бах, який володів глибокими теологічними знаннями, не міг не звернути увагу також на значення “триєдності”. Можливо, тому, у найбільш емоційно-насичених, рельєфно-мальовничих та поліфонічно-складних фугах він використав саме три теми.

Крім того, він майстерно окреслив тематично-змістовні арки між прелюдією й фугою *cis-moll* I тому та прелюдією й фугою *fis-moll* II тому.

При всій типовості індивідуальних прийомів композиції, які притаманні Баху, драматургія тематизму клавірних фуг є виключно різноманітною, семантичною, має певний зміст. У всьому проявляється ідейно-образна специфічність даного композиційного задуму: в символіці просторових уявлень, в нотній графіці, в числових співвідношеннях та композиційних рішеннях.

В темі, як у початковій “тезі”, Бах дає суму різних елементів, згущує час і простір, використовуючи одночасно рівноправні за семантичною вагомістю мотивні утворення.

Основна конфліктність у середині головної теми фуґи не тільки диктує драматургію твору, але й веде до символіки форми, що дуже притаманно Баху.

Отже, аналіз драматургії тематизму клавірних фуг Баха представляє виключний інтерес для виконавця, розкриває не тільки творчу манеру композитора, але й дозволяє проникнути у світ яскравих музичних образів.

Використання трьох тем у фуґах *cis-moll I* т. ДТК та *fis-moll II* т. ДТК ускладнює зміст твору, посилює вплив на емоційне сприйняття як виконавця, так і слухача. Процес взаємопроникнення тематичного матеріалу стимулює формування риторико-інтонаційної сфери та оригінальної своєрідної драматургії цілого.

Багато років Й.-С.Бах провів біля пасторської кафедри як органіст, як кантор та керівник хору. Тому його музична мова є багатою на чудові риторично-інтонаційні таємні сакральні-змістовні символи. Завдяки високій майстерності композитора драматургія творів Баха є неперевершеною. Розгортання складного драматургічного процесу відбувається у різних пластах твору. В результаті народжується поліфонічний шедевр. Використовуючи у фузі три теми, рівноправні за семантичним значенням мотиви-символи, він не тільки концентрує емоційно-змістовний рух драматургії, а поєднує у своїх геніальних творах час і простір.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. – Л., 1971.
2. Бодкин Э. Интерпретация клавирных произведений И.-С.Баха. – М.: Россия-Малс, 1993.
3. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1982.
4. Друскин М. Пассионы и мессы И.-С.Баха. – Л.: Музыка, 1976.
5. Друскин Я.С. Про риторичні прийоми в музиці Й.-С.Баха. – К.: Музична Україна, 1972.
6. Золотарев В. Фуґа. – М.: Музыка, 1965.
7. История полифонии. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века. Выпуск 3. – М.: Музыка, 1985.
8. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И.-С.Баха и её исторические связи. Ч.2. – М.: Музыка, 1980.
9. Лоскутова Т. Риторико-інтонаційні засоби клавірних творів Й.-С.Баха // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Випуск III. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – С.26-30.

10. Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С.-Баха. – М.: Музыка, 1967.
11. Ройзман Л. Заметки о некоторых клавирных произведениях И.-С.Баха, особенно о токкатах // Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки. Статьи. Выпуск четвертый. – М.: Музыка, 1976. – С.119-155.
12. Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг Баха. – М.: Музыка, 1975.
13. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М., 1964.
14. Яворский Б. Материалы и наблюдения // Центральный государственный музей музыкальной культуры в Москве. – Ф.146.

*The symbolical-stylistic peculiarities of many-theme fugues of J.Bach by example of fugues *cis-moll I* WTC and *fis-moll II* WTC are shown in this article.*

*Taking into account all typifiers of the individual methods, which are characteristics of J.Bach creation, the dramaturgy of clavier fugue theme is various. semantic, has a certain content.*

**Марта Трошук**

## **ПИТАННЯ ДАВНЬОУКРАЇНСЬКОГО ЦЕРКОВНОГО СПІВУ В ПІДРУЧНИКАХ ТА НАВЧАЛЬНИХ ПОСІБНИКАХ**

Дослідження в галузі української медієвістики 60-90-х років ХХ ст. відзначені помітними досягненнями, особливо в окремих наукових напрямках – джерелознавстві, палеографії нотолінійного письма, музикологічних дослідженнях культури ХVІІ ст. Чимало статей українських музикознавців висвітлюють різні проблеми давньої української монодії (О.Цалай-Якименко, Ю.Ясиновський, О.Шевчук, Л.Корній), болгарського та грецького монодичних наспівів у богослужбовій практиці України (Л.Корній, Г.Васильченко-Міхно), кантової культури та “Богогласника” (Л.Івченко, Ю.Медведик), партесного концерту (Н.Герасимова-Персидська, Н. Заболотна), музично-теоретичної думки (О.Цалай-Якименко), давньої української музики в цілому (О.Шреер-Ткаченко). В 2002 році Інститутом Літургійних Наук Львівської Богословської Академії під керівництвом професора Ю.Ясиновського виданий науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії, куди ввійшли як нові матеріали, так і передруки вагомих статей, раніше надрукованих. Та попри всі перелічені здобутки медієвістика як наука досі не була об’єктом дослідження. Тривалий час давній пласт української музичної культури залишався поза увагою дослідників радянського періоду у зв’язку з тим, що в українській музиці переважали церковні жанри. Зате науковці діаспори, зокрема Мирослав Антонович, проводили досить плідні наукові дослідження в даній галузі.

Сьогодні, під час якісного зрушення в розвитку науки про церковну музику в Україні, необхідно узагальнити і проаналізувати всі досягнення та надбання цієї галузі і прослідкувати перспективу подальшого її розвитку.

Метою автора статті є узагальнено проаналізувати зміст підручників з історії української музики, виданих для навчальних музичних закладів України. Поставлена мета обумовила завдання статті, а саме: визначити, на якому джерельному матеріалі створені ці праці і який рівень знань отримує молодь, вивчаючи цей курс у Вищій ланці освіти; визначити основні проблеми розвитку давньоукраїнського церковного співу, яких торкаються автори підручників та навчальних посібників. Часто єдиним джерелом, з якого отримують певну інформацію студенти, є підручник, тому його зміст має правдиво відображати результати наукових розробок в даній галузі. Аналіз динаміки змін у навчальних музичних виданнях стосовно розвитку церковного співу підготує підґрунтя для створення цілісної картини досліджень цього напрямку.

Усвідомлення авторства певних концептуальних ідей є обов'язковим завданням наукового дослідження. Та специфіка тексту підручника полягає в тому, що автори, викладаючи певні ідеї, не зобов'язані посилатися на наукові джерела. Тому поширення певних наукових концепцій видно тільки з огляду значної кількості праць медієвістів. У даному дослідженні до уваги взятий науковий матеріал не тільки підручників та посібників з історії української музики, але й наукові праці про церковну музику, що не є підручниками, але використовуються в навчальному процесі.

Основними джерелами вивчення історії давньоукраїнської музики є безлінійні та нотолінійні музичні рукописи. Відомості про музику подають також археологічні джерела, історичні документи, наративна література та інше. Через несприятливі умови (татаро-монгольські та турецькі спустошення, польсько-російські війни XVI-XVII ст. і російське панування) багато пам'яток української культури X-XVI ст., зокрема музичної, було знищено або вивезено за межі країни. Окрім того, внаслідок переїзду до Росії, починаючи із середини XVII ст., великої кількості українських церковнослужителів, співаків, учителів, туди потрапляли й українські співочі пам'ятки (рукописи церковної монодії та партесних творів), які залишалися там в монастирях, особистих збірках, бібліотеках навчальних закладів. Зберігання пам'яток давньоруської музичної культури за межами України залишається серйозною перешкодою для вивчення всіх надбань українською медієвістикою. Але, незважаючи на зазначені складнощі, українські вчені все ж створювали поодинокі праці з історії української музики, розглядаючи в них давньоукраїнський період.

1890 р. з'явилася праця священника П.Бажанського "Істория руского церковного пінія". У цьому дослідженні давньоруський період був охарактеризований оглядово на основі тогочасних наукових європейських і російських розвідок (праці прот. Дмитрія Разумовського та ін.), а сучасний для автора церковний спів Галичини розглянутий детально на основі власних

польових спостережень [2]. 1922 р. була опублікована Миколою Грінченком "Історія української музики", де є невеликий розділ, присвячений музичній давнині. Як зазначає сам автор, "...наша церковна музика майже цілком вважалася надбанням наших сусідів росіян, і якщо вона і досліджувалася, то завжди з погляду суто московського..." [3, с.30]. Це і стало причиною написання М.Грінченком давньоруського розділу його праці тільки на основі відомих російських досліджень. 1937 року у Львові було видано "Огляд історії церковної музики" Б. Кудрика, який є першим науковим і систематичним викладом історії української церковної музики з часу її зародження і до початку ХХ ст. [11]. Значний внесок у розвиток української музичної медієвістики зробив Федір Шешко, сформувавши наукові засади національного музичного джерелознавства. В його наукових працях "Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні" та "Перші українські нотодруки" [10, с.153-161] виявляється цілісна система поглядів і висновків про минуле української музики, яка вплинула на тогочасні тенденції еволюції національного музикознавства в Галичині та в еміграції. 1941 року вперше був надрукований "Нарис історії української музики" професора Київської консерваторії Андрія Ольховського, але весь наклад загинув на початку війни. Перевидання було здійснене аж у 2003 році за новою авторською редакцією. Коротко йдеться в книзі про давню церковну музику (монодію, партесні твори) [13, с.119-130], що зумовлене, перш за все, негативним ставленням офіційної ідеології до церкви, а також нерозробленістю на той час цієї ділянки в українській музиці.

Велике зацікавлення історією української церковної музики виявляли вчені діаспори. В 1932 році Павлом Маценком була написана докторська дисертація "Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському Ірмолоєві 1775 року", у 60-х роках ХХ ст. вийшли друком праці "Нариси до історії української церковної музики" та "Конспект історії церковної музики". 1963 року у Мюнхені Антоном Рудницьким виданий історично-критичний огляд "Українська музика", де церковній музиці присвячено другий розділ [14, с.43-52]. На відміну від наукових досліджень інших діячів діаспори, даний посібник використовується у навчальному процесі українських музичних закладів. У 90-му році з'явилася праця М.Антоновича (німецькою мовою) про історію церковної музики в Україні [1], яка узагальнила значну кількість наукових даних, зокрема в монодії та партесному співі. Довгий час після виходу у світ праці вчених діаспори, так як і Ф.Шешко, П.Бажанського та Б.Кудрика, залишалися мало відомими українському загалу, і тому матеріали з них майже не були задіяні в українських підручниках та посібниках. З цієї причини в даному дослідженні вони не розглядаються.

З кінця 60-х років ХХ-го ст. створення праць з історії давньої української музики стали пов'язувати із ретельним відпрацюванням нотної

рукописної спадщини. Українські музикознавці розпочали такі вкрай необхідні медієвістичні джерелознавчі дослідження, як виявлення у фондах бібліотек та музеїв (перш за все київських та львівських) українських пам'яток давньої музики, їхній аналіз та підготовку до видання нотних матеріалів. Інтенсивне нагромадження джерельного матеріалу витворило основу для написання узагальнюючих робіт з історії української музики, котрі б згідно з потребами часу комплексно висвітлювали досягнення в галузі музичної культури, зокрема давньоруського періоду.

У 1964 р. вийшли друком "Нариси з історії української музики", які, як зазначають автори Л.Архімович, Т.Каришева, Т.Шеффер, О.Шреєр-Ткаченко, є "спробою хоч в деякій мірі задовольнити попит на літературу в історії української музики з боку молоді, студентства і широких мас" [12, с.3]. Та про церковну музику давньоруського періоду в даному дослідженні згадується тільки побіжно – в останніх абзацах розділу "Джерела української музичної культури" [12, с.6-12]. Трохи детальніше розглянутий період партесного і хорового багатоголосся у розділі "Українська професійна музика до кінця XVIII ст." [12, с.107-118], автором якого була О.Шреєр-Ткаченко (той самий текст із вказівкою на її авторство зустрічається у підручнику 1969 року видання) [4].

Значною подією за радянського часу стала поява навчального посібника "Історія української доживотної музики" (1969) [4], підготовленої колективом авторів кафедри історії музики Київської державної консерваторії під керівництвом О.Шреєр-Ткаченко. Вказана ґрунтовна праця є першою спробою узагальнення дослідницької роботи за останнє десятиріччя в галузі історії української музики. Але, на думку головного редактора, авторський колектив "не претендує на вичерпне висвітлення всіх проблем музичного минулого України, зокрема давньоруського періоду, у вивченні якого залишається чимало прогалин і білих плям" [4, с.4]. Питанню давньоруської музики присвячений розділ "Джерела української музичної культури", зокрема параграф "Музика давньоруської церкви" [4, с.18-20], автором якого є Катерина Майбурова, який містить коротку характеристику зародження та розвитку давньоруського співу. В розділі "Музична культура України в період розвитку феодално-кріпосницьких відносин (XIV – середина XVIII ст.)" є параграф "Українська професійна музика до середини XVIII ст." [4, с.68-73], який присвячений періоду партесного багатоголосся у викладі О.Шреєр-Ткаченко.

Давня українська музика розглядається також у навчальному посібнику О.Шреєр-Ткаченко "Історія української музики" (ч.1, 1980) [17], де ранньому етапу церковної монодії присвячено увагу в розділі "Джерела української музичної культури" [17, с.12-14]. Період багатоголосся охарактеризований детальніше у розділі II "Музична культура України в період розвитку феодално-кріпосницьких відносин" [17, с.15-79].

1989 року вийшов друком I том академічного видання "Історії української музики", де у розділі "Становлення професійної музики" [5, с.137-283] є статті М.Боровика "Давньоруський церковний спів" та "Становлення багатоголосого хорового співу", автори посібника, як і попередники, прагнули узагальнити всі досягнення в галузі давньоруської музики, але використали виключно російські джерелознавчі дослідження, незважаючи на значні здобутки української медієвістики (праці Ю.Ясиновського, О.Шреєр-Ткаченко, Н.Герасимової-Персидської, Л.П.Корній). Питанню становлення професійної освіти на Україні присвячено статтю О.Цалай-Якименко "Музикознавство і педагогіка" у розділі "Спеціальна освіта і музикознавство" [5, с.403-434], в якій висвітлено музичне життя, спеціальну освіту, аналізуються перші зразки музично-теоретичних праць.

Новим етапом у створенні підручника з історії української музики, зокрема давньоруської, є праця Л.Корній "Історія української музики" (ч.1, 1996) [9]. Порівняно з попередніми навчальними посібниками у даному підручнику приділяється більше уваги розкриттю специфіки музично-історичного процесу в його тісних зв'язках з історичним та загальнокультурним контекстами, врахування найновіших досліджень у даній галузі науки. Авторка підручника у значній частині поданого матеріалу спирається на власні наукові дослідження церковної монодії (болгарського напіву), світської музики, шкільної драми та на власні розробки курсу історії української музики (Програма – конспект і методичні матеріали для Вищих музичних навчальних закладів України) [8]. В цьому підручнику викладено значну кількість вивіреної інформації, яку використовують автори інших навчальних видань.

Позитивні зрушення у навчальних виданнях спостерігаються упродовж останнього десятиріччя. Значно збільшилася кількість музикознавчих праць, виданих у різних регіонах України. Зокрема, 1999 у Львові вийшов друком навчально-методичний посібник Л.Кияновської "Українська музична культура" (його перевидання, перероблене та доповнене, вийшло в 2000 році) [6, с.7]. Треба зазначити, що розділ "Музична культура Київської Русі. Українська музика до XVIII ст." має незначний обсяг тексту, в якому авторка стисло та інформативно розповідає про окремі визначні події і явища тогочасного музичного та світського життя. У їхньому викладі дослідниця посилається на дані підручника Л.Корній "Історія української музики" [6, с.5-10].

2000 року у Тернополі виданий посібник "Українська музична література", ч.1 – "Від найдавніших часів до початку XIX ст." під редакцією Л.Яросевич, який є узагальнюючим матеріалом видань 60-90-х років XX ст., про що говорять автори у вступному слові [15, с.6-9], і створений для музичних училищ та училищ культури і мистецтв.

Аналіз підручників, навчальних посібників та академічних видань дає змогу виділити ряд актуальних проблем висвітлення розвитку давньоруської

музики. Однією з найголовніших є історична, якій приділяють значну увагу всі автори навчальних посібників.

Одним із не вирішених остаточно є питання походження церковного співу в Україні-Русі. Всі науковці єдині в своєму твердженні, що давній церковний спів на Україну був уведений з Візантії, а вже згодом набув національних рис. Богослужбовий спів відразу після прийняття християнства запроваджували греки, а можливо, і болгари, які були “посередниками” між Україною та Візантією (підручники Л.Корній, Л.Яросевич, О.Шреер-Ткаченко та ін.).

Важливим питанням у дослідженні давньоруського співу є періодизація зародження та розвитку церковної музики XI-XVIII ст. Автори підручників 60-80-х рр. (“Історія української доживтневої музики”, “Нариси з історії української музики”) схилиються до такої періодизації: XI-XIII ст. – панування монодійного співу, XIV – середина XVIII ст. – зародження та розвиток багатоголосся. В академічному виданні “Історії української музики” автор М.Боровик пропонує свою періодизацію: IX-XVII ст. – монодичний спів, XVI-XX ст. – багатоголосся, з чого випливає, що два століття ця традиція існувала паралельно. В підручнику Л.Корній “Історія української музики” музично-історичний процес розвитку українського мистецтва вперше розглядається за стильовими ознаками різних історичних епох: Середньовіччя (IX перша половина XV ст.) – монодійний спів, Відродження (друга половина XV ст. – початок XVII ст.) – також монодія, Бароко (XVII ст. – перша половина XVIII ст.) – багатоголосся. Автор Л.Кияновська подає наступну періодизацію розвитку церковної музики: XI-XV ст. – монодія, XVI-XVII ст. – партесний спів. У посібнику “Українська музична література” під редакцією Л.Яросевич знаходимо поділ на церковну музику Київської Русі та музичну культуру XIV-XVI ст. (багатоголосся). Як бачимо, висвітлення періодизації давньоруської музики в підручниках є суперечливим, бо залишається малодослідженим період зародження та розвитку знаменного співу, поява раннього багатоголосся. Отже, кожен автор подає своє бачення даної проблеми, опираючись на російські дослідження давньоруського співу, або викладає нові гіпотези.

Зважаючи на те, що багатоголосий церковний спів зародився ще під час панування на Русі одноголосої традиції, а певний час ці два стилі існували паралельно, виникає питання, чи засноване багатоголосся на питомій монодійній традиції, чи це є цілком нова і запозичена з Європейського Заходу течія. Розглянемо, як викладають цю важливу проблему автори вищезазначених підручників. У “Нарисах з історії української музики” автор зазначає, що “партесний спів відійшов далеко від естетичних норм старого знаменного розспіву і порівняно з ним мав світський характер” [12, с.113]. В “Історії української доживтневої музики” читаємо про появу партесного співу на основі монодії [4, с.71]. Отже, з появою певних досліджень у галузі партесного співу

(праці О.Шреер-Ткаченко, Н.Герасимової-Персидської) утверджується думка про певний взаємозв'язок одноголосої і багатоголосої традицій. З цією думкою погоджується і Л.Корній, пишучи, що “...нова якість емоційної виразності партесної музики пов'язана з тим, що в ній існують генетичні зв'язки з духовними джерелами – церковна монодія, духовні канти...” [9, с.232]. Решта дослідників ці питання оминають.

Стосовно опрацювання давньоруських джерел, то укладачі посібників (за свідченням О.Я.Шреер-Ткаченко [4, с. 5]) наводять відомості про опрацювання рукописних матеріалів у фондах бібліотек та архівів України. Автори ж підручників 90-х років подають у свою чергу покликання на хрестоматійні праці О.Шреер-Ткаченко, академічне видання “Історія української музики” і навіть на близький їм за часом виходу підручник Л.Корній “Історія української музики” (зокрема посібник Л.Кияновської).

Існує також проблема не розмежованої характеристики процесів розвитку монодійного співу XVI-XVII ст. в Україні та Росії. Тоді, як на Україні починає зароджуватися професійне багатоголосся й розробляється система лінійного письма, в Росії простежується тенденція до ускладнення запису одноголосого співу, з'являється “позначкова” система, “тайнозамкнені” знамена, “Азбуки” для розшифрування невменних формул. У підручниках 60-90 років цього розмежування та пояснення немає. Головною причиною такого “перемішування” ознак української і російської одноголосих традицій є те, що українськими науковцями не проводилися дослідження ранніх пам'яток, а використовувалися досягнення російської медієвістики, за винятком праць Мирослава Антоновича, спеціально присвячених цій темі. Прикладом поєднання співочої практики Росії та України є академічне видання “Історії української музики” [5, с.160-170]. Частково ця проблема висвітлюється і в підручнику Лідії Корній (йдеться про реформу нотації в середині XVII ст. в Росії, ускладнення запису крюкової системи, виникнення “двознаменників” та ін.) [9, с.139-140].

Поява багатоголосся і зародження партесного співу розглядається всіма авторами підручників. Цій проблемі в історії давньоруської музики присвячено багато публікацій та джерелознавчих досліджень. Причиною зацікавленості і значного висвітлення даної теми в українській медієвістиці є збереженість значної кількості рукописних пам'яток і їхня доступність для науковців. Вагомими здобутками в цій галузі є праці О.Шреер-Ткаченко “Розвиток української музичної культури в XVI-XVII ст.” та Н.Герасимової-Персидської “Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст.”, “Жанрово-стилістичні ознаки партесного концерту на Україні в XVII-XVIII ст.” та ін.

Не менш важливими проблемами висвітлення розвитку давньоруського співу є теоретичні засади жанрово-стильового устрою монодійного та багатоголосого співу, співвідношення музичного і словесного тексту, особливостей музичної нотації. В підручниках лише констатується ідеографічний



спосіб запису культової музики (знаменна і кондакарна нотація), характеризується основний фонд знаків, що використовувався на ранньому етапі, а також узагальнено висвітлюється еволюція знаменного співу, основні принципи осмогласної системи, проблема розшифрування невменних нотацій монодійного культового співу, поява п'ятилінійної системи запису музики.

Проблеми виникнення та розвитку навчальних закладів на Україні приділено значну увагу всіх авторів зазначених підручників. Зокрема, всі науковці підтримують думку, що основою виникнення та розвитку професійної музики були початкові навчальні заклади, які засновувалися при церквах та монастирях. Наприкінці XV ст. в Україні виникають інші культурно-освітні осередки – братства, колегіуми, академії і стають основою для розвитку професійної музичної освіти. Адже саме в братських школах зароджується мистецтво нового багатоголосого співу – партесний спів.

Що стосується проблеми висвітлення зв'язків давньоруської музики з фольклором, то треба зазначити, що в перших підручниках з “Історії української музики” О.Шреєр-Ткаченко, “Історії української доживотної музики”, “Нариси з історії української музики” цій темі було приділено незначну увагу. Зокрема, в “Історії української доживотної музики” зазначено, що знаменний розспів “... заснований на основі народних традицій епічно-зосереджувального розспівування слова, характерного для руського епосу... партесний спів також має народнопісенний вплив, зокрема в ритміці, мелодиці, самому складі наспівів” [4, с.19,72]. У посібнику “Українська музична література” під редакцією Л.Яросевич читаємо про “фольклорні впливи” на церковну музику з покликанням на дослідження О.Кошиця та С.Скребоквова [15, с.24]. У підручнику Лідії Корній у розділі “Давньоукраїнська церковна монодія” також йдеться про “...вплив української народної пісенності на церковну монодію...” з музичними прикладами і теоретичними узагальненнями [9, с.159]. Щодо партесної музики, то дослідниця вважає, що “... у “високому” бароковому стилі партесного концерту в окремих епізодах використовували український фольклор” [9, с.233-234]. Даний матеріал викладений з теоретичними поясненнями та музичними прикладами. Зважаючи на те, як в українському народі тісно пов'язане народне і церковне, звичайно, що фольклорний вплив є незаперечним на всіх стадіях формування давньоруського співу, але даному питанню приділено незначну увагу в підручниках вищезазначених авторів, що найімовірніше пов'язано із відсутністю окремих спеціальних досліджень.

Отже, проаналізувавши матеріал, викладений у підручниках та навчальних посібниках, в яких висвітлено процес розвитку давньоукраїнської музики, бачимо тенденцію до зростання зацікавленості даною проблемою. В 90-х роках ХХ ст. не лише в Києві, а й у інших містах України розпочинається активне видання підручників та посібників з історії української музики, що свідчить про значні здобутки у вивченні давньої музики. Але залишається фактично

нерозкритим питання про походження знаменного розспіву та його розвиток у ХІ-ХІV ст. внаслідок збереженості малої кількості давньоруських джерел, які знаходяться в Україні, та їх обмежене опрацювання українськими науковцями. Тоді як період ХVІ-ХVІІ ст. детально досліджений українськими медієвістами на архівних нотних матеріалах, збережених в Україні, переважна більшість авторів підручників викладає основи давньоруської музики до ХVІ ст. з покликаннями на російських дослідників (прот. Д.Разумовський, В.Металлов, М.Успенський, М.Бражніков). Тобто, самі автори підручників практично не опрацьовували давньоруського матеріалу, але за потреби спиралися на російські дослідження. На змісті підручників позначилася та обставина, що українська музична медієвістика є порівняно молодою наукою і тільки напрацьовує спеціальні методики для розгляду складних проблем розвитку давньої української музики. Виникає необхідність створення спеціальних наукових праць, а згодом і підручника з історії давньоруської музики, в якому були б враховані сучасні дослідження та наукові напрацювання українських дослідників.

1. Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas. – Munchen, 1990. – С.294.
2. Бажанський П. Історія руського церковного п'янія. Львовь, 1890. – С.86.
3. Грінченко М. Історія української музики. – К.: Спілка, 1922. – С.122.
4. Історія української доживотної музики. – К.: Музична Україна, 1969. – С.234.
5. Історія української музики: В 6-ти т./ АН УРСР. Ін-т мист-ва, фолькл. та етногр. ім. М.Т.Рильського. – Т.1: Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. / Редкол. тому: М.М.Гордійчук (відп. ред.) та ін. – К.: Наукова думка, 1989. – С.448.
6. Кияновська Л. Українська музична культура. – Львів.: Сполом, 1999. – С.144.
7. Кияновська Л. Українська музична культура. – Львів.: Сполом, 2000. – С.205.
8. Корній Л. Історія української музики від найдавніших часів до початку ХХ ст. Програма-конспект і методичні матеріали для музичних вузів України. – К., 1993. – С.59.
9. Корній Л. Історія української музики. Ч.1.: Від найдавніших часів до середини ХVІІІ ст. – К., 1996. – С.314.
10. Костюк Н. Федір Стешко // Український музичний архів (Документи і матеріали з історії української музичної культури). Вип.3. – К.: Центрмузінформ, 2003. – С.153-161.
11. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – Львів, 1995. – С.128.
12. Нариси з історії української музики. – К.: Мистецтво, 1964. – С.245.
13. Ольховський А. Нарис історії української музики. – К.: Музична Україна, 2003. – С.512.
14. Рудницький А. Українська музика. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. – С.390.
15. Українська музична література. Авторський колектив під керівництвом Л.В.Яросевич. – Тернопіль: СМП “Астон”, 2000. – С.206.
16. Шевчук О. До проблеми дослідження давньоруських богослужбово-літургічних жанрів // Musicae ars et scientia. – К., 1999. – С.54-65.
17. Шреєр-Ткаченко О. Історія української музики. Т. 1. – К.: Музична Україна, 1980. – С.234.

*This article describes the main problems of old Ukrainian music development which were shown by the authors of different textbooks and manuals. The author generalizes and analyzes the musical mediævistic's achievement and attainment, follows the perspectives of its forthcoming progress. She also determined the source of these works creation.*

Богдан Кіндратюк

## ДЗВОНАРСЬКЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В ІКОНАХ “СТРАШНОГО СУДУ”

Студії питання розповсюдження дзвонів і християнської традиції церковних дзвонів в Україні – *актуальна проблема* мистецтвознавства. Підґрунтям історичних і практичних досліджень у цьому напрямку є накопичення джерельної бази. Серед трьох основних груп джерел (писемних, археологічних і польовий матеріал) поважне місце в першій групі займають твори малярства. На жаль, вони ще не стали предметом спеціальних досліджень кампанологів. Навіть висвітлюючи свого часу основні етапи розвитку українського малярства XVI–XVIII ст. та відбиття явищ музичної культури в ньому, Віра Свенціцька, хоч і згадує про музичні інструменти в іконографії Страшного Суду, чомусь оминає церковні дзвони [1]. Не йдеться про дзвони в дослідженні цих малярських пам’яток і в праці Павла Жолтовського [2, с.112-115; 277-318], як і в інших істориків українського малярства: Володимира Овсійчука, Людмили Міляєвої, Володимира Александровича та інших. Тому *метою* нашої розвідки є привернення уваги до студій над іконографією Страшного Суду як одного з джерел до історії церковних дзвонів і дзвоніння в Україні. *Завдання* дослідження бачаться у вивченні відображеної тут традиції заклику на Богослуження за допомогою дзвонів, регіональних особливостей їхнього підвішування, способів дзвоніння, спеціальний одяг дзвонарів як свідчення певного соціального статусу тощо.

Чому українські малярі до канонічних сцен Страшних Судів вносили зображення дзвонів? Нагадаємо роль і місце дзвонів у церковній практиці. У старозавітних часах засобом повідомлення про початок богослуження були духові інструменти – сурми, труби. У книгах Старого Завіту є немало згадок про те, що саме Господь звелів Мойсеєві скликати вірних за допомогою труби. У перші три століття Христової віри на богослуження скликали посланці або завчасно домовлялися про місце й час наступного. Згодом у монастирях св. Пахомія († 346) скликали монахів за допомогою сурми. Подібний звичай існував і на Синаї. У візантійських монастирях на нічні богослуження зазвичай скликали ударами молоточка у двері келії, а в жіночому монастирі Єрусалима одна з монахинь відвідувала всі келії та співом “Алилуя” будила й скликала черниць на спільну молитву [3, с.200]. З часом ченці для цього почали використовувати дерев’яне било, яке Феодор Студит образно називає голосом духовної труби [4, с.311]. Імовірно, тоді воно могло бути назвою узагальненого способу скликання монахів, а з кінця V – початку VI ст. зустрічаються прямі вказівки на застосування цього інструмента [4, с.300]. Поступово Церква

й *Кіндратюк*. Дзвонарське мистецтво України в іконах “Страшного Суду”

замість старозавітних труб і сурм<sup>1</sup> вводила в богослужбову практику било [6, с.15]. У храмах латинського Заходу з VI ст. почали використовувати великі дзвони [7, с.434; 8, с.277]. Візантійська Церква запозичила їх від римської в другій половині IX ст. Покликаючись на венеційську хроніку Іоана Діакона, твердять, що правитель Орсо прислав до Константинополя (877-879) 12 дзвонів для новозведеного храму св. Софії [4, с.304]. Але ця новація не прижилася на Сході в тому обсязі, як це було на Заході [9, с.722]. У Русі-Україні стало традиційним скликати вірних на богослуження не лише за допомогою бил, клепал, а й дзвонів. Із княжої доби всякі дзвоніння оповіщали радісну, сумну чи тривожну звістку. Під час Служби Божої дзвони не тільки підсилюють її ярозичистість, а й подають *благу вість*, позначають значущість читань богослужбових текстів, нагадують вірним про їхній обов’язок перед Богом і Церквою.

Оскільки у Візантії віддавали перевагу білам, то на іконах Страшного Суду, які набули “завершеного канонічного вигляду ще в ранньому середньовіччі у візантійсько-романському мистецькому середовищі” [2, с.112] і що перейняли давньоукраїнці [5, с.59-60], зображень дзвонів серед його сюжетів спершу могло й не бути (через значні пошкодження нині важко встановити, чи були ці церковні атрибути на розписах 50-70-х років XII ст. у нартексі Кирилівської церкви Києва, де знаходилося зображення Страшного Суду [10, с.919], а також відповідних фресках чернігівської малярської школи [10, с.921]; немає церковних дзвонів серед найголовніших елементів у “Страшноносудній” композиції в Київському псалтирі Спиридонія з 1397 р. (найстарше зображення цього типу на наших землях) [2, с.112].

З розширенням парафіяльної мережі та потреби оснащення храмів творами сакрального малярства дзвони почали з’являтися в іконографії Останнього Суду серед деталей соціально-побутового змісту; уже з другої половини XV ст. монументальні композиції на теми Страшного Суду – невід’ємна складова частина ансамблю декорації інтер’єру кожної церкви [11, с.431], були вони й у лавничих залах міських ратуш [2, с.112]. Дзвони зображалися серед мотивів, що пояснювали причини, за які грішники попадають в пекло, оскільки, зберігаючи освячені традицією компоненти, майстри з народу доповнювали їх тими зображеннями, зміст яких ставав актуальним [12, с.85].

Тож у ряді зображених дзвонів і дзвонарів цінним джерелом є “дуже популярна в українському малярстві аж до кінця XVIII століття” іконографія Страшного Суду [13, с.231]. Ці багатосюжетні композиції вміщувалися на

<sup>1</sup> Водночас їхні звуки символічно тлумачили як голос Божий, що скликає всіх на Останній Суд, що знайшло своє відображення в його іконографії; тут не обходилося без зображених ангелів із цими інструментами (не випадково один з авторів Галицько-Волинського літопису в Похвалі князеві Володимиру Васильковичу († 1288) мовить: “идеже и моужественное твое тѣло лежитъ. жда труобы архангеловы”, тобто, Страшного Суду [5, стб. 922].

західних стінах храмів. До студій цих ікон в аспекті вивчення зображених там взірців дзвонарського мистецтва України закликають дослідження Володимира Александровича, Олега Сидора\* [12]. Упорядкування подібного списку дає змогу краще вивчати не тільки різні способи й місця підвішування дзвонів, зображення необхідних при цьому механізмів, поширення різних способів дзвоніння, змалювання одягу паламарів і дзвонарів, а й звичаї українців тощо. Адже “крім художників високого професійного рівня працювали також малярі-ремісники та прості майстри самоучки з народу... Майстри – вихідці з народу – дуже гостро підмічали типові явища в повсякденному житті, надаючи їм при відтворенні часто їдкої сатиричного соціального звучання” [13, с.212]. Важливе значення у студіях дзвонарського мистецтва, зокрема його регіональних відмінностей, мають нововведення, розширення репертуару зображальних мотивів у кожному окремому творі іконописців, “які внаслідок специфіки церковної історії на українських землях менше відчували тиск регламентаційних приписів” [12, с.86].

Серед ікон Страшного Суду в колекції Національного музею у Львові привертає увагу робота другої третини XVI ст. з Багноватого. З-поміж мотивів цієї пам’ятки є той, що “окреслюється написом: “Сей чоловік спить, а піп до церкви звонить, дияволи його присипляють” (напис на пізнішій іконі з Плав’я сповіщає, що “чоловік лінивий спить, коли до церкви дзвонять, а диявол йому очі замазує”)” [12, с.87]. Порівнюючи вирази “звонить” і “дзвонять”, маємо можливість точніше вивчати дзвонарську термінологію, що є також актуальною проблемою української кампанології.

У Львівському музеї історії релігії зберігається ікона Страшного Суду кінця XVI – початку XVII ст., намальована на дереві (збереглася тільки права частина). Ліворуч внизу, над пеклом, зображено церкву, а на її середній вежі підвішено дзвін, що розгойдується дзвонарем (див. ілюстрацію\*\*). Він хоч і тримає у обох руках шнур, правою сильніше тягне за нього. Можна розгледіти, що мотузок прив’язаний не до язика дзвона, а, як це частіше було та є в Галичині, на Закарпатті й у деяких інших регіонах України, до важеля (у цьому випадку язик б’є в одні й ті ж самі протилежні місця на плащі й при цьому не завжди вдається добре диференціювати дзвоніння). Із зовнішнього вигляду того, хто дзвонить (це міг бути паламар, спеціальний дзвонар чи церковний сторож), бачимо, що він, як узвичаєно це робиться під час дзвоніння, без шапки. Хоч узутий у сап’янці (?), але одягнутий не як вельможа чи багач. Дзвін і той, хто приводить його до звучання, на цій іконі розміщені трохи на віддалі від парафіянина. У момент заклику святих дзвонів на Богослуження

\* Автор висловлює сердечну подяку цим дослідникам за консультації в пошуках ікон Страшного Суду із зображенням дзвонів.

\*\* Матеріальну допомогу для виготовлення кольорових ілюстрацій надано Володимиром Швадчаком, за що автор висловлює вдячність.



Фрагмент ікони Страшного Суду кінця XVI – початку XVII ст.  
Львівський музей історії релігій.



Фрагмент ікони Страшного Суду (XVII ст. ?).  
Із старої церкви с. Розтока Міжгірського району Закарпатської області.

він зображений сплячим (трохи вище справа). Із дещо нерозбірливого напису довідуємося про причину його гріха: “Засіп’яю во неделю” (?) (див. ілюстрацію).

На іконі Страшного Суду, яку датують XVII ст. (із старої церкви с. Розтока Міжгірського району Закарпатської області\*), зображено у лівій нежі храму великий дзвін, що розхитується дзвонарем. Він обома руками (права вверху) тягне за шнур, який теж прикріплений до важеля. Дзвонар у жовтих чоботях, одягнутий у синього кольору штани, довгу білу сорочку, підперезаний поясом, кінці якого звисають. Дещо позаду сидить священик і слухає сповідь парафіянина, якого чорт відраджує від каяття (див. ілюстрацію).

З Перемишльщини дійшло до нас зображення дзвонаря на іконі Страшного Суду кінця XVII ст. із церкви с. Нова Седлиця. Великий дзвін, який підвішений до осі, теж розгойдують за допомогою важеля. Прив’язаний до нього шнур дзвонар тягне обома руками [14, с.202].



Фрагмент ікони Страшного Суду кінця XVII ст. з церкви с. Нова Седлиця на Перемишльщині.

Нині О.Сидором створено зведений Реєстр ікон Страшного Суду в колекції Національного музею у Львові. Немало таких ікон зберігається в церквах, різних зібраннях, зокрема на Буковині, Закарпатті, Галичині, Перемишльщині. Докладне їхнє вивчення сприятиме розв’язанню багатьох проблем української кампанології.

Дослідники слушно підкреслюють “важливу пізнавально-виховну функцію ікон у давній церкві. Їх регулярно бачило багато людей, і вкладені малярем в образи своїх персонажів думки й почуття активно сприймалися парафіянами, впливали на їхнє світосприйняття та життєву поведінку” [15, с.26]. Це особливо стосується панорамних композицій Страшного Суду, які в зримих образах відбивали норми християнської моралі, гуманістичні ідеї, що мало неабияке значення у вихованні всіх верств населення, зокрема сприяли дотриманню звичаю вчасно приходити в храм на благовісні удари дзвона чи дові-

\* Автор висловлює щирю вдячність Михайлу Приймичу за надану можливість скористатися світлинною фрагмента ікони.

дуватися про найурочистіші місця Богослуження тощо. Адже сцени цих малярських побудов, як зазначає Павло Жолтовський, “своїм ідейним змістом, в якому подані категоричні відповіді на основні етичні, моральні й соціальні питання епохи” [2, с.112], відігравали особливу роль у культурному житті суспільства.

У кінці XVIII – на початку XIX століть Церква забороняла соціальні й побутові мотиви в сценах Страшних Судів, оскільки драма вищої справедливості під пензлем народних майстрів перетворювалася на віддзеркалення життя суспільства. Як дослідив Василь Откович, “у візитаціях церковного майна зустрічаються записи, які стосуються настінних розписів із зображеннями “Страшного Суду” і де вимагається “затирати”, “забілювати” ці “різні страшидли” [16, с.56]. Як думається, сюжети із зображеннями дзвонів, дзвонарів до цього переліку могли й не належати.

Отже, на іконах Страшного Суду вже в добу Київської Русі й Галицько-Волинського князівства могли появлятися зображення дзвонів і дзвонарів серед мотивів, що пояснювали причини, за які грішники попадають в пекло. Значне розповсюдження ці зображення отримали в пізніші часи. Вивчення змальованої тут традиції закликати на Богослуження за допомогою дзвонів дало можливість побачити регіональні особливості їхнього підвішування, способи приведення їх до звучання, зокрема відсутність у цей час у дзвонарів шапок, своєрідність їхнього верхнього одягу як свідчення певного соціального статусу тощо. На часі ретельні студії всіх збережених пам’яток Страшного Суду, адже подальше системне дослідження цих джерел разом з іншими сприятиме наступному ґрунтовному вивченню особливостей дзвонарського мистецтва України.

1. Свенціцька В. Основні етапи розвитку українського малярства XVI-XVIII ст. та відбиття явищ музичної культури в малярських творах // Українське музикознавство / Упоряд. та вступ. стат. О. Шпресер-Ткаченко. – К.: Муз. Україна, 1971. – №6. – С.216-227.
2. Жолтовський П. Український живопис XVII-XVIII ст. – К.: Наук. думка, 1978. – 328 с.
3. Катрій Ю. Наша християнська традиція. – Нью-Йорк–Рим: Вид-во ОО. Василян, 1988.
4. Казанский П. О призыве к богослужению в Восточной Церкви // Труды Первого археологического съезда в Москве, 1869. – М., 1871. Т.1. – С.300-318.
5. Полное собрание русских летописей, Т. 2, Ипатьевская летопись. – Санкт-Петербург, 1908. – 938 стб.+ 87 с.
6. Макарова С. Трубы, била и колокола как сакральные музыкальные инструменты (К символическому истолкованию “трубного гласа” и “звона”) // Музыка колоколов: Сб. исслед. и материал / Отв. ред. и сост. А.Никаноров. – С.-Пб., 1999 (Серия “Традиционная инструментальная музыка Европы и Азии”. Вып. 2). – С.11-31.
7. Price P. Bell // The New Grove dictionary of music and musicians. – London, 1980. – V2. – P. 424-437.
8. Mahrenholz Ch. Glocken. B. Abendland: Mittelalter und Neuzeit // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. – München, 1989. – Bd.5. – S.276-291.
9. Б-въ Н. Колокола // Брокгауз Ф. и Ефрон И. Энциклопедический словарь. – Санкт-Петербург, 1895. – Т.XV. – С.722-723.
10. Логвин Г. Монументальне мистецтво, іконопис, книжкова мініатюра // Історія української

- культури: У 5-ти т. Т.1.: Історія культури давнього населення України. Ю.Асеев, В.Баран, І.Баранов та ін. – К.: Наук. думка, 2001. – С.884-921.
11. Александрович В. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5-ти т. Т.2: Українська культура XIII – першої половини XVII століть. Ред. кол. тому Я.Ісаєвич, Ю.Ясіновський, Л.Войтович та інші. – К.: Наук. думка, 2001. – С.425-446.
  12. Сидор О. Ікона Страшного Суду з Вільшаниці: 3 матеріалів до зведеного каталога збірок НМД // Літопис Національного музею у Львові. – 2001. – №2. – С.79-96.
  13. Свенціцька В. Живопис XIV – XVI століть // Історія українського мистецтва: У 6 т. Т.2: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – К.: Гол. ред. укр. радян. енциклоп. АН УРСР, 1967. – С.208-274.
  14. Kruk M. Motyw kościoła na tle ikon Świętego Złożenia do grobu z terenów diecezji Przemyskiej // Польща – Україна. 1000 років сусідства, т. 5: Місце та роль греко-католицької Церкви у Вселенській Церкві / За ред. Станіслава Стемпця, Перемишль, 2000 / Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa, t. 5: Miejsce i rola Kościoła grekokatolickiego w Kościele powszechnym / Pod red. Stanisława Stepnia, Przemysł, 2000. – S.191-208.
  15. Сидор О. Традиції і новаторство в українському малярстві XVII-XVIII століть // Свенціцька В., Сидор О. Спадщина віків: Українське малярство XIV-XVIII ст. у музейних колекціях Львова. – Львів: Каменяр, 1990. – С.208-274.
  16. Откович В. Народна течія в українському живопису XVII-XVIII століть / АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Рильського. Львівське відділення. Відп. ред. М.Моздир. – К.: Наук. думка, 1990. – 96 с.

*It's the first time in the Ukrainian musicology when the information about the church bells and bell ringers in the icons of “The Judgement Day” has been collected. The traditions of call to the Religious service by means of bells, regional peculiarities of their hanging up, ways of ringing, clothes of bell ringers as a proof of a certain social status are studied here.*

## Ігор Глібовицький

### ПОЛІКУЛЬТУРНА ПАЛІТРА МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ЧЕРНІВЦІВ СЕРЕДИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Одним із пріоритетних напрямків українського музикознавства є дослідження міжнародних зв’язків, що дає можливість об’єктивно визначити місце та особливості національної музичної культури у загальноєвропейському контексті. Унікальним прикладом поліетнічного середовища XIX – початку XX століття стала Буковина, характерною рисою якої є багатонаціональний склад населення та співіснування різних релігійних конфесій. Останнім часом значно зріс інтерес до проблем активізації суспільно-політичних та національно-культурологічних тенденцій у середовищі етнічних груп на Буковині. Про це свідчить ряд наукових досліджень і статей<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Див., наприклад: Осадчук С. Німці Буковини. Історія товариського руху (друга половина XIX – початок XX ст.) – Чернівці: Золоті литаври, 2002. – 228 с.

Водночас, в окремих публікаціях розглядаються питання розвитку музичного життя краю, діяльності музичних товариств і організацій, становлення концертного і театрального руху, налагодження системи музичної освіти і виховання, зародження музичної публіцистики, дається аналіз життя і творчості митців різних національностей, доля яких тісно пов'язана з буковинською землею. Вагомим внеском у висвітлення цієї проблематики стали спогади, дослідження, опубліковані праці Г.Дроздовського, Р.Ф.Кайндля, В. Руснака, К.Демочка, М.Білинської, О.Яцківа та інші матеріали, частина яких була використана у підготовці цієї статті. Проте на сьогоднішній день до актуальних проблем, що вимагають свого вирішення, належить вивчення взаємодії та взаємовпливу різних національних культур на прикладі музичного життя регіону. Основна мета і завдання даної публікації – розгляд деяких аспектів феномена поліетнічного середовища Буковини, що визначили багатство і різноманітність музичного життя Чернівців середини XIX – початку XX століття.

Для того, щоб осягнути характер взаємин окремих етнічних груп, необхідно, передусім, бути зорієнтованим не тільки у національній природі (звичаї, менталітет) кожного з народів, що опинилися поряд через життєві обставини, але також і в історико-політичному контексті. Тільки таким чином можна дати об'єктивну характеристику ієрархічних співвідношень між різними етнічними групами.

У середині та другій половині XIX століття Буковина (за винятком південної частини і Хотинщини) входила до складу могутньої Австрійської, згодом Австро-Угорської імперії. Як вказують історичні джерела [2, с.75], переважну більшість населення краю склали автохтонні жителі – “руснаки”, тобто українці, і тільки чверть – румуни. Австрійська влада з метою онімення провінції сприяла процесу переселення на Буковину представників інших націй, перш за все, німців, які користувалися привілейованим становищем. Вагоме місце в поліетнічному складі населення, що вплинуло на розвиток і характер загальної музичної культури, займали також поляки, євреї, чехи, словаки, угорці, цигани, липовани (російські старообрядці). Таким чином, Буковина в XIX столітті стала найбільш багатонаціональною серед усіх австрійських провінцій і за цим показником займала перше місце.

Під час вивчення музичного життя Чернівців означеного періоду привертає увагу суперечність часом діаметрально протилежних оцінок загального рівня культури. З одного боку, за словами Ю.Федьковича, Буковина – “забутий Богом і людьми край”, “найупослідженіша з провінцій австрійської імперії”. З іншого боку, не можна не відзначити вагомих здобутків, зокрема в царині тодішнього музичного життя. Про це свідчать не тільки

концерти у Чернівцях провідних європейських виконавців – К.Ліпінського, Ф.Ліста (1847), А.Рубінштейна (1879), виступи яких отримали великий суспільний резонанс. Поступово у місті налагоджується діяльність багатьох музичних товариств, що організовують хорові колективи, оркестри, музичні школи, дають публічні концерти, в яких беруть участь десятки учасників. У побуті широко практикуються різноманітні форми домашнього музикування, товариські зустрічі, “посиденьки за кавою”, танцювальні вечори. За словами Р.Ф.Кайндля, “виконувалась музика найкращих класичних і сучасних опер”, що дає підстави автору писати про середину – другу половину XIX століття як “золоту добу музики у Чернівцях” [7, с.26].

Звичайно, українська інтелігенція залучається поступово до цього процесу, а згодом починає відігравати все більш вагомий роль у музичному житті міста.

І тут необхідно нагадати про зв'язки Буковини з Галичиною, де, як відомо, національне відродження в галузі музичної культури розпочалося у 20-30 роках XIX століття з формування Перемиської школи. Школа виховала не тільки такі яскраві творчі особистості, як М.Вербицький та І.Лаврівський, але також багатьох молодих людей, які ідею мистецького церковного співу почали пропагувати в різних кутках Західної України, в тому числі і на Буковині. Як пише у своєму дослідженні З.Лисько [9, с.40-41], на Буковині поширення церковного співу пов'язане з іменем Івана Хризостома Сінкевича, сучасника і товариша М.Вербицького. У 1833-35 роках він організував у Чернівцях хор на Перемиський зразок. Високохудожній багатоголосний спів, що включав хорові твори Д.Бортнянського, захоплював буковинців різних національностей. “З цього часу латинський костел запустів, а вся інтелігенція, без огляду на віру, товпилася в уніатській церкві”, – згадував згодом І.Сінкевич [9, с.40-41]. Незважаючи на великий резонанс після виступів, у церковному середовищі залишилося багато прихильників “самолівки”, які вважали цей дяківський спів справжньою українською традицією, а нотний спів – німецьким. Все ж, І.Сінкевич, як один із “піонерів” Перемиської школи, посіяв “зерна”, що згодом проростуть і створять міцний фундамент українського музичного мистецтва.

Значною перешкодою на шляху розвитку української культури на Буковині стала політика влади, спрямована на онімення та румунізацію автохтонного населення. Достатньо згадати той факт, що під впливом діячів римо-католицької консисторії, в руках яких перебувала освіта в першій половині XIX століття, українська мова розглядалася як “наречіє” російської мови.

Українських випускників вищих чи середніх шкіл уряд висилав на державні посади вглиб Румунії, що розпорозувало сили нечисленної української інтелігенції в Чернівцях. З боку влади та певної частини

войовничо налаштованих осіб були спроби сіяти ворожнечу і розбрат між народами. Красномовним прикладом цього став бойкот з боку німецьких лібералів концерту в 1898 р., на якому виконувалася пісня “Гей, слов’яни”.

Попри благородні заяви, після відкриття у 1905 р. нового театру, як “храму справжнього мистецтва і культурного осередку усіх націй”, насправді ця інституція стала знаряддям колонізації краю, тому що вистави виконувалися виключно німецькою мовою. Влада неодноразово відмовляла у відкритті “Руського селянського театру” Івана Захарка, у 1911 р., заборонила виступи “Гуцульського театру” Гната Хоткевича. Як бачимо, на шляху розвитку української культури були суттєві перешкоди.

З іншого боку, австрійська монархія Габсбургів, особливо після прийняття конституції 1867 року, зробила значні кроки в напрямі лібералізації суспільно-політичного та національно-культурного життя, що особливо виділяється на фоні українофобської політики російського царизму на Наддніпрянщині. Так, австрійська влада сприяла проведенню конкурсів на право отримання творчої стипендії для обдарованої молоді. Завдяки цьому Євсей Мандичевський потрапив до Віденського університету, що мало вирішальне значення для подальшої долі цього визначного музиканта. Буковинці різних національностей, зокрема Кароль Мікулі, Ісидор Воробкевич, Євсей Мандичевський, Модест Левицький, мали змогу отримати ґрунтовну музичну освіту. Уряд не тільки гарантував юридичне право на задоволення культурних потреб громадян, незалежно від національності, але й надавав матеріальну допомогу. Приміром, грошовий внесок крайового сейму, буковинської ошадної каси та окремих пожертвувачів був спрямований на відкриття першої у Чернівцях української музичної школи ім. М. Лисенка (1905). Представники різних етнічних груп отримали можливість реалізувати свої культурні запити. Центром національно-культурного життя громад стали народні дома – два німецьких, український, польський та єврейський.

Водночас, за матеріалами Чернівецького обласного архіву, в середині XIX – на початку XX ст. в різні роки у місті діяли різноманітні товариства й організації, які не тільки сприяли розвитку музичної культури, але також об’єднували представників окремих етнічних груп, пробуджували в них почуття національної свідомості. Це, зокрема:

- літературно-музичне чоловіче товариство “Ареопар” (1836);
- співацьке товариство “Gesangverein” (1859);
- після реорганізації – “Der Verein zur Forderung der Tonkunst in der Bucowina” (Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині) (1862);
- чоловіче співацьке товариство “Mannergesangverein” (1873);
- румунське музичне товариство “Armonia” (1884);

І.Глібовицький. Полікультурна палітра музичного життя Чернівців середини XIX – початку XX ст.

- український “Буковинський Боян” (1899);
- єврейське музичне товариство “Judischergesangverein” (1904);
- товариство румунських співаків “Lumina” (1905);
- “Товариство для плекання української музики, співу і драматичної штуки” (1905);
- єврейське театральне товариство “Abragam Goldfaden”(1911);
- жіноче музичне товариство “Czernowitzer Frauensingverein” (1919).

Учасники різних товариств не відгороджувались один від одного, а, навпаки, дуже часто об’єднувались, що йшло на користь не тільки власне музичної справи. Безпосереднє спілкування та співпраця представників різних етнічних груп сприяли створенню гармонійних міжнаціональних контактів. Українці та представники інших націй брали активну участь у діяльності найбільшого німецького музичного товариства – “Товариства сприяння музичному мистецтву на Буковині”, яке в 1875 році очолив чех Адальберт Гржималі. Про це свідчить концерт, що був організований товариством до 100-річчя з дня народження Ф.Шопена за участю прославленої буковинської співачки Філомени Лопатинської – провідної артистки львівського театру “Руської бесіди”. Саме завдяки діяльності товариства чернівчани мали можливість познайомитися з кращими зразками світової музичної класики: Й.-С.Баха, В.А.Моцарта, Л.Бетховена, Ф.Шуберта, Ф.Шопена, Р.Шумана, Ф.Мендельсона, Дж. Мейєрбера, Ф.Ліста, Р.Вагнера, Ш.Гуно та інших.

Проте, на жаль, і в сфері духовного життя інколи траплялися прикрі суперечки. Як пише М.Білинська, “коли керівникам – німцям Чернівецького музичного товариства “Musikverein”, що протягом довгих років складалося з представників різних національностей, у 90-х роках забажалося, щоб хор виконував виключно німецькі пісні, проти цього рішуче виступив С.Воробкевич” [1, с.42]. Однак прикладів плідної співпраці є значно більше. Справжнім святом високого мистецтва стали спільні виступи різних національних товариств з нагоди 20-річного (1882), а згодом 40-річного (1902) ювілею найбільшої і найавторитетнішої організації – “Товариства сприяння музичному мистецтву на Буковині”. Символічно, що в урочистому концерті 1902 року, в якому взяли участь український “Боян”, румунська “Armonia”, німецький “Mannergesangverein” та жіночий хор, була виконана Дев’ята симфонія Л. Бетховена, що закликає до єдності і братства всіх людей.

Представники різних національно-культурних товариств стали організаторами концерту пам’яті С.Воробкевича (1903) та творчого ювілею А.Гржималі (1904). Виступаючи на вечорі з нагоди 30-річної діяльності чеського музиканта на Буковині, Модест Левицький підкреслив, що “ювіляр дбав про гармонію не лише в тонах, але й у стосунках між народами” [5,



с.71]. У виконанні зведеного українсько-румунського хору навесні 1910 року у Чернівецькому кафедральному соборі вперше прозвучали “Літургійні піснеспіви з румунськими і українськими текстами” Є.Мандичевського під керівництвом автора, який, перебуваючи у Відні, ніколи не переривав зв’язків з Буковиною. У розвитку музичної культури на Буковині характеризованого періоду важливе місце належить чеським музикантам, серед яких, поряд з Адальбертом Гржімалі, можна назвати керівника хору чернівецької гімназії Франца Звонічека; вчителя музики, піаніста і керівника “Співацького товариства” Франца Калоусека; диригента воєнного оркестру Віктора Костелецького; керівника оркестру українського “Міщанського хору” Й.Салача. Українці зі щирою приязню ставилися до представників інших слов’янських народів. Кульмінацією таких настроїв став концерт присвячений 50-річчю революції 1848 року, на якому, поряд з творами М.Вербицького і С.Воробкевича, виконувалась музика Б.Сметани і А.Дворжака. Саме цей концерт і викликав різкий демарш деяких представників німецької громади, про що вже згадувалось.

Українці не тільки самі брали активну участь у розвитку музичної культури на своїй рідній землі, але й представники інших етнічних груп також проявляли значний інтерес до діяльності українських товариств, гаряче відгукувались на виступи українських колективів і окремих виконавців, допомагали у підготовці фахових музикантів. Як це не дивно, але всі викладачі першої української музичної школи ім.М.Лисенка, котра була відкрита у 1905 р. при “Товаристві для плекання української пісні, музики і штуки драматичної”, за винятком її директора М.Левицького, були неукраїнці [5, с.68].

Важливим чинником, що яскраво характеризує барвисту полікультурну палітру музичного життя Чернівців середини XIX – початку XX століття, стала преса. У багатьох газетах того часу систематично друкувалися відгуки та рецензії на значні події культурно-мистецького життя міста. Діяльність українських музичних товариств і організацій, виступи провідних галицьких і місцевих виконавців та колективів знайшли своє віддзеркалення не тільки на сторінках української газети “Буковина”, але також у багатьох німецькомовних та румуномовних виданнях. Як пише К.Демочко [5], який опрацював матеріали преси того часу, в численних публікаціях даються схвальні відгуки на вистави українського музично-драматичного театру Львівського товариства “Руська бесіда” під керівництвом Йосипа

<sup>2</sup> Die Wahrheit, 1908, №17, s. 19-21; Neue illustrierte Zeitung, 15 Mai, 1910.

<sup>3</sup> Bucowiner Post, 14 November, 1911.

<sup>4</sup> Allgemeine Zeitung, 13 Mai, 1909. Bucowiner Volksblatt, 15 Mai, 1909.

Стадника<sup>2</sup>; рецензії на триумфальні виступи у Чернівцях Соломії Крушельницької<sup>3</sup>, Модеста Менцинського, Філомени Лопатинської<sup>4</sup>.

Українські п’єси, виконувані львівськими артистами, користувалися у різнонаціональній публіці значним успіхом і, як вказує Василь Руснак, головним чином серед румунів, поляків та євреїв, що добре розуміли українську мову [13, с.174]. Інколи вистави відбувалися на сцені німецького міського театру, як це трапилося у 1885 році (“Наталка Полтавка”, “Покійник Опанас” А.Янковського, “Ворожка” та “Весілля на обжинках” С.Воробкевича). Слід відзначити, що деякі з найталановитіших українських артистів, як, наприклад, Філомена Лопатинська, брали участь у виставах німецького, а згодом – румунського театру. Це засвідчує, що українська музична культура крок за кроком здобувала все більший авторитет і поступово стала визначати “музичне обличчя” столиці Буковини.

Буковина, як, мабуть, жоден інший регіон України, багата іменами діячів, котрі внесли значний вклад у розвиток багатьох національних культур. Серед музикантів середини XIX – початку XX століття – С.Воробкевич, Є.Мандичевський, К.Мікулі, Ч.Порумбеску. Як підкреслює О.Яцків, Є.Мандичевський “залишив помітний слід у культурі щонайменше трьох народів – українського, австрійського та румунського, отож не дивно, що представники саме цих трьох націй і ведуть наполегливе змагання за право називати його своїм” [15, с.237]. Вільне володіння декількома мовами, що було звичним явищем для більшості населення Буковини того часу, звернення до творчості українських, румунських, німецьких авторів, обробки народних мелодій різних народів, духовні композиції на румунські та українські тексти, – все це яскраво характеризує “інтернаціональну позицію” (у позитивному розумінні цього слова) Є.Мандичевського, втім, як і його вчителя – С.Воробкевича.

Щодо підручника гармонії, виданого румунською мовою в Чернівцях 1869 року, то, як вказує С.Процик, праця С.Воробкевича засвідчила широку обізнаність автора з рівнем європейської музично-теоретичної думки [11, с.29]. Побудований на місцевому народнопісенному матеріалі, підручник гармонії використовувався не тільки в музичних закладах Чернівців, але також у Ясській консерваторії. Принагідно нагадаємо, що С.Воробкевич є автором трьох частин “Співаника для шкіл народних” румунською та українською мовами, які вийшли у Відні 1889 року і отримали високу оцінку видатного діяча Богдана Хаждеу [3, с.86]. Це був єдиний підручник співу і нотної грамоти в Молдові та Румунії на той час.

С.Воробкевич є автором близько 200 пісень на тексти більше 30-ти румунських авторів, а його лірико-побутовий романс “Заграй ми, цигане старий” на власний текст став спільним надбанням українського та румунського пісенного фольклору і побутує у різних варіантах. Багатство і різно-

манітність буковинської народної музики привертає значну увагу не тільки українських діячів, але також представників інших національностей. Серед відомих румунських та німецьких дослідників, які захоплювалися українськими народними піснями, – К. Умлауф, К. Ф. Кайндль, Н. Лазу. Про широке зацікавлення фольклором серед громадськості Чернівців свідчить хоча б той факт, що в 1862 році в газеті “Sontagsblatt der Bucowina” були надруковані німецькі переклади українських пісень з передмовою Ю. Федьковича, в якій автор високо оцінив красу і поетичність народнопісенної творчості [12, с. 14]. До речі, чи не найбільш популярна пісня “буковинського соловія” “Як засядем браття коло чари”, за оцінкою І. Франка, створена на мотив німецької буршівської пісні.

Таким чином, незважаючи на суттєві труднощі і перешкоди, пов’язані, передусім, з суперечливою політикою австрійської влади, українська музична культура в другій половині XIX – на початку XX століття, як складова частина національного відродження, розвивалася у тісній взаємодії з іншими національними культурами. Це визначило її специфіку, що проявилася у всіх ділянках музичного життя Чернівців означеного періоду, зокрема, в музичному побуті, діяльності товариств і організацій, концертному і театральному русі, музичній освіті і публіцистиці. Тісна співпраця музикантів різних національностей, розуміння високої естетичної та виховної ролі музики як засобу спілкування і порозуміння між народами пом’яшували політичні суперечності і стали одним із факторів міжетнічної злагоди в краї [8]. Це засвідчують також і німецькомовні матеріали, серед яких виділяються чудові спогади Георга Дроздовського [6]. Взаємовплив різних національних традицій, значний вклад буковинських митців у духовну скарбницю різних народів збагачували їх особливими, тільки Буковині притаманними барвами. Полікультурне середовище, в якому український елемент поступово займає одне з провідних місць, сформувало ґрунт для яскравих досягнень у 20-30 рр. XX століття, що підтвердило тезу про Чернівці як місто європейської культури [4].

Звичайно, запропонована стаття не претендує на всебічне висвітлення піднятої проблематики. Пошуки нових архівних матеріалів, глибокий аналіз творів буковинських композиторів незалежно від їх етнічних коренів щодо специфіки музичної мови та виразових засобів, поєднання традицій європейської класики і фольклорних джерел, дослідження взаємодії і взаємовпливу різних національних культур залишається перспективним завданням для музикознавців.

1. Білинська М. Сидір Воробкевич. – К.: Музична Україна, 1982.
2. Буковина. Історичний нарис. – Чернівці: Зелена Буковина, 1998.

3. Вишпінська Я. Музично-педагогічна діяльність С. Воробкевича і розвиток музичної освіти на Буковині // Питання історії, історіографії, джерелознавства та архівознавства Центральної та Східної Європи. Зб. наук. праць. – Київ–Чернівці, 1997. – Вип. 1. – С. 81-87.
4. Гюнтер Гуттенбергер. Чернівці – місто європейської культури // Буковинське віче. – 2001. – 31 жовтня.
5. Демочко К. Музична Буковина. – К.: Музична Україна, 1990.
6. Дроздовський Георг. Тоді в Чернівцях і довкола. Спогади старого австрійця. – Чернівці: Молодий буковинець, 2001.
7. Кайндль Раймунд Фрідріх. Історія міста Чернівців. – Чернівці: Місто, 2003.
8. Котик В. Музична культура Буковини XIX – початку XX століття як один з факторів міжетнічної злагоди // Природа, феноменологія та динаміка конфліктів у сучасному світі. Тези доп. Міжнар. наук.-практ. конференції 19-21 жовтня 1993. – Чернівці, 1993. – Ч. 2. – С. 228-229.
9. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині // Редакція, вступна стаття В. Сивохіп. – Львів – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Кош, 1994.
10. Марусик Т. В. Театральне та музичне життя Північної Буковини (II пол. XIX – поч. XX ст.) // З історичного минулого Буковини. Зб. наук. стат. – Чернівці: ЧДУ, 1996. – С. 136-147.
11. Процик С. Підручник гармонії С. Воробкевича // Музика. – 1977. – № 1. – С. 28-29.
12. Романець О. Збирач перлин народних // Народні пісні Буковини в записках Юрія Федьковича. – К.: Музична Україна, 1968. – С. 7-26.
13. Руснак В. Наш театр. Книга діяча українського театрального мистецтва. Том 1. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1975. – С. 173-200.
14. Сулятицький Т. Чернівецький обласний український музично-драматичний театр імені О. Ю. Кобилянської. – К.: Мистецтво, 1987. – С. 20-25.
15. Яцків О. Євсей Мандичевський – музикознавець, композитор, педагог // Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko – ukraińskich (od doby piastowsko – ksiązecej do roku 1945). Tom III. – Rzeszow, 1999. – С. 237-253.

*Some aspects of the phenomenon of polycultural polyethnic environment in Bukovina and cooperation of different national cultures on the example of musical life in Chernivtsy of the above – mentioned period are looked through in the article.*

*Ганна Карась*

## ЄВГЕН ОРЕСТ САДОВСЬКИЙ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАХІДНОЇ ДІАСПОРИ

Українська музична культура впродовж XX століття творилася не лише на теренах рідної землі, але і далеко за її межами. Якщо складні соціально-політичні процеси в Україні не дозволяли пізнавати та науково вивчати культурницькі процеси української діаспори, то сучасний розвиток нашого суспільства сприяє цьому.

Тому актуальним є повернення невідомих і забутих імен митців, які утверджували українську музичну культуру в іноетнічному середовищі. Серед них постать **Євгена Ореста Садовського** – українського актора, хормейстера, педагога, композитора – належить до малознаних на батьків-

щині. Більшу частину свого життя він творив українську музичну культуру в діаспорі (Європі, Америці), проте джерела його творчості – на Західній Україні. Саме тут митець здобував свій перший музичний, акторський досвід, саме тут він формувався як високодуховна, національно спрямована особистість.

В Україні про Євгена Садовського скупі відомості знаходимо лише в біографічних довідниках [1, с. 522], поодиноких статтях в періодиці [2; 3; 4]. В наукових статтях його ім'я згадується фрагментарно, без аналізу особистого внеску у розвиток українського театру 40-х рр. минулого століття [5, с. 61]. Набагато більше написано про митця за кордоном. Це замітки в пресі Австрії, США, висока оцінка діяльності Є. Садовського як керівника чоловічого хору “Дніпро” у Клівленді українським музикознавцем, диригентом, композитором Антоном Рудницьким в історико-критичному огляді “Українська музика”, який надрукований у Мюнхені в 1963 р. [6, с. 316, 328, 329]. Єдиним найповнішим джерелом про життя і творчість митця є автобіографічна книга “Життя і творчість Євгена Ореста Садовського”, яка вийшла накладом автора у 1996 р. у США [7]. Поряд із автобіографічними розповідями і спогадами, які охоплюють період від народження до 80-річчя, вміщено цитати та статті із періодици, відгуки відомих музикантів, диригентів, політиків, духовних осіб про діяльність Є. Садовського та хори, якими він керував, списки його творів. Книга багато ілюстрована історичними світлинами, проте вона не містить аналізу творчості митця.

Мета даної розвідки – не лише подати окремі факти з життя і творчості Євгена Садовського, які мало відомі на Україні, а й повернути ім'я одного із діячів музичної культури західної діаспори, спонукати до вивчення його творчої спадщини. Це одна з перших спроб створити цілісний образ багатогранного митця Євгена Ореста Садовського, дати характеристику його індивідуального диригентського стилю та композиторського доробку.

Митець народився 5 травня 1913 року в с. Ріпнів на Львівщині у священницькій родині [1, с. 522]. Навчаючись у Золочівській гімназії, вчився гри на скрипці, керував шкільним хором.

З двадцяти років Євген Садовський вступає до мандрівних галицьких театрів Панаса Карабіневича, званого як театр ім. Садовського, згодом до театру Богдана Сарамаци, театру ім. І.К.Тобілевича [5, с. 61], з якими чотири роки мандрує Галичиною. Маючи добрий голос (тенор), він співає провідні опереткові партії, акторську працю поєднує з керівництвом мішаним хором з акторів театру. Хор брав участь не лише у виставах, але й співав Службу Божу в тих місцевостях, де гастролював. В 1938 році Євген Садовський вступає до театру Йосифа Стадника як актор та керівник хору, а 1939 року переїжджає до Станиславова. Спершу працює хормейстером і актором Станиславівського театру, вчителем співу у двох школах, співпрацює у філар-

Г.Карась. Євген Орест Садовський у контексті української музичної культури західної діаспори монії з новоствореним гуцульським ансамблем пісні і танцю як заступник диригента Ярослава Барнича. В театрі Є. Садовський мав свій квартет і керував хором в частині танкістів. Під час війни в театрі ставлять “Наталку Полтавку”, і він диригує перші дві дії, а в третій співає партію Петра. В 1944 році митець організував хор із акторів коломийського, тернопільського і станиславівського театрів і об'їхав з ними все Підгір'я.

В серпні 1944 року Є. Садовський у третій хвилі української політичної еміграції виїхав до Австрії.

З цього часу розпочинається його діяльність на ниві української музичної культури західної діаспори як диригента, регента, педагога, композитора.

Музичне мистецтво українців після Другої світової війни збагатилася значними мистецькими силами.

В Інсбруку в 1945 році Євген Садовський стає дяком і диригентом у братстві св. Андрія, організовує спочатку мішаний, а згодом лише чоловічий хор, бере уроки вокалу в оперній співачки професора Рози Гагенавер. Тогочасна австрійська критика відзначала різноманітну програму, добре підібрані голоси, солістів, а також диригентський талант Є. Садовського [7, с. 17]. Хор відспіває Службу Божу, дає концерти, академії як для українських переселенців, так і для американських союзників у таборах Інсбруку, Зальцбургу. У програмі – українські народні пісні, колядки, щедрівки.

За допомогою Євгена Садовського восени 1945 року постає чоловічий хор “Думка” під керівництвом п. Струка. В липні 1946 р. управа хору запрошує Садовського очолити колектив і прибути до Брегенсу. Так постає хор “Ватра”. Деякий час Садовський керує хором самостійно, згодом спільно з Левом Туркевичем, колишнім диригентом Львівської опери, як його заступник. Хор з тріумфом виступає у зальцбурзькому Моцартеумі, Женеві, Цюріху, в Німеччині (Мюнхен, Баден-Баден, Міттенвальд та ін.), у Швейцарії. Згодом Садовський переїжджає до табору в Ляндеку, організовує чоловічий хор, співає з ним у церкві, бере участь у виставах місцевого театру. В 1949 році знову перебирає хор “Ватра” від Лева Туркевича, який виїжджає до Канади, і вже керує ним самостійно. Колектив здійснює турне Швейцарією (Женева, Цюріх, Берн, Люцерн, Люгано та ін.), концертує по найбільших скупченнях українців-переселенців у Німеччині (Мюнхен, Регенбург, Авсбург, Ашаффенбург) та Австрії (Ляндек, Зальцбург, Брегенц). Поряд з виконанням української хорової спадщини, хор виконував важливу просвітницьку місію. Кожен концерт розпочинався рефератом про Україну, її історію, боротьбу з поневоловачами, культурний та національний розвиток. Репертуар хору був різноманітним: включав класичні твори українських і світових композиторів, релігійної і світської тематики, твори великої форми (зокрема “Створення світу” Й. Гайдна, 9-ту симфонію Л. Бетховена).

Тогочасна австрійська преса (рецензент професор др. А.Гаслінгер) відзначала: “Ватру” з її голосовим матеріалом, а перед усім тенорами, мусимо поставити в першому ряді подібних ансамблів. Всі ці хори з гострим профілюванням динаміки з усіма нюансами тонової техніки тенорів у найбільш можливих найвищих позиціях та найнижчих глибинах басів, піянісіма та дзвінкі фортісіма – це той ефект, до якого міг дійти хор “Ватра” тут, у великій залі Моцартеум” [7, с.38-39].

Хор “Ватра” був не лише окрасою української еміграції, колективом високого професійного рівня, але й носієм високої національної ідеї як на європейському континенті, так згодом в Америці, Канаді, Австралії. Невмируща українська пісня будила народ, не даючи загубитись, асимілюватись на чужині.

Восени 1949 р. хор виїжджає до США, частина хористів роз’їхалася по всьому світу. Євген Садовський переїжджає до Канади і разом з Левом Туркевичем у 1950 році в Альберті відновлює діяльність хору “Ватра”, здійснює турне Канадою. Проте згодом хор припинив своє існування.

У червні 1951 р. митець переїжджає до Клівленда (з того часу він живе і працює в Америці) на посаду дяка-диригента при парафії св. ап. Петра і Павла, яка була однією з найбільших у США. Тут він керує церковним, шкільним хором, шкільним оркестром, здійснює постановки вистав. Згодом керує чоловічим квартетом, з яким записав в 1953 р. платівку пісень дивізійників “Рімінські мелодії” – музика Степана Гумініловича.

У 1955 році Євген Садовський засновує у Клівленді чоловічий хор “Дніпро”, яким керує до 1987 року. Хор став одним із кращих непрофесійних хорів США, який гідно репрезентував українське хорове мистецтво, продовжував українську традицію чоловічого хорового співу. Композитор, диригент та музикознавець Антін Рудницький відносить його до найважливіших українських хорів у західних штатах Америки [6, с.316, 328, 329], а Євгена Садовського характеризує як “вповні компетентного, талановитого керівника”, який “змагає піднести і хор і себе самого на вищий, більш мистецький рівень” [7, с.54], професор Осип Залеський, аналізуючи особливості хору “Дніпро”, робить висновок про його високий професійний рівень [7, с.62].

*Репертуар хору* складала переважно українська класика: М.Лисенко (“Б’ють пороги”, “Гетьмани”, “Іван Підкова”, “До 50-тих роковин”, “Туман хвилями лягає” з опери “Утоплена”), К.Стеценко (“Шевченкові”, “Вибір гетьмана”, “У неділеньку у святую”), П.Ніщинський (“Закувала та сива зозуля”), С.Людкевич (3-тя частина з “Кавказу”, “Косар”), Д.Січинський (“Лічу в неволі”); хорова музика українських композиторів другої половини ХХ століття: А.Гнатишина, І.Шамо, Є.Козака, Г.Верьовки, А.Філіпенка, М.Гринишина та самого Є.Садовського.

Хор бере активну участь у різноманітних концертах, зокрема, Шевченківських, на пошану Олександра Кошиця (1959) за участю дружини композитора п.Тетяни Кошиць, у ювілейному концерті на честь Миколи Лисенка (1963), у посвяченні пам’ятника Т.Шевченкові у Вашингтоні (1964), на міжнародній виставці ЕКСПО-67 в Монреалі, де репрезентує Америку, на концерті, присвяченому 50-річчю УНР в Карнегі-гол в Пітсбургу (1968), у 80-ліття Патріарха Йосифа Сліпого у Пітсбургу (1972) та ін. Відзначаючи 15-річчя та 25-ліття заснування, хор записує три аудіо-касети зі свого репертуару [7, с.146-148].

У цей час Євген О.Садовський особливо проявляє себе як український патріот: пише музику Гімну пластового куреня ім.Войнаровського, “Марш Дивізійників” (1973) та записує альбом пісень дивізійників з нагоди ювілею Української дивізії “Галичина” (1973), з хором “Дніпро” бере участь у концертах з нагоди Державності України, академіях на честь Симона Петлюри (1966, 1976), генерала Т.Чупринки (1975) та ін.

Це найбільш продуктивний період митця, в який виявилися всі грані його таланту – диригента, композитора, педагога, організатора музичного життя. Саме в діяльності цього колективу найбільш повно і яскраво виявляється **індивідуальний диригентський стиль** Євгена Ореста Садовського: добрий контакт з хором і повний контроль над ним, жвавий темперамент, увага на зовнішньо-виразові елементи, використання театральних ефектів, енергійний жест, рухи ділові і зрозумілі, впевнена рука і моментальна реакція хору, володіння інтерпретаційними нюансами, чистота інтонації, добрий баланс голосів, добір солістів, відчуття хорового звучання як оркестрового, добра дикція, чітка ритміка, зразкова дисципліна хору на сцені, добрі організаторські здібності.

Євген Садовський присвячує себе і **педагогічній діяльності**. Працюючи в школі св.Йосафата (1951-1972), він керує шкільними хором та оркестром, готує концерти, участь в яких одночасно брало понад 200 дітей, пише музику і лібрето дитячої опери “Ведмежа порада” (1968), здійснює постановки дитячих опер “Коза-дереза” М.Лисенка, “Лісова царівна” В.Овчаренка (1969), “Чарівна шапочка” В.Безкоровайного (1970).

Маючи набутий у мадрівних галицьких театрах театральний досвід, Євген О.Садовський у 70-80-х роках проявляє себе як організатор, **музичний керівник театального життя** української громади Клівленда. У постановці “Наталки Полтавки” (1970) він керує оркестром, прем’єру народної опери “Сватання” Марка Кропивницького (1982) здійснює силами хору “Дніпро”, власним оркестром, а сам виступає як музичний керівник.

Роблячи театральні постановки, Євген Садовський не лише задовільняв ностальгічні настрої за минулим у старшого покоління, але і пізнавальні для молоді.

Особливо подвижницькою і активною була **участь** Садовського у **церковному житті** української громади. Вийшовши з священницької родини, з дитинства виховувався у любові до Всевишнього і всі свої знання і талант присвятив духовному життю. Служив регентом і дяком у церкві св.Марії (Філадельфія), церкві ап. Петра і Павла (Клівленд), понад п'ятдесят років присвятив церкві св.Йосафата (Клівленд). До 1000-ліття хрещення України-Руси організував збірний хор і підготував великий репертуар із творів Д.Бортнянського, І.Лаврівського, Д.Котка, М.Леонтовича, С.Гулака-Артемовського і власних творів. За великий внесок у духовну спадщину в 2000 році Є.Садовський іменованій Папою Іваном Павлом II лицарем Ордена св.Григорія.

Євген О.Садовський контактував і співпрацював з композиторами та диригентами діаспори Антоном Рудницьким, Василем Витвицьким, Андрієм Гнатишиним, Григорієм Китасти́м, Ярославом Бабуняком, Василем Кардашем та ін.

Вагомий внесок у українську музичну культуру зробив митець своїм **композиторським доробком**. Видання вокально-хорових творів здійснене трьома авторськими накладками в 1973, 1990 та 2002 рр. До останнього третього композитор включив понад вісімдесят вокально-хорових творів, написаних у різні періоди діяльності [8]. Видання його творів щиро вітали Микола Колесса, Павло Маценко, Василь Витвицький, Андрій Гнатишин, Мирон Федорів, Ігор Соневицький [7, с.118-123].

Палітра зацікавлення композитора досить широка: це солоспіви (переважно для сопрано, тенора, менше – баритона), твори для дуетів, тріо, хорів (жіночих, чоловічих, мішаних) із супроводом та акапельних. Твори Є.Садовського вирізняються наспівною мелодикою, прозорістю і легкістю фактури, класичною гармонією, простими формами та розмірами, нескладними ритмами. Композитор використовує гомофонно-гармонічний виклад, зіставлення хорових партій, солістів та хору.

Євген О.Садовський співпрацював із Андрієм Гнатишиним, Зіновієм Лавришиним, В.Кассарабою, З.Маркович, які уклали фортепіанні партії для його творів, що збагатили їх загальну звукову тканину.

Різноманітною є тематика творів композитора: духовні (в тому числі і частини Служби Божої), патріотичні та ліричні. Композитор звертається до поезії Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Володимира Сосюри, Любові Забашти, Андрія Малишка, Дмитра Павличка, Михайла Ткача, поетів діаспори, пише власні поетичні тексти.

“Сповнені ліризму, світлого оптимізму, пройняті духовністю та пієтизмом до рідного краю, вони здобули заслужену популярність, стали окрасою колективів та окремих виконавців”, – таку характеристику творів Євгена Садовського, як одного з плеяди “Амбасадорів” української пісні на

Г.Карась. Євген Орест Садовський у контексті української музичної культури західної діаспори чужині, дав відомий український хормейстер, заслужений діяч мистецтв України Олег Цигилик [2].

Тільки із часу проголошення незалежності України, Євген Орест Садовський отримав змогу не лише відвідати рідну землю, але знайомити земляків зі своєю творчістю. В 1992 р. відбувся концерт із творів композитора у Золочеві за участю хорових колективів та народної артистки України Ніни Матвієнко [7, с.132-133], а своє 90-ліття маестро відсвяткував у 2003 році у Львові авторським концертом за участю провідних колективів Львівщини, диригуючи на сцені [3], а також відвідав місто своєї молодості – Івано-Франківськ [4] як почесний гість Всеукраїнського конкурсу хорової музики ім. Д.Січинського. У своєму зверненні до учасників конкурсу Євген Садовський закликав зберегти українську пісню, рівень хорового мистецтва, бути патріотами своєї землі.

Підсумовуючи викладене вище, слід підкреслити вагомий внесок Євгена Ореста Садовського у розвиток музичної культури української діаспори другої половини ХХ століття. Його багатогранна діяльність як диригента, регента, композитора, педагога була нерозривно пов'язана із життям української громади. Саме такі особистості, як Є.Садовський допомагали багатьом українцям зберегти свою етнічність, демонстрували представникам інших націй незнищенність українського духу, високу музичну культуру, наближали незалежність України.

Більш глибоке наукове вивчення та пропагування творчого спадку митця попереду, а дана розвідка – скромна данина поваги до гідного сина України.

1. Мистецтво України: Біографічний довідник Упор.: А.В.Кудрицький, М.Г.Лабінський. – К.: Укр. енцикл., 1997. – 700 с.
2. Цигилик О. Коли душа перелилась у пісню // За вільну Україну. – 1993. – 1 травня.
3. Кордоба О. З плеяди митців-Амбасадорів // За вільну Україну. – 2003. – 5 жовтня.
4. Мельник В. Жива легенда // Галичина. – 2003. – 6 листопада.
5. Полякова І., Дейчаківська І. Діяльність українського народного театру ім.Івана Тобілевича // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. VI., 2004. – С.51-63.
6. Рудницький А. Українська музика. Історико-критичний огляд. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.
7. Життя і творчість Євгена Ореста Садовського. – Львів–Інсбрук–Клівленд–Парма, 1933-1996. – 152 с.
8. Садовський Є.О. Пісні. Третє справлене та доповнене видання. – Клівленд–Огайо, 2002. – 256 с.

*The article includes the facts of biography and the analysis of the creative work Eugene Sadovskii, Ukrainian conductor, composer and pedagogue in the context of west diaspora ukrainian musical culture.*

*Миرون Черепанин*

**ЛЬВІВСЬКА ФІЛАРМОНІЯ У КОНЦЕРТНОМУ ЖИТТІ  
ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.  
(за матеріалами періодичних видань)**

Актуальність розгляду цієї теми полягає в тому, що вона не знайшла повномасштабного наукового висвітлення в сучасній музикознавчій літературі. В радянські часи дослідники з відомих політичних причин змушені були трактувати мистецькі події минулого тенденційно, підлаштовувати їх до вимог партійного керівництва. Тільки в умовах незалежної України почався процес наукового переосмислення зазначеного періоду. Окремі статті, що були опубліковані за останні роки, викликають певний інтерес завдяки введенню у науковий обіг значного архівного та статистичного матеріалу. Однак, переважна більшість авторів звертала увагу лише на окремі сторони діяльності філармонії у концертному житті Галичини. Така роздрібленість матеріалу не давала повної уяви про цю концертну інституцію майже за півстолітній період її існування.

Важливими для розкриття досліджуваної теми є наукові праці, присвячені історії музичної культури галицького регіону протягом ХІХ–ХХ століть. Зокрема, це монографії Марії Загайкевич [1], Любові Кияновської [2], Лешека Мазепи [3], спогади, статті, рецензії та огляди Василя Витвицького [4]. Ґрунтовне дослідження культурного життя в Генеральній Губернії здійснила Наталія Антонюк [5]. Діяльності Інституту народної творчості та окремим подіям культурно-освітнього життя Галичини у складний для України час німецької окупації присвячена стаття Ірини Довгалюк та Сергія Шнерха [6].

Основним джерелом нашої публікації стали періодичні видання та літературно-мистецькі часописи “Артистичний вісник”, “Боян”, “Музичні вісті”, “Українська музика”, “Наші дні”.

Дослідження даної проблеми ілюструє особливість історичного досвіду концертного життя Галичини. Розвиваючись у взаємодії із суспільно-політичними чинниками, Львівська філармонія навіть у найважчих умовах змогла досягти значного піднесення, зберегти і примножити духовну спадщину народу, його традиції, ментальність – усе, що складає основу існування культури. Здатність культури до самозбереження і саморозвитку у різноманітному галицькому середовищі проявлялася як на початку ХХ ст., так і в роки Другої світової війни.

Метою статті є висвітлення діяльності Львівської філармонії у концертному житті Галичини як своєрідної і цікавої сторінки в історії української культури першої половини ХХ ст. В ряді представлених завдань відзначимо

*М. Черепанин.* Львівська філармонія у концертному житті Галичини першої половини ХХ ст.

найважливіші: виділити головні етапи розвитку філармонії в історичному контексті; акцентувати увагу на концертних програмах симфонічного оркестру філармонії, особистостях диригентів, співаків та окремих виконавців; засвідчити виконавський рівень оркестру та солістів фаховими рецензіями визначних діячів музичного мистецтва.

Філармонія була провідною концертною організацією Львова. Свою професійну діяльність вона розпочала у 1902 р. під дирекцією Л.Геллера і була розміщена в будинку давнього Скарбківського театру. Артистичним керівником симфонічного оркестру Геллер призначив відомого чеського музиканта Л.Челянського [7]. Оркестр складався переважно з вихованців Празької консерваторії. 27, 28 і 29 вересня відбулися перші урочисті концерти. У виконанні філармонічного оркестру прозвучали твори польських та західноєвропейських композиторів З.Носковського, В.Желенського, Г.Ярецького, С.Невядомського, Я.Галля, С.Монюшка, Ф.Шопена, Ф.Ліста, Р.Вагнера, Н.Паганіні, Е.Ґріґа, Л.Бетховена, П.Чайковського та ін. Учасниками концертів були хорові колективи “Лютня”, “Ехо”, “Академічний хор” та солісти: співаки О.Мишуга, Г.Богус-Геллерова, піаніст З.Стойковський, скрипаль Я.Коціян. Після першого репрезентативного представлення Львівська філармонія почала активну концертну діяльність. У наступному сезоні 1902–1903 року відбувся ряд концертів, у яких взяли участь італійський тенор А.Бончі, піаністи Ю.Слівінський, Б.Цайслер, Л.Годовський, співачки Дж.Беллінчіоні, Я.Королевич-Вайдова, скрипалі Е.Соре, Ф.Ондржічек [8].

Про високу виконавську майстерність симфонічного оркестру переконливо свідчить і той факт, що крім Л.Челянського, Г.Мельцера, Г.Ярецького оркестром диригували й видатні європейські композитори М.Солтис, В.Желенський, М.Карлович, Г.Малер, Р.Штраус, Р.Леонковалло. Як відзначає Л.Мазепа, “сама їх участь вже свідчить про високий ранг і європейську славу цього оркестру”. Таким чином, протягом двох концертних сезонів “була виконана велика кількість кращих творів світової симфоніки, різноманітна оркестрова література композиторів різних епох та стилів” [9].

У залі філармонії відбулося також чимало українських концертних програм. Їх учасниками були С.Крушельницька, хорове товариство “Львівський Боян” та ін. Дві музичні прем’єри, організовані товариством “Сокіл”, пройшли 6 травня і 6 червня 1903 р. За участю симфонічного оркестру та хору вперше виконувалися твори С.Людкевича – “Українське капріччіо”, хор на слова Т.Шевченка “Косар”, Я.Ярославенка “Музика до вправ” (сл. В.Пачовського), а також два твори М.Лисенка – солоспів “Не забудь юних днів” (сл. І.Франка) і хорова поема “Іван Гус” (сл. Т.Шевченка).

Після гастрольних подорожей діяльність симфонічного оркестру була припинена у зв’язку з розірванням контракту. Наступний директор філармонії

Л.Літинський домовився з військовими оркестрами Львова про створення нового колективу для участі у різноманітних концертних програмах.

Події Першої світової війни перервали роботу філармонії. Її функції перебрала на себе новостворена у 1921 р. “Польська Спілка Музикантів”. Створений при Спільці симфонічний оркестр з 1933 р. знову став називатися оркестром Львівської філармонії під керівництвом А.Солтиса. Численною була аудиторія під час листопадового концерту оркестру за участю львівського скрипаля Я.Гімπεля та піаніста А.Рубінштайна, який відрізнявся неповторністю в оперуванні “цілою гамою ніжних красок і нюансів” [10]. В концерті прозвучали твори Ф.Мендельсона (Увертюра до комедії Шекспіра “Сон в літню ніч”), Й.Брамса (“Варіації на тему Генделя”), Л.Ружницького (симфонічна поема “Король Кофетуа”), П.Чайковського Симфонія № 6.

Програма наступного симфонічного концерту присвячувалася ювілею “Татранського товариства” і була складена з творів виключно польських композиторів. Серед них – “Танок з Осмолоди” Р.Палестра. Автор талановито використав здобутки модерної композиторської і оркестрової техніки, довівши актуальність творчого задуму. Майстерними виявилися “Три відвічні пісні” М.Карловича, а також твори В.Желенського та З.Носковського. У концерті брала участь солістка Варшавської опери С.Федичковська, яка розпочала свою кар’єру як українська співачка. Її яскравий у високих регістрах голос захоплював слухачів “музикальністю і небуденною культурою” [11].

22 березня 1934 р. Львівська філармонія представила ораторію французького композитора Г.П’єрне “Хрестовий похід дітей”. У його виконанні брали участь близько 300 осіб – симфонічний оркестр “Польського музичного товариства” та консерваторії, мішаний хор, жіночий квартет, співаки-солісти.

Насиченим на музичні події виявився концертний сезон 1935 р. Симфонічні концерти проходили під керівництвом визначних диригентів. Про одного з них – Я.Горенштайна рецензенти писали: “Це диригент, який є не тільки великим музикантом, але це поет правдиво глибокий, з великою увагою. Вживається усім своїм еством в інтерпретований твір, віддає його зі щирістю та буйним темпераментом. Його рухи рук свідомі та незвичайно доцільні” [12]. Інший диригент – І.Неймарк “має великий вплив на оркестр в кожному фрагменті виконуваного твору і докладно опановує кожну, навіть найбільшу музичну форму, чи сольні мініатюри (Гренер), чи концертна увертюра (Носковський), симфонічна поема (Сметана), сюїта (Равель), чи врешті симфонія (Франк)” [13]. Єдиною прем’єрою у цьому концертному сезоні була оркестрова сюїта Ч.Марека, який “поза вишуканими звуково-кolorистичними ефектами, бітональними експериментами і джазово-ритмічними манерами у двох останніх частинах – без глибокої інвенції, але написаний зручно і з артистичною мірою” [14].

Одним із найцікавіших був симфонічний концерт, що відбувся в залі театру (грудень 1935 р.) за участю диригента А.Рудницького та співачки М.Сокіл. Концерт транслювався всіма радіостанціями Польщі. У його виконанні прозвучали “Балетна сюїта” М.Регера, Перша симфонія О.Бородіна та “Лірична поема” самого диригента для голосу з оркестром. Багатими на концерти виявилися і наступні роки. До їх програм були включені нові твори А.Брукнера (IV симфонія), М.Равеля (“Іспанська рапсодія”), В.Барвінського (“Українська рапсодія”) та інших композиторів. Оркестрами диригували З.Лятошевський, А.Солтис, Я.Горенштайн, І.Неймарк [15].

Крім філармонії у Львові існувала ще одна концертна організація – Концертне бюро М.Тірка, яке також влаштовувало виступи окремих виконавців та композиторів. 15 січня 1934 р. в залі “Польського музичного товариства” відбувся концерт львівських композиторів, на якому виконувалися твори С.Барбага (віолончельна соната), Ю.Коффлера (фортепіанні твори), А.Солтиса (пісні), Р.Палестра (дитяча симфонія). Українську композиторську творчість репрезентував А.Рудницький Першим струнним квартетом.

Ряд цікавих імпрез влаштувало Бюро у 1938 р. Виступу піаніста А.Унінського фахову оцінку дав Р.Савицький: “Велика сконцентрованість і дуже вміле підчеркнення стилів Баха та особливо Скарлатті, глибина поезії Шумана, технічно-інтерпретаційні труднощі варіацій Брамса на тему Паганіні, елегантність програмових картин Дебюссі і врешті – усі численні питомі прикмети музики Ліста і Шопена, все це в інтерпретації Унінського було подане в спосіб справді досконалий і переконливий” [16].

Характерні особливості високого мистецького рівня виділив С.Людкевич у виступі англійських артистів – віолончелістки Т.Райс і піаніста Д.Ганта. Перша відзначилася “Благородним тоном, непорочною інтонацією і темпераментом”, а друга – “рідко подибуваним оксамітним ударом, який майже ніколи, навіть у форте, не доходить до яркого звуку” [17]. Обидва віддавали перевагу класичним формам віолончельної літератури XVI-XVII ст.

Серед солістів цікавими були сольні виступи молодих віртуозів – піаніста О.Домініка і скрипаля Ф.Германа. За оцінкою С.Людкевича, піаніст на початку своєї кар’єри ще не виявив “якогось виразного мистецького обличчя”, тому його виконання “не стояло на стилевій висоті”. Ф.Герман (лауреат Міжнародних конкурсів у Варшаві і Відні) “є під кожним оглядом артистом-виконавцем високого класу, однаково у класичному, як і концертно-віртуозному стилі”. С.Людкевич також відзначив виступ піаністки Ст.Гольдгаммер і скрипаля С.Гольдберга наприкінці концертного сезону 1938 р. Піаністка була однією з кращих місцевих виконавських сил. “Її техніка, хоча може й не зовсім непорочна, все ж таки при її музикальній інтелігенції і виконавчій хисті дозволяє піаністці опанувати різноманітну програму”. Скрипаль представився як виконавець маловідомої Сонати К.Дебюссі [18].



Таким чином, у міжвоєнне десятиліття завдяки діяльності Львівської філармонії та інших концертних організацій у Львові виступило більше десятка різноманітних камерних ансамблів з різних країн Європи, велика кількість видатних солістів. Було організовано також декілька авторських концертів композиторів і піаністів, зокрема Б.Бартока, К.Шимановського, С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича, М.Равеля, а також місцевих авторів – С.Барбага, Ю.Коффлера, А.Солтиса, Л.Ружицького, В.Барвінського. Симфонічний оркестр виконував найрізноманітніші твори світової класики.

Центром музично-театрального життя Львів продовжував ставати і в 1939-1944 роках. У цей період особливо яскраво спалахнули національні таланти, які представляли як місцеві виконавці, так і приїжджі музиканти з різних міст України та з-за кордону. Незважаючи на хід воєнних подій, все це позитивно вплинуло на культурне життя міста і відіграло чималу роль в утвердженні української ідеї боротьби за перемогу над ворогом.

З приходом Радянської влади (вересень 1939 р.) філармонія продовжувала залишатися професійною музичною організацією Львова і стала українською. Її активна діяльність розпочалася під мистецьким керівництвом І.Паїна та диригента М.Колесси. Організований при філармонії симфонічний оркестр відразу розпочав активну підготовку до концертів. Диригенти приклали багато зусиль для добору відповідного репертуару. Оркестром також диригували Н.Рахнін, Л.Брагінський, М.Канерштейн, А.Солтис. У концертах брали участь солісти Л.Мюнцер, Р.Савицький, Т.Ліфан, Б.Гольдштейн, М.Фіхтенгольц, Б.Притикін, Я.Флієр, Я.Зак, А.Луфер та інші.

У першому концертному сезоні оркестр виступив у 60-ти концертах, на яких виконувалися симфонії Л.Бетховена (II і IV), В.Моцарта (g-moll), Ф.Мендельсона (IV), А.Дворжака (V), Й.Брамса (IV), Ф.Шуберта (h-moll), Д.Шостаковича (I), Л.Ревуцького (II), В.Каліннікова (I), твори Ф.Ліста, Р.Вагнера, К.Вебера, М.Мусорського, М.Римського-Корсакова, С.Прокоф'єва. Симфонічний оркестр також виступав з циклами концертів, присвячених творчості П.Чайковського, на честь літературних і музичних діячів (Т.Шевченка, Ф.Шопена) [19]. Систематичні концерти оркестру давали змогу львів'янам познайомитися з кращими зразками світової музики.

Зусиллями Львівської філармонії була організована Державна українська капела "Трембіта" (диригенти П.Гончаров та Д.Котко). Капелу було запрошено з концертами до Києва, Москви, Ленінграда, де, крім пісень "обов'язкового" репертуару ("Кантата про Сталіна" А.Александрова, кантати "Жовтень" М.Вериківського), хор виконував "Реквієм" Д.Верді, IX-у симфонію Л.Бетховена, кантату-симфонію "Кавказ" С.Людкевича. Під керівництвом О.Сороки хор опанував майже всі найвідоміші твори М.Леонтовича ("Пряля", "Щедрик", "Ой устану я"). Досягнення високого мистецького рівня хорової культури

М.Черепанин. Львівська філармонія у концертному житті Галичини першої половини ХХ ст.

було заслугою диригента, який "не обмежувався давно знайомими, традиційними засобами виконання творів Леонтовича, а намагався, і не без успіху, знайти новий підхід до цієї з виконавського боку нелегкої справи" [20].

Львівська філармонія активно прилучалася до культурного обслуговування населення міста Львова, його околиць та інших регіонів країни. Відзначаючи у травні 1940 р. 100-літній ювілей П.Чайковського, артисти філармонії здійснювали виїзні концерти до Рави-Руської, Городка, Жовкви, Золочева. Такі ж концерти відбувалися за участю хорової капели "Трембіта", джаз-оркестру І.Варса, естрадних колективів. Солісти філармонії (співачка Я.Генерт, віолончеліст Т.Ліфан, піаністи Р.Вернер, Л.Мюнцер, скрипаль С.Шац) виступали в концертних залах Києва, Одеси, Сімферополя, Миколаєва, Харкова, Ленінграда, Москви.

Незважаючи на відсутність місцевих артистів, концертне життя міста не припинялося. У Львові гастролювали відомі виконавці-солісти, камерні ансамблі, оперні та оркестрові колективи. Серед них: піаністи Е.Гігельс, Я.Зак, Я.Флієр, скрипалі Б.Гольденштейн і М.Гольденштейн, М.Полякін, квартет ім.Вільома, капела бандуристів, хор "Думка", Державний симфонічний оркестр СРСР (диригенти О.Гаук і Л.Гінзбург), джаз-оркестр з Харкова під керівництвом О.Корнілова та Е.Рохліна, джазовий квартет "Юранда" з Білорусії, а також ряд інших колективів і виконавців з інших республік СРСР.

Особливого значення в музичному житті Львова мали виступи оркестру двох кращих колективів Києва – Державного симфонічного оркестру України і Державного академічного театру опери та балету ім. Т.Шевченка (диригенти Н.Рахлін, Л.Брагінський, М.Канерштейн). Симфонічний оркестр виступив з трьома концертами, у програмі яких прозвучали твори Л.Бетховена, Ф.Ліста, П.Чайковського, Л.Ревуцького, Б.Лятошинського, Д.Шостаковича. Концерти викликали не лише захоплююче враження слухачів, а й суттєво стимулювали роботу оркестру філармонії, адже "уперше у Львові концертував так прекрасно зіграний ансамбль, уперше Львів чув так прекрасний звук цілого оркестру і поодиноких інструментів (зокрема духових) і вперше стежив за так сильно і досконало виконаними творами симфонічної літератури" [21].

Поряд з академічною музикою все більшої популярності набирав естрадний жанр. Тому, крім симфонічного оркестру, дирекція філармонії подбала про організацію джазового оркестру з метою поширення й утвердження цього жанру на професійній сцені. Перший виступ "Теа-джазу" відбувся на початку квітня 1940 р. Молодий колектив під керівництвом Г.Варса продемонстрував високу виконавську культуру, ансамблеву злагодженість музикантів. Із кожним наступним концертом оркестр набирав все більшої популярності. Він виїжджав у тривалу гастрольну подорож до Москви, Ленінграда, Харкова, Одеси, Батумі, Сочі. З успіхом проходили концерти "Теа-джазу" під

керівництвом Д.Покрасса. Колектив справляв на глядачів незабутні враження “своєю цілеспрямованістю, культурою і художньою майстерністю” [22].

Отже, діяльність Львівської філармонії досягла свого найкращого розквіту в період 1939-1941 роках. Як стверджував В.Барвінський, “Радянський Львів” протягом одного року став справжнім центром музичної культури, яка своїми розмірами перевищує усе те, що на музичній ділянці досі було у Львові” [23].

З приходом німецької влади діяльність філармонії припинилася. Її функції перебрало на себе Концертне бюро під керівництвом О.Гериновича, створене при кабінеті музики Інституту народної творчості [24]. Його організатори зосередили біля себе кращих митців-виконавців Галичини. Їх силами Бюро намагалося “відродити на концертних естрадах призабуту за довгі роки поневолення українську музику й співочу культуру, принести культурну розраду й естетичну насолоду галицькому громадянству в тяжкі воєнні дні”. До творчої співучасті запрошувалися українські співаки і музиканти (О.Руснак, Є.Винниченко-Мозгова, Є.Зарицька, І.Синенька-Іваницька, З.Дольницький, Т.Юськів-Терен, Х.Колесса, Б.Бережницький, Я.Омельський, Т.Микиша, Д.Каранович), які перебували за межами Галичини. Для них створювалися сприятливі умови перебування на рідній землі. За два роки свого існування Концертне бюро організувало у Львові і в краї 700 концертів, з них понад 80 для військових та робітників [25].

У роботі Концертного бюро основна увага зверталася на піднесення мистецького рівня провінційних осередків. З цією метою було створено два вокальні квартети – жіночий “Богема” та чоловічий під керівництвом О.Курочко. Налагодилися тісні контакти з оперним театром. Завдяки допомозі директора театру В.Блавацького, диригентів Л.Туркевича та Я.Барнича, Бюро змогло організувати низку концертів визначних артистів театру. В таких імпрезах брали участь Є.Поспієва, Л.Черних, І.Туркевич-Мартинець, Л.Кальченко, С.Гавришук, Н.Шевченко, Л.Німців, В.Тисяк, Л.Рейнарівич, І.Романовський, Л.Ольховий, Р.Кокотайло, а також солісти балету, артисти драми. До згаданих виконавців долучалися й інші мистецькі сили Львова – піаністи М.Роговська, Р.Савицький, співаки О.Лозицька, М.Сабат-Свірська, О.Бандрівська, Д.Йоха, скрипалі Л.Деркач, Ю.Крих, віолончеліст І.Барвінський, капела бандуристів під керівництвом С.Ганушевського, хорів та інструментальні колективи.

Ряд небуденних подій відбулися в музичному житті Львова. Ними стали два великі концерти, що відбулися 15 і 25 вересня 1943 р. в залі оперного театру. Концерти мали неабияке суспільно-політичне значення, адже їх кошти були призначені на користь добровольців стрілецької дивізії “Галичина”. Трансляція концертів по радіо давала можливість розширити слухачку

аудиторію. Виконавцями музичної програми були: оркестр оперного театру (Л.Туркевич), мішаний хор Інституту народної творчості (Є.Козак), чоловічий хор “Сурма” (О.Плешкевич), чоловічий хор дивізії “Галичина” (В.Осташевський), співачка М.Сабат-Свірська, солісти театру Н.Шевченко, С.Гавришук, Л.Ольховий, В.Тисяк, скрипалька Л.Деркач, квартет “Богема”, капела бандуристів (С.Ганушевський), цимбаліст-віртуоз В.Габрид, гуцульський мандолиновий оркестр села Печеніжина (В.Якуб’як).

Організований Концертним бюро в листопаді 1943 р. вечір-дебют єдиної на той час в Україні капели бандуристів ім.Т.Шевченка також можна віднести до розряду мистецьких подій. На сцені оперного театру 12 виконавців під керівництвом Г.Китастого у барвистому народному вбранні натхненно виконували пісні в обробці М.Леонтовича, М.Лисенка, О.Кошиця – “Запорізький марш”, “Ой зійшла зоря”, “Котилася ясна зоря з неба”, “Чуєш, брате мій”. Незабутньою залишилася зустріч артистів з Митрополитом. Андрей Шептицький цікавився конструкціями бандур та з великою увагою слухав “Думи мої”, “Ой на горі, там жінці жнуть”, “Невольницький плач”, “Про Морозенка”. Концерт “дав змогу почути нашу народну музику у виді найбільш зближеному до первозору, що підкреслює нашу расову і культурну відрубність, що є доказом національної потенції” [26].

За ініціативою Концертного бюро у Львові проводився Перший красний конкурс хорів та конкурс самодіяльних солістів [27]. При ньому ще було організовано чоловічий хор, вокальний мішаний октет під керівництвом Я.Барнича, театр малих форм “Веселий Львів”, який згодом став самостійним театром. Серед великих масових імпрез – академії на честь М.Лисенка, Т.Шевченка, Лесі Українки, концерти симфонічного оркестру оперного театру під керівництвом Л.Туркевича. Бюро займало основну позицію в діяльності кабінету музики Інституту народної творчості й отримало широке визнання з боку громадськості Галичини та авторитетних українських митців.

Таким чином, діяльність Львівської філармонії та інших професійних музичних організацій Львова позитивно впливала на творчу активність музикантів, підтримувала національно-патріотичний дух людей. Мистецькі здобутки талановитих колективів та окремих виконавців зміцнювали моральний фундамент музичної культури краю, що складав основу для утвердження її авторитету в Європі.

1. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. – К., 1960.
2. Княновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. – Тернопіль, 2000.
3. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові. Том 1, 2. – Львів, 2003.
4. Витвицький В. Музичними шляхами. Спогади. – Мюнхен, 1989; Музикознавчі праці. Публіцистика / Упорядкування Л.Лехника. – Львів, 2003.

5. Fynj.r U\Erhf\ycmrk rekmehyt; bnnz d @Utythfkmqsy Ue,thys]@ (1939–1944) / – Kmdsd? 1997/
6. Довгалюк І., Шнерх С. Інститут народної творчості у Львові та культурно-освітнє життя Галичини в 1941–1944 роках // Записки товариства імені Шевченка. Том ССXXXII. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – С. 448–461.
7. Gall Jan. Filharmonia // Tygodnik muzyczny i teatralny. – Lwow. – 1902. – № 1. – С. 5.
8. Див.: Діло. – 1902. – Ч. 208, 255, 262; 1903. – Ч. 289.
9. Мазепа Л. Там само. – С. 88, 89.
10. Діло. – 1933. – Ч. 8.
11. Рудницький А. Другий концерт філармонії // Діло. – 1933. – Ч. 338.
12. Приймova І. VI симфонічний концерт // Діло. – 1935. – Ч. 34.
13. Савицький Р. VII концерт Львівської філармонії // Діло. – 1935. – Ч. 45.
14. Людкевич С. Перший філармонічний концерт // Діло. – 1935. – Ч. 298.
15. Див.: Діло. – 1935. – Ч. 345; 1936. – Ч. 51; 1938. – Ч. 87.
16. Савицький Р. А. Унінський, піаніст // Діло. – 1938. – Ч. 21.
17. Людкевич С. Симпатична пара англійських артистів // Діло. – 1935. – Ч. 35.
18. Див.: Діло. – 1938. – Ч. 73, 98.
19. Див.: Вільна Україна. – 1940. – Ч. 46, 59.
20. Витвицький В. Концерт з творів М. Д. Леонтовича // Вільна Україна. – 1941. – Ч. 54.
21. Савицький Р. Музичне життя Львова (хроніка) // Радянська музика. – 1940. – № 5. – С. 61.
22. Левітас Л. Високомайстерні концерти // Вільна Україна. – 1941. – Ч. 78.
23. Барвінський В. Що принесла Радянська влада музикальній культурі Львова // Радянська музика. – 1940. – № 5. – С. 7.
24. Див.: Довгалюк І., Шнерх С. Інститут народної творчості у Львові та культурно-освітнє життя Галичини в 1941–1944 роках // Записки наукового товариства імені Шевченка. – Том ССXXXII. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – С. 448–461.
25. Львівські вісті. – 1943. – Ч. 197.
26. Хомінський Й. Концерт бандуристів // Львівські вісті. – 1943. – Ч. 197.
27. Див.: Альманах Першого красєвого конкурсу хорів у Галичині. – Львів, 1943.

*The article highlights the main stages of creative activity of Lviv Philharmonic society starting from the period of its foundation up to 1944. The article concentrates on the peculiarities of performing of the symphony orchestra, the soloists and the artistic groups of the Philharmonic society. The names of the leading conductors, artists and musicians are mentioned in the article. The material is based on the information from the periodicals.*

### Зоряна Валіхновська

## ДЯКІВСЬКЕ ТОВАРИСТВО У СТАНИСЛАВОВІ

Український церковний спів, освячений віками, бере свій початок від часу офіційного прийняття християнства в давній Русі. Ще Володимиром Великим започатковуються школи для вивчення церковного співу, як, наприклад, “двор демесников за святою Богородицею над горою в Києві” [1]. Церковний спів привертав увагу людей, оберігаючи їх від пустих і марних образів, світових розкошів, підносив розум і серце до краси, що у мистецькій

глибині є наче образом духовної, надприродної і вічної висоти. Церковна музика посідала провідне місце і в Галичині, була протягом довгого часу єдиною формою музичного професіоналізму. У другій половині XIX ст. Дякоучительський інститут у Перемишлі втрачає свої провідні позиції, Ставропільську бурсу в Львові захоплюють русофіли. Саме в цей час в Станиславові створюється нова єпархія і постає необхідність нової школи, яка б перебрала на себе функції церковно-світського центру.

В останні два десятиліття XIX ст. у Станиславові діяла міцна церковно-співоча школа, яка готувала професійні кадри для парафій усієї єпархії. Її засновником і керівником був дякон місцевої катедри і регент Ігнатій Полотнюк. Він першим у Галичині, та й в усій Україні, організував церковних співців у своєрідну професійну спілку і розпочав видавати її друкований орган – тижневу газету “Дяківський глас”. Завдяки його праці справа церковного співу почала швидко покращуватися, а керований ним церковний хор при Станиславівській катедрі став одним з найкращих у Галичині. З навчальною метою він підготував і видав посібник церковного співу “Напівник” (1902).

Проте діяльність цього Товариства майже невідома. Воно згадується лише у праці Мирона Черепанина [2] та у статті Лесі Мороз [3]. Багатими на наші зацікавлення виявилися тодішні газети і насамперед “Вісник Станиславівської єпархії” та “Дяківський глас”. Пропонована стаття продовжує розпочаті автором дослідження в напрямі вивчення церковно-музичної освіти “Австрійської” доби в Галичині. Зокрема, продовжується введення в науковий обіг джерельного матеріалу про Ігнатія Полотнюка як регента церковного хору та організатора дяківської школи і дяківського товариства [4].

Нашим завданням є прослідкувати історичне становлення дяківського Товариства, вияснити основні напрямки його діяльності, підсумувати його здобутки під час керівництва І. Полотнюка. Стаття охоплює конкретний матеріал, який намагаємося ввести у культурно-історичну атмосферу досліджуваного періоду.

1875 р., коли після декрету австрійського уряду справа навчання остаточно перейшла від Церкви у світські руки, у Галичині знову виникає проблема дяківської освіти. Дяківські школи реформуються у так звані народні, де навчання мало цілком світський зміст і забезпечувалося світськими особами, які отримували світську освіту у вчительських семінаріях. Тож післябагатовікова практика, коли дяки були головним просвітницьким станом як у місті, так і на селі та забезпечували початковий рівень освіти, поєднуючи педагогічну працю з церковно-службовою, почали зазнавати істотних перемін. Дяки через освітні реформи Австрійської монархії почали втрачати своє панівне становище в освітньому русі. Потрібно було шукати вихід із цієї складної ситуації. І за цю справу взялися самі дяки.

Дяківський стан розумів, що в умовах австрійської дійсності, коли економічне становище не було достатньо міцним, вони могли розраховувати тільки на власні сили. У колах дяківської еліти виникла думка створити дяківську Спілку чи Товариство, яке б об'єднало їх зусилля, створило провід і виробляло стратегію і тактику дій. Мабуть, тут відіграв і той факт, що після 1848 року у краї почали виникати різні товариства і спілки задля самоорганізації і об'єднання зусиль (Головна Руська Рада, Народний Дім, Просвіта, Руська бесіда, Наукове товариство ім. Шевченка, Торбан, Боян, Дністер, Українська кооператива та багато ін.), що взагалі було характерним як для всієї Європи, так і Австрійської імперії зокрема.

Дяки Станиславівської єпархії першими прийшли до усвідомлення потреби самоорганізації, і їх у цьому підтримав владика Юліян Пелеш. Була проведена велика підготовча і роз'яснювальна праця серед дяків, кліру та громадськості. І ось 6 лютого 1886 року у Станиславові відбулися установчі збори за участю 50 дяків і кількох осіб зі світської інтелігенції [5].

Від 1889 р. у Станиславівській єпархії Спілка дяків існувала під назвою "Товариство взаємодопомоги дяків церковних греко-католицької єпархії Станиславівської". Воно мало дійсних членів та "спомогаючих". Дійсні члени платили по 2 золотих ринських, а "спомогаючі" – по 3 золотих. Товариство дбало про поліпшення добробуту стану дяківського, опікувалося осиротілими родинами, виділяло одноразові допомоги бідним дякам [6].

Єпископ Станиславівської єпархії Юліян Пелеш прихильно сприйняв звістку про створення Товариства дяків, яке б несло моральну та матеріальну допомогу церковним співцям.

10 червня 1890 р. був підписаний Статут Товариства. Головою товариства обрали о. Василя Фацієвича, заступником – о. Шанковського. Про свою опіку над Товариством сповістив на сторінках преси станиславівський Владика [7].

Загальні збори Товариства відбулися 30 серпня 1890 року. На збори прибуло 67 дяків з усіх деканатів єпархії. Нижче подаємо опис делегатів за деканатами.

**Богородчанський деканат**

Іоан Григорів з Похиви

**Бучацький деканат**

Петро Іванців з Переволоки

Пантелеймон Курцеба з Бучача

Степан Луців з Житомира

Михайло Мишинський з Рукомиша

**Галицький деканат**

Степан Умриш з Теремовець

Константин Савчук з Сільця

Іоан Любомирецький з Немшина

Степан Бенько з Майдану

Петро Гривенський з Дубовець

Онуфрій Івасків з Крилоса

Теодор Краснецький з Дем'янова

**Городенківський деканат**

Тома Вербицький з Городенки

**Гусятинський деканат**

Григорій Кушнір з Хоросткова

Захарій Ліщинський з Хоросткова

**Жуківський деканат**

Михайло Івантишин з Обертина

Яків Матишак з Чортовця

Анатолій Медвецький

**Заліщицький деканат**

Михайло Чайківський з Заліщиків

**Коломийський деканат**

Нестор Волчук з Коломиї

**Кудринський деканат**

Іоан Гординський з Горошеби

**Косівський деканат**

Даниїл Слюзар з Ясенова

Михайло Васильків з Косова Старого

**Пістинський деканат**

Андрій Прутків з Космача

Іван Яблонський

**Снятинський деканат**

Іван Гоїв з Снятина

Антоній Гумуль з Рожнева

Григорій Бутчунь з Новоселиці

Станиславівський деканат

Дмитро Будник з Станиславова

Теодор Вовчар з Станиславова

Симеон Креховський із Загвздія

Йосиф Марущак з Опришківців

Теодор Мажавський з Лисця

Ігнатій Полотнюк з Станиславова

Василь Савчак з Ямниці

Яків Ткачук з Княгинина

Микола Хаждай з Крихівців [8].

**Товмацький деканат**

Іван Снігурович з Товмача

Григорій Лукашевич з Олеші

Георгій Туревич з Грушки

Теодор Морський з Палагичів  
Антонін М'ясник з Гостова  
Олексій Хавлюк з Торговиці  
**Устецький деканат**  
Василь Мацьків з Побережа  
Василь Мойсишин  
Ізидор Васишин з Остри  
Василь Желешкевич з Нижнева  
Симеон Гриджен  
Пилип Андрушків з Коропця  
Степан Курцеба  
Ігнатій Кухтин з Перевизеця  
Микита Шмігельський з Коропця  
Іван Гавриленко з Олешова

**Чортківський деканат**

Василь Боровський з Чорткова  
Андрій Коссак  
Роман Галаш з Язлівця  
Петро Ясенчук з Білобожниці  
Михайло Прохурський з Паушівки  
Степан Ургановський з Джурина  
Василь П'ємох з Будзанова  
Андрій Пастухевич з Кїйданова  
Петро Базилевич з Ягольниці  
Миколай Шпачинський з Трибуховець

**Прибули також делегати з Львівської єпархії:**

**Рогатинський деканат**

Ілля Бойкевич з Вокулівки  
Григорій Стефурак

**Бережанський деканат**

Йосиф Білоус з Вишнівчика  
Михайло Маліса

Можливо, що були також делегати і з найбільшою у Галичині Перемишльської єпархії, але у цьому звіті вони чомусь не згадані. Що такі були, є ряд непрямих фактів: головний організатор Товариства Ігнатій Полотнюк походив з Кристинополя, який належав тоді до Перемишльської єпархії, а пізніше створений часопис Товариства Дяківський глас друкувався у Перемишлі.

Головуючий запросив станиславівського дякона Ігнатія Полотнюка викласти звіт з дотеперішньої діяльності засновників Товариства. І Полотнюк вніс пропозицію, щоб іменувати почесними членами всіх членів Станиславівської капітули, всіх деканів Станиславської єпархії та деяких відомих світських осіб. Згідно з параграфом 34 Статуту обрали 8 членів до виділу (тобто керівного складу):

**З Валківської. Дяківське Товариство у Станиславіві**

1. Михайло Гушалевиц, судовий помічник у Станиславіві.
2. Іван Ключенко, адвокат.
3. Мелітон Бучинський, адвокат.
4. Клим Воменський, судовий помічник.
5. о.Іван Порайко, катехит Учителської семінарії.
6. о.Микола Котлярчук, священник катедри.
7. Теодор Тахевич, купець.
8. Ігнатій Полотнюк, дякон [9].

Протоколи зборів вели о.Іван Порайко та дяк зі Снятина Іван Гоєв.

24 серпня того ж року відбулося перше засідання виділу. Секретарем обрано Мелітона Бучинського, касиром – Ігнатія Полотнюка, контролером Теодора Стахевича, бібліотекарем о. Миколу Котлярчука [10].

Вже 2 вересня 1889 р., як видно з щоденника касового приходу та розходу, дяки здали датки в сумі 86 злр., з них 30 злр. 73 кр. видано на перші потреби Товариства:

- 1) розмноження статутів – 3 злр. 20 кр.,
- 2) штампи до статутів – 3 злр. 70 кр.,
- 3) видатки адміністраційні – 2 злр. 35 кр.,
- 4) друкування відозв – 2 злр. 50 кр.,
- 5) друкування 1000 примірників статуту – 15 злр. 73 кр.
- 6) виготовлення печатки Товариства і фарба – 1 злр. 80 кр.
- 7) папір і брошування 20 примірників статуту – 40 злр.
- 8) кореспонденційні карти – 1 злр.
- 9) нафта для освітлення під час засідань – 5 злр. [11].

Як видно з цього звіту, провід Товариства дуже скрупульозно вів звіти про витрати, з переліку яких добре видно зміст і характер його діяльності. Така постава зміцнювала авторитет Товариства, і його ряди швидко поповнювалися. Тож уже 1892 року воно мало на своєму рахунку 752 злр. 75 кр., ці гроші зберігалися у станиславівській ощадній касі на 4% рахунку.

Відповідно до Статуту дяківського Товариства, по деканатах було створено дяківську сітку. Керівник обирався на три роки. Це мав бути кмітливий і грамотний дяк. Один із священників кожного деканату мав контролювати діяльність такого керівника і затверджувати ухвали дяківських деканальних зборів. Для уникнення конфліктів між громадою і дяками складено письмову угоду і дано для затвердження парахіяльного комітету.

Єпископ Юліан Пелеш цінував та поважав дяків: “Чин той важний є без сумління для нашої св. Церкви і міг би бути в нинішніх часах через піднесення співу церковного і тим самим причинитись до більшої побожності і моральності серед вірних, вироблено йому (чину дяківському) поважне становище і подано матеріальну допомогу” [12]. Неодноразово владики звертався до священників, щоб закликали дяків вступати до Товариства із платнею 2 злр., оскільки вбачав у цьому велику користь.

Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Випуск VII.

Цього ж року 9 червня призначили другі загальні збори членів Товариства з таким порядком денним:

1. 8.30 год. Служба Божа співана.
2. Відкриття зборів о. Василем Фацісвичем, вибори нового голови, його заступника і двох секретарів.
3. Створення виділу товариства взаємної допомоги дякам.
4. Вибори касира виділу.
5. Вибори трьох членів контрольної комісії.
6. Вибори двох “скрутаторів”.
7. Вибори нових восьми членів до нового Виділу і двох заступників.
8. Виступи членів виділу.
9. Різне [13].

На цих зборах І. Полотнюк просив ухвалити дві стипендії по 25 злр. річно “на вічні часи” для учнів дяківської школи у Станиславові, синам членів дяківського Товариства, на що Товариство дало згоду [14].

Товариство швидко завойовувало авторитет і добре розвивалося. За короткий час складало 250 членів дійсних і надзвичайних і зібрало 500 злр. капіталу. З 1895 р. розпочали видавати допомогу убогим та немічним своїм членам, вдовам та сиротам по померлих дяках.

Ці 250 членів становили лише третю частину дяків при 727 церквах єпархії. Тож була перспектива збільшення числа членів Товариства. “Чим більше видна чисельність та дбалість самих дяків про свою долю через поступлення в члени, тим більше буде, як показує досвід, підпора і підмога зі сторони корпорації та осіб добродійних” [15].

1897 р. головою Товариства обраний о.Торонський, а секретарем – професор Микола Мороз.

1898 р. вибрали новий Виділ:

- о. мітраг Василь Фацісвич;
- д-р Михайло Коцуба, професор Учительської семінарії;
- Теодор Стахевич, купець;
- Микола Мороз, професор Учительської семінарії;
- Михайло Мазурик – начальник пошти;
- о. Ізидор Кисилевський, парох з Рожнева;
- о. Микола Семенів, катехит;
- дякон Ігнатій Полотнюк, редактор газети “Дяківський глас”.

На пам’ятку цісарського ювілею 1898 р. -- 50-річчя його правління – І.Полотнюк вніс пропозицію, щоб заложити фонд на будинок бурси, де б проживали діти бідних членів та сироти, що навчалися у дяківській школі.

Неодноразово зверталися дяки до Галицького Сейму, щоб їм підняли зарплату, але це питання не вирішувалося довший час. На зборах 1898 р. І.Полотнюк вніс пропозицію, щоб Виділ звернувся до органістів та їх проводирів римо-католицької Церкви з відозвою про злуку дяків та органістів трьох

єпархій, вислати спільну делегацію ц.-к. Міністерства у Відні про прискорення унормування платні дякам та органістам [16]. Органісти радо прийняли цю відозву, і 10 лютого 1899 р. відбулося краєве віче дяків та органістів у Львові, на якому були присутні дяки з цілої Галичини – понад 120 осіб.

На цьому вічі спершу пролунало руське “Царю небесний”, а потім польське “Kto sia w opieke odda Panu Swemu?” І.Полотнюк у своєму виступі відзначив, що день 10 лютого 1899 р. стане історичним днем у розвитку справи дяків та органістів, і що “як давно об’єднувала спільна справа поляків і русинів проти ворога турка і татарина, так нині з’єднала в один табір дяків та органістів проти свого ворога – загальної нужди, а це мусить вийти не тільки на користь св. Католицької церкви, але й обох братніх великих народів” [17].

Порядок денний цього зібрання був таким:

1. Створення комісії віче органістів у Гошеві.
2. Звіт про діяльність дяків та їх Товариства.
3. Постанова “Як має лучитися справа дяків та органістів”.
4. Внесення нових членів.

Ігнатій Полотнюк розповів про способи та заходи дяків та їх Товариств у справі поліпшення долі дяків від 1883 р. дотепер, які заходи робили щорічно дяківськi Товариства з висиланням петицій до Сейму і що зробив Сейм. На останній сесії Сейм ухвалив пропозицію призначити дякам 120 злр. річної плати [18].

Питання заробітної плати було дуже актуальним. Його піднімали дяки і на своїх декальних зборах, зокрема 14 червня 1900 р. Кудринецького деканату в с.Щупарці. У господі місцевого дяка Н.Дутчака збори склали і вислали петицію І.Полотнюкові до Станиславова, щоб особисто віддав цю петицію Преосвященному кир Андрею. У своїй відповіді І. Полотнюк повідомляв, що владика прийняв його дуже ласкаво і заявив, що восени на Сеймові сесії “попруть” широко дяківську справу, щоб ухвалили закон для унормування дяківської плати [19].

Петицію до сейму відсилає Виділ дяківського Товариства Станиславова, в якій просить встановити сталу річну платню в сумі 240 корон. 17 грудня Станиславівська єпархія знову надіслала петицію до Сейму і просить “Високий Сейм на теперішній сеймовій сесії ухвалити закон, який би внормував дякам сталу платню – 240 корон і поклав кінець їх крайній нужді” [20].

Хоч було вислано багато інших прохань до Сейму відносно заробітної плати, справа не поступалася вперед. 24 серпня 1901 р. зустрілися І.Полотнюк, Петро Ясенчук з Білобожниці, Степан Нецельський (органіст з Кракова), Тхорхєбський (органіст з Городка) і всі четверо під проводом І.Полотнюка відбули до Сеймових послів, зокрема, посла Окуневського. Посол Брунецький наказав, щоб ту справу відіслали до правничої комісії, яка з певністю залагодить і запропонує Сейму до ухвали на найближчій сесії [21].

Пізніше, після смерті свого фактичного організатора й керівника Ігнатія Полотнюка, Товариство дяків уже не було настільки активним і плідним. Іноді воно намагалося об'єднати усіх галицьких дяків, але на перешкоді вперто ставали перемишльські владики. З невеликими перервами Товариство проіснувало до 1939 року. Найдієвішою формою їх діяльності було видання дяківського часопису, який під різними назвами – “Голос дяків”, ”Дяківський прапор” та ін. – також проіснував до 1939 р.

Таким чином, Станиславівське Товариство посприяло утворенню таких Товариств по цілій Галичині, велику інформацію про це Товариство розповсюджувала газета “Дяківський Глас”, бо саме через газету дяки дізнавались про свої проблеми і як їх подолати, де знайти місце роботи, як удосконалити свою майстерність. Дуже важливим для Товариства було те, що воно знаходилося під опікою владики Юліана Пелеша.

1. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. – Вінніпег, 1968. – С.77.
2. Черепанин М. Музична культура Галичини. – Київ, 1997. – С.95.
3. Мороз Л. Церковно-музична тематика на сторінках часопису “Дяківський глас” // Калюфонія. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч.1. – Львів, 2002. – С.313-316.
4. Валіхновська З. Церковно-співоча школа в Станиславові та її фундатор Ігнатій Полотнюк // Вісник Прикарпатського університету. – Мистецтвознавство. – Вип. VI. – 2004. – С.88.
5. Дяківський глас. – 1897. – Ч.7. – С.100.
6. Вісник Станиславівської єпархії. – 1890. – Ч.1. – С.7.
7. Там само.
8. На полях одного нотного Ірмоля, що слугував підручником для церковного співу в дяківській школі с.Медині на Станиславівщині, мабуть, середини XIX ст., згадується учень Іван Хаждай — ймовірно, дяківство було родинною традицією Хаждаїв (див.: Ю. Ясиновський. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолі 16-18 століть. – Львів, 1996. – С.335).
9. Вісник Станиславівської єпархії. – 1890. – Ч.1. – С.10.
10. Там само. – С.11.
11. Там само. – С.14.
12. Там само. – С.15.
13. Вісник Станиславівської єпархії. – 1892. – Ч.4. – С.79.
14. Дяківський глас. – 1899. – Ч.1. – С.6.
15. Дяківський глас. – 1897. – Ч.7. – С.101.
16. Дяківський глас. – 1898. – Ч.10. – С.148.
17. Дяківський глас. – 1899. – Ч.5. – С.21.
18. Дяківський глас. – 1899. – Ч.3. – С.19-22.
19. Дяківський глас. – 1900. – Ч.3. – С.119.
20. Дяківський глас. – 1900. – Ч.12. – С.181.
21. Дяківський глас. – 1901. – Ч.7. – С.81-84.

*In this article the story tells about the deacon society in Stanislav of the end of XIX-th – the first part of XX-th centuries and its impact on the formation of the theological education.*

## РОМАН ЛЕСИК – КОМПОЗИТОР, ДИРИГЕНТ І ПЕДАГОГ

Великим надбанням нашої культури є ті різновиди музичного мистецтва, що зародилися в роки Першої світової війни. У цей час формується “стрілецька пісня – явище своєрідне, неповторне, тісно пов’язане з епохою, тогочасними обставинами і середовищем. Вона, подібно як народна пісня, у великій мірі, витвір збірний, колективний. Народна пісня є твором колективу в тому розумінні, що процес її шліфування й узагальнення здійснюється протягом тривалого часу, коли вона переходить з місцевості в місцевість, з генерації в генерацію” [2, с.17]. Вона стала співаною історією українського народу. Творили стрілецьку пісню композитори-патріоти: М.Гайворонський, Р.Купчинський, Л.Лепкий, Я.Барнич, А.Баландюк, Л.Гринішак. Їх сучасником та бойовим побратимом був Роман Лесик – старшина Українських Січових Стрільців та Української Галицької Армії, заступник капелмейстра стрілецького оркестру Коша УСС, довголітній учитель часів польської окупації, колишній директор переселеного табору у Любеку, етнограф, композитор, диригент духових оркестрів на Стрийщині та в Америці.

У літературі з історії української музики ми зустрічаємо лише поодинокі згадки про цього культурно-громадського діяча, а саме: у монографіях В.Витвицького “Михайло Гайворонський: Життя і творчість” [2], Л.Філоненка “Ярослав Барнич” [6] в історико-мемуарному збірнику “Стрийщина” [5] та в статті В.Витвицького “Інструментальна музика Михайла Гайворонського” [1].

Мета нашої статті – вперше в музикознавчій літературі висвітлити життєвий шлях Романа Лесика. Дослідження опирається на спогади дочки мистця п.Ірини Подубинської [4] та його власні мемуари, котрі нещодавно були видрукувані у “Краєзнавчому віснику” [3]. Прикро, але твори Романа Лесика майже не відомі в Україні. Вони знаходяться в архіві-музеї в Клівленді і чекають свого повернення до рідного краю.

Життя Романа Лесика – це терниста дорога стрільця-добровольця серпня 1914 року. Народився він 6 січня 1896 року в с. Малковичах (біля Перемишля). У Перемишлі навчався в гімназії. Саме тут знайшов музикант-початківець благодатний ґрунт для розвитку свого таланту. В ті часи й пізніше це місто славилося високим рівнем розвитку української культури. В українській гімназії музичні заняття проводились під керівництвом кращих музикантів з оркестру 10-го австрійського полку піхоти. Капельмейстром цього колективу та вчителем Романа Лесика був чех Червенка. В гімназійні роки Роман із задоволенням відвідував проби військового оркестру, де успішно опанував основи гармонії та інструментування. Так юнацьке замишування переросло у велику любов до музики, стало справою всього життя. Шістнадцять



цятилїтнім хлопцем Роман Лесик вже диригував гїмназїйним оркестром. І надалї музика стала його вїрним супутником упродовж усїх рокїв життїя.

Закїнчення гїмназїї Романом Лесиком збїгається з вибухом Першої свїтової вїйни. 1914 рїк залишився в його пам'ятї на все життїя. Переповнений юнацьким запалом, Роман зголошується добровольцем до новоствореного українського вїйська.

Зї Стрийського вокзалу в перші днї вересня 1914 року в складї Легїону УСС вїдправився воювати стрїлець Роман Лесик.

Пїсля короткого вишколу на Закарпаттї 28 вересня вїн був направлений їз сотнею Івана Коссака на російський фронт. Пїд Добровїлянами, що на Стрийщинї, отримав перше бойове хрещення. Тодї, 24 жовтня 1914 року, їз стежї Андрїя Домарадського мало хто врятувався вїд куль. Серед них – Роман Лесик. Далї були бої на Ключї і Макївцї, пїд Лисовичами.

У серпнї 1915 року при Кошї УСС був організований духовий оркестр, котрим керував Михайло Гайворонський, який згодом став вїдомим українським композитором, творцем стрїлецької пїснї. Новостворений колектив вимагав великої працї: комплектування складу оркестрантїв, пїдбїр інструментїв та нотного матерїалу, проведення репетицїй. Р.Лесика призначають заступником капельмейстра духового оркестру. Ось як про нього пише В.Витвицький у монографїї “Михайло Гайворонський: Життїя і творчїсть”: “Заступником капельмейстра у заняттїях з оркестром був Роман Лесик, доволї всебїчний музикант, який грав на усїх інструментах духової групи й на вїолончелї. Йому доручалося у першу чергу дбати про вишкїл оркестру” [2, с.20]. З того часу музика тїсно вплїтається у вїйськовий побут молодого мистця. А найбїльше Роману щастить на вчителя в особї М.Гайворонського, з яким вїн вчить грати стрїльцїв на рїзних інструментах, готує репертуар для духового оркестру. У польових умовах Лесик студїює основи гармонїї. Тодї ж з'являються його перші інструментальнї композицїї. В березнї 1916 року колектив з великим успїхом виступив на Шевченківському концертї у Станїславовї, а потїм вїдбулися концерти в Стрию, Львовї, Перемишлї.

Тодї ж при оркестрї формується струнний квартет, “в якому брали участь Михайло Гайворонський, Ярослав Барнич, Антїн Баландюк і Роман Лесик” [2, с.21]. У вже згаданїй працї В.Витвицького цей ансамбль зафїксований на свїтлинї, де Р.Лесик грає на вїолончелї [2, с.122]. Про заснування вїйськового струнного квартету згадує Л.Фїлоненко у науково-популярному нарисї “Ярослав Барнич” [6, с.18] та В.Витвицький у статтї “Інструментальна музика Михайла Гайворонського” [1, с.169].

На дорогах вїйни народжувалася стрїлецька пїсня. Кращї уми, талановита молодь в окопах пїд кулями римувала рядки, складала мелодїї. У спогадах доньки мистця п.Ірини Подубинської [4] описаний факт причетностї її

батька до створення однїєї з популярних стрїлецьких пїсень. Одного разу ввечерї, пїд час перерви мїж боями, Роман разом їз своїми побратимами М.Пристаєм та Л.Лепким сїдїли на пагорбї бїля села, в якому квартирували. Вони милувалися прекрасним краєвидом, про щось мріяли, наспївували. Лепкий почав нову мелодїю, Пристай римував слова, а Лесик вибивав прутом по вїйськовїй менашцї ритм. Ще раз, ще і ще – і народилася пїсня “Тей, видно село, широке село при долинї”. Стемнїло, товаришї спускалися з гори в село і спївали нову пїсню. Чи думали вони тодї, що вона буде жити і до сьогоднї?

У такїй творчїй та колективнїй атмосферї зароджувалися неповторнї стрїлецькї пїснї. В.Витвицький вїдзначав, що її “авторами були М.Гайворонський, Р.Купчинський, Л.Лепкий, А.Баландюк, Л.Гринїшак, Р.Лесик, хористи й оркестранти, виконавцї, критики і слухачї. Всї вони створювали одне цїле” [2, с.72]. Стрїлецькї пїснї, з одного боку, були новим вкладом у пїсенну скарбницю нашого народу, а з їншого, – створювали свїже джерело, з якого черпали творчу наснагу українськї композитори.

На воєнних перехрестях звела доля молодого диригента з Митрополитом Андреем Шептицьким. Про цю подїю Р.Лесик залишив свої спогади. Восени 1917 року Митрополит Андрей повертався їз царської неволї. “Однїєї суботи, – згадує Р.Лесик, – дїстав я вїд команди Вишколу наказ: “Оркестра і почесна сотня мають поїхати до Львова на привїтання Митрополита Андрея Шептицького” [3, с.25]. Пїсля зустрїчї у Львовї стрїльцї приймали Митрополита на вишколї бїля Розвадова, де вїн ходив на вправи до стрїльцїв, цїкавився їх життїям. Ось ще один момент їз спогадїв Р.Лесика про побут Митрополита на маневрах: “Кожного разу, коли кулї зї скорострїлїв починали свистїти, кожний їз нас здригався. То було їнстинктивно. А Митрополит наче не чув того свисту” [3, с.26]. У цї днї Р.Лесик разом їз своїм оркестром супроводжував Митрополита А.Шептицького до Стрия на похорон вїдатного полїтичного і громадського дїяча д-ра Євгена Олесницького. Пїсля похорону А.Шептицький прощався особисто з кожним оркестрантом. “Кожному подав руку. Ми були одушевленї його ласкавїстю, його вирозумїлїстю для нас”, – згадує Роман Лесик у своїй “Спогадах...” [3, с.26].

На якийсь час затихли бойовї дїї, і Сїчовї Стрїльцї, не знимаючи стрїлецьких одностроїв, продовжували навчання. 1917 року Роман Лесик студїює на правничому факультетї Львівського університету, а згодом у тасмному українському університетї. Але навчання перервали листопадовї подїї 1918 року, якї знову покликали до зброї.

У ранїї пїдхорунжого УСС Роман Лесик 1918 року переходить до Української Галицької Армії, до їнтендантського вїддїлу другої Коломийської бригади пїд командою сотника Осипа Навроцького. У цьому вїддїлї Р.Лесик служить як четар УГА, а пїзніше як поручник армії УНР. З О.Навроцьким вїн пройшов до кїнця всю вїйну.

Закарбувався в пам'яті Р.Лесика похід на Україну. Через 45 років після тих подій ним буде написано спогади про похід українських військ на Київ. Цікавими в цих спогадах розповіді про бої під Жмеринкою, Білою Церквою, перехід Збруча, взяття Києва і втрата його. Рукопис цей зберігається сьогодні в українському музеї у Клівленді.

Назавжди залишився з ним спогад про чотирикутник смерті, коли під час походу на Україну стрільці потрапили в оточення. Гинули тисячами від ран, куль, тифу та дизентерії. Р.Лесик був у той час комендантом залізничного транспорту, званого "харчовим складом" другої Коломийської бригади, що потім дістав сумну назву "поїзд мерців". У цьому ешелоні знаходилось 600 трупів стрільців УГА, які померли від плямистого тифу.

Не обминув тиф і Романа. Донька Ірина записала зі слів батька розповідь про дні хвороби. У великій кімнаті в школі, на долівці, застеленій соломою, лежало дванадцять, хворих на тиф, хлопців. У той час хтось приніс їм горщик узвару із сушених сливок. Хворі жадбно пили той узвар. А Романові вже не залишилось. З тим він і заснув, а коли пробудився – зрозумів, що багатьох його товаришів вже мертвими виносили санітари.

У той найскрутніший час визвольних змагань чотар Р.Лесик вирушає з групою Юліана Шепаровича в Перший Зимовий похід під командою генерала Павленка. Воював Р.Лесик і в Армії УНР як поручник Херсонської дивізії під командуванням отамана Долуди.

Серед воєнної круговерті зустрівся Роман зі своєю майбутньою дружиною Ольгою Луців. Молода вчителька з Жидачівщини з перших днів війни добровільно вступила до лав Січового Стрілецтва. Знайомство Ольги і Романа тривало недовго, бо воєнні дії гнали стрільців за Збруч, і зв'язок між ними обірвався. А зустрітися їм допоміг отець Йосип Сліпий, майбутній кардинал. Це він передав Роману листа від Ольги. Вже після війни Роман і Ольга взяли шлюб. Ось як про цю подію згадує їх донька Ірина: "Вже пізніше, після боїв у Карпатах, у гуцульській церкві Микулічина біля Яремча за участю кількох товаришів-стрільців та гуртка гуцулів вінчалася стрілецька пара – Роман і Ольга. На їх обручках було викарбовано "1920 рік" [4].

Та залишилися позаду воєнні незгоди. Настав час для сім'ї, для праці над собою. Після війни, 1922 року, колишній січовик береться за вивчення теоретичних предметів у Музичному Інституті ім. М.Лисенка у Львові, одночасно грає в оркестрі театру Йосипа Стадника. Далі навчається на вищих учительських педагогічних курсах.

З 1929 року Роман Лесик починає вчителювати на Стрийщині та Жидачівщині. Відома доля українських учителів за польської окупації: проблеми з пошуками роботи, матеріальні нестатки, подвижницька праця на просві-

тянській ниві, часті переїзди з села в село. Ольга та Роман Лесики вчителювали у Великих Дідушичах, Угерську на Стрийщині [5, с.426]. Якийсь час Р.Лесик працював шкільним інспектором. У Стрию його багато хто пам'ятає як директора Першої хлоп'ячої народної школи. Учителює також у Володимирці та Антонівці на Жидачівщині [5, с.496]. І всюди, де він працював, Р.Лесик організовує духові оркестри.

Серед численних випробовувань, що випали на долю українського народу, стала розлука з рідною землею під час більшовицької окупації. Звістка про переслідування української інтелігенції новою владою у 1944 році гнала на чужину у безвість тисячі наших земляків.

12 серпня 1944 року став останнім днем перебування Романа Лесика на рідній землі, яку так широко любив, заради якої стільки страждав у молоді роки. Родина Лесиків опинилася в англійській зоні Німеччини, їх пристанищем став табір "Орел" у Мюнстері. По дорозі до табору, під Віднем, німці забрали на примусові роботи доньку Ірину. Лесики думали, що назавжди втратили її. Але доля повернула її назад до Стрия. Біль розлуки з рідною землею подвоївся. Ольга та Роман Лесики не мали жодної звістки про доньку. Щастя, що два сини – Ігор та Левко – були з ними. Лише через дванадцять років вони дізналися, що донька Ірина жива і здорова.

У переселенських таборах не заспокоювалася стрілецька натура Романа Лесика. В 1947 році в Мюнстері Р.Лесик створив духовий оркестр із десяти осіб. Грали українські та стрілецькі пісні, згадували рідну землю, домівки, близьких людей. Тут же починають діяти українські школи, де Р.Лесик учителював. Хотів дати дітям якнайбільше, щоб пам'ятали про свій рідний край, який змушені були залишити.

З 1949 року Лесики покинули Німеччину і помандрували далі – у Сполучені Штати Америки. З того часу вони живуть у Клівленді. Тут Романа Лесика пам'ятають всі українці. З 1950 року він береться за організацію 15-особового оркестру. До участі охоче погодились обдаровані українці-емігранти. Але диригент на цьому не зупиняється. Через чотири роки засновує великий оркестр у кількості 30 осіб при молодіжному товаристві СУМ (Спілка Української Молоді). Оркестр назвали "Трембітою".

Оркестром "Трембіта" Роман Лесик диригував 10 років з перервами аж до 1975 року, постійно дбаючи, щоб його колектив виконував тільки українську музику.

На чужині Роман Лесик постійно відчував брак опрацьованих партитур та репертуару для українського оркестру. Тому диригент сам береться за аранжування, гармонізацію українських пісень, розписує ноти для всіх інструментів. Відомо, що у Клівленді він опрацював 80 таких композицій. Починаючи від 1951 року, Лесиком скомпоновано і гармонізовано чотири в'язанки

старих вояцьких, закарпатських, козацьких пісень. Ним створено музичні картини “Легіон УСС”, “Вечір в Україні”, “Весна в Україні”, а також 4 секстети для кларнетів і саксофонів (“Пісня без слів”, “Баркарола”, “Українська соната”, “Лемківщина”).

Особливий інтерес у мистецьких колах нашого краю викликає музична картина “Легіон УСС” для духового оркестру. Це на даний час єдиний твір, котрий дирекція музею-архіву Клівленду переслала для доньки композитора на Україну. Тут мистець талановито використовує цитатний метод тематичного розвитку, який базується на мелодіях українських пісень: стрілецьких (“Не пора, не пора, не пора” – слова І. Франка, музика Д. Січинського; “Гей там на горі Січ іде” – слова Кл. Обуха, музика народна; “Ой у лузі червона калина” – слова С. Чарнецького, музика народна; “Не сміє бути в нас страху” – слова і музика Р. Купчинського), жартівливих (“Ой лопнув обруч”), історичних (“Гей не дивуйте, добрії люди”). Оригінальними у творі є розділи, де звучить авторська музика, яка підсилює психологічно-емоційний зміст композиції, а часом – є зв’язкою між різними за характером епізодами. Їй властивий національний колорит, який майстерно переданий імітуванням гри на народних інструментах, а також введенням мелодичних інтонацій, що властиві українському мелосу. Тут переважає акордова фактура, насичена багатством пунктирних маршових ритмів. Твір написаний у наскрізній формі, де кульмінація припадає на закінчення композиції, коли величаво звучить історична пісня часів Б. Хмельницького “Гей не дивуйте, добрії люди”. Ця глибоко патріотична композиція Р. Лесика передає оптимістичне світовідчуття впевненості народу в неминучості перемоги над ворогом.

Роман Лесик скомпонував 12 маршів, серед яких марш “Поклін Шевченкові”, який прозвучав на відкритті пам’ятника Шевченку у Вашингтоні 27 червня 1964 року. Його твори виконувались в Пітсбурзі на святі “Українські дні” 1961 року. Деякі американські оркестри включають композиції Р. Лесика у свій репертуар.

Перебування на чужині відзначалося великою плідною роботою для розвитку української культури. Впродовж восьми років Роман Лесик з великою охотою допомагав Українському музею-архіву в Клівленді. Сьогодні тут зберігаються оригінали нот і спомини мистця.

Багато праці професор Р. Лесик вклав у роботу комітету по обороні обрядів і традицій, викладав у школі українознавства. Від 1973 року він стає головою станиці Братства УСС.

Поруч із ним завжди була дружина Ольга, яка через усе життя з гідністю пронесла дух українського народного вчительства. Любов до свого краю не покидала цих невтомних людей ні на хвилину. Організація українських товариств, участь в роботі молодіжних народознавчих гуртків, заходи щодо

захисту рідної мови та розвитку національної музики – все те допомагало їм втишити тугу за Батьківщиною.

Роман Лесик помер 8 квітня 1990 року та похований на українському кладовищі у Пармі (Огайо, США). Все життя мистця було присвячене служінню рідному народові. Залишивши нам свої спогади, композитор-патріот звертається в них до майбутніх поколінь: “Сьогодні мандруємо по цвинтарі наших гірких споминів. Може хто скаже, пощо згадувати те, що минуло і не вернеться. А бажання згадувати минувшину народу – це діяння духа народу... Той дух народу створив нам Шевченка, збудив народ до боротьби саме тоді, коли та боротьба видавалась безглуздою. І сьогодні, якби навіть не було до кого говорити, треба говорити, щоб дух народу не загинув” [3, с.27].

Пропонована робота – перша спроба узагальнити біографічний матеріал про життя композитора, диригента та педагога Романа Лесика. Ця стаття є початком для подальшої пошуково-дослідницької праці. Щоб ґрунтовно вивчити творчість композитора, потрібно повернути нотні рукописи мистця до рідного краю та здійснити їх музикознавчий аналіз. Ім’я Романа Лесика по праву заслуговує на те, щоб його життєвий та творчий шлях глибше знали музичні кола та широка громадськість України.

1. Витвицький В. Інструментальна музика Михайла Гайворонського // Василь Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика / Упорядник Любомир Лехник, ред. Юрій Ясіновський. – Львів, 2003. – С. 169.
2. Витвицький В. Михайло Гайворонський: Життя і творчість. – Львів, 2001. – С. 21, 72, 122.
3. Лесик Р. Далекойдуча стега // Краєзнавчий вісник. – Стрий: Щедрик. – 2002. – Вип. 1. – С. 24-28.
4. Подубинська І. Спогади. – Рукопис, 1991.
5. Стрийщина: Історико-мемуарний збірник: У 3-х т. – Т. 2. – Нью-Йорк, 1993. – С. 34, 169, 378, 426, 454, 496.
6. Філоненко Л. Ярослав Барнич. – Дрогобич: Відродження, 1999. – С. 18, 20.

*The lifeway of the composer, conductor and teacher Roman Lesyk (1896-1990), who worked during the period of the First world war and Polish-bolshevist enslavement, fascist occupation and years of emigration to America is described in the article. First the list of works of composer is given in literature which deals with musicology, which is kept in museum-archives in Cleveland (The USA) and which are the achievement of the Ukrainian nation.*

*Олександра Німшлович*

## **МИХАЙЛО ВОЛОШИН – ДИРИГЕНТ, СПІВАК, КОМПОЗИТОР, МУЗИЧНИЙ КРИТИК**

Серед митців, чия творчість формувала та визначала обличчя музичного мистецтва Західної України першої половини ХХ ст., варто згадати і Михайла Волошина (1877-1943), спадщина якого настільки багатогранна і цікава, що потребує окремого дослідження. Поодинокі згадки про М.Волошина знаходимо у тогочасних львівських часописах. Його концертна діяльність як диригента і співака фрагментарно висвітлюється в музикознавчих працях С.Людкевича [18; 19], книгах Л.Ханик [25], Л.Мазепи і Т.Мазепи [20], довідкових матеріалах [1; 21; 24]. Вагому частку в дослідженні цієї непересічної постаті становлять його музично-критичні статті, що публікувалися в часописах “Діло”, “Наші дні”, “Громадський вісник”, “Неділя”, “Музичний альманах”, “Руслан” та ін., а також хорові твори М.Волошина та солоспіви.

Метою пропонованої публікації є визначення вагомого внеску М.Волошина в розвиток музичного мистецтва Галичини. Завданнями статті вважаються: висвітлення етапів творчої діяльності М.Волошина у двох виконавських ділянках – як диригента і співака; аналіз його композиторського доробку та чималої музично-критичної спадщини.

Народився Михайло Волошин у 1877 році в селі Ролів поблизу Дрогобича. Закінчивши в 1906 році юридичний факультет Віденського університету, працював адвокатом, був оборонцем у політичних процесах в Галичині в 1930-х рр., президентом Львівської Адвокатської Палати (1941-43), президентом Надзірної Ради “Центробанку”, президентом Надзірної Ради Народної Торгівлі, членом ЦК УНДО (1925-1939). Попри добру юридичну освіту та яскраву адвокатську кар’єру, М.Волошин здобув і музичний вишкіл, навчаючись у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка у Львові в класі сольного співу у Галини (Олени) Ясеницької та в класі гармонії А.Вахнянина, був також секретарем Музичного інституту ім. М.Лисенка [20, с.221].

Закоханий у музику, з палким бажанням активної праці, М.Волошин поринає в творчу атмосферу хорового товариства “Львівський Боян”. Упродовж восьми років він активно працював як диригент хору, готуючи цікаві та високопрофесійні концертні програми, до яких, поруч із численними новими творами українських митців, дедалі частіше вводилися великі композиції з оркестром західноєвропейських авторів. С.Людкевич схвально відгукувався на таку діяльність товариства і його диригента: “Чималу заслугу в цім напрямі положив, поруч інших, талановитий диригент “Бояна” д-р М.Волошин (1906-1913), який переклав текст і вивів на естраді згадані тут ораторії Бруха (“Гарна Олена” – *О.Н.*), Гріга (“Олаф Трігвасон” – *О.Н.*), Генделя (“Ізраїль в Єгипті” –

*О.Німшлович.* Михайло Волошин – диригент, співак, композитор, музичний критик

*О.Н.*) (у частинах)” [19, с.381]. “Львівський Боян” під орудою М.Волошина плідно працював, даючи велику кількість концертів, щороку організовувалися Шевченківські свята, колектив виїжджав з виступами до Кракова, Перемишля, Станиславова, Стрия, Дрогобича, а також інших міст Західної України та Польщі. На виступ “Львівського Бояна” у концерті пам’яті Т.Шевченка (5 березня 1908 р.), де виконувались твори Чайковського, Бруха, Рубінштейна, Б.Вахнянина, Лисенка, у часописі “Діло” з’явилась рецензія, в якій зазначалось: “Бруха “Прекрасна Олена” хор під управою М.Волошина виконав дуже гарно... Кульмінацією концерту було чудове виконання хором “Бояна” кантати Лисенка “Б’ють пороги”. Тяжко бути диригентом в наш час, диригентом, який би стояв на висоті завдань мистецтва. М.Волошин зі своєю місією справився вповні. Талановитий, музично грамотний, він зумів підняти товариство на відповідну висоту” [25, с.42].

1911 року відбулись святкування 20-ліття існування “Львівського Бояна”. Перший концерт відбувся 10 травня 1911 року і складався з двох частин. До програми входили твори П.Чайковського, С.Людкевича, Д.Січинського, Е.Гріга, А.Рубінштейна. Згодом колишній член “Львівського Бояна”, а потім представник “Перемишльського Бояна” О.Садовський опублікував рецензію на цей виступ у часописі “Діло”, де наголошував, що: “Виконання “Львівським Бояном” Гріга “Олаф Трігвасон” викликало у публіки велике враження. Надзвичайна чистота інтонацій, ясність дикції, гармонійність хору і оркестру – все це велика заслуга праці “Бояна” і його диригента М.Волошина. “Боян” на цей раз може собі гратулювати так совісної праці і так солідного диригента” [25, с.46]. Автор із задоволенням стверджує, що українська естрада дочекалась артистичного, високо професійного виконання творів європейських композиторів.

В наступні роки під орудою М.Волошина з великим піднесенням відбулись два концерти, організовані в честь М.Шашкевича (6 і 7 листопада 1911 р.), два концерти присвячені творчості І.Франка (1912-13 рр.), концерт “Народної пісні” (4 листопада 1913 р.), де звучали українські народні пісні в обробці М.Лисенка, О.Кошиця, С.Людкевича, К.Стеценка, Ф.Колесси та ін.

Згодом Товариство “Боян” нагородило своїх найбільш заслужених діячів найвищою відзнакою – почесним членством, серед яких, поряд із В.Шухевичем, С.Федаком, А.Вахнянином, Ф.Колессою, Г.Ясеницькою, С.Людкевичем, Й.Домаником та І.Рожанковською, був нагороджений і М.Волошин [19, с.383].

М.Волошин був також диригентом хору “Бандурист” (1912-1914), а в 1921-1925 рр. знову повернувся до “Львівського Бояна”. Було підготовлено низку концертів, присвячених творчості О.Нижанківського, М.Вербицького, 100-літтю від дня смерті Д.Бортнянського, який вирізнявся великою і

складною програмою (виконувались Концерти №5, 9, 11 та 19 Д.Бортнянського), що довело, “яку колосальну і натхненну працю вложили в нього обидва диригенти “Бояна” – С.Людкевич і М.Волошин” [25, с.59].

Вагомою подією в тогочасному музичному житті були два фестивалі хорової музики українських композиторів, приурочені до 100-літніх роковин заснування першого професійного хору в Галичині, а саме – в Перемишлі 1829 року. В концертах фестивалю, що відбулися 26 травня 1929 року у Львові та 5 червня 1929 року в Перемишлі, брали участь хори “Львівський Боян”, “Перемишльський Боян” та “Стрийський Боян”, виконуючи твори А.Вахнянина, В.Матюка, І.Лаврівського, К.Стеценка, М.Лисенка, І.Воробкевича, М.Копка, Й.Кишакевича, М.Леонтовича, Д.Бортнянського, М.Вербицького. А диригували на концертах заслужені старші диригенти: С.Федак, М.Волошин та Й.Кишакевич.

Михайло Волошин був надзвичайно активною творчою особистістю, дійсним та винятково дієвим учасником різноманітних товариств, зокрема, від 1903 року – член та заступник голови Союзу співацьких і музичних товариств, яке з часом (1907) було перейменовано на Музичне Товариство ім.М.Лисенка, СУПРОМу, Товариства драматичного ім.І.Котляревського (соліст), оперної студії при “Львівському Бояні” (художній керівник і соліст) та ін. [21, с.389].

Досить часто М.Волошин виступав як соліст, адже пройшов курс вокалу і отримав добрий вишкіл в класі Олени Ясеницької, з якою згодом одружився.

Олена (Галина) Ясеницька-Волошин – піаністка, співачка (альт), народилася в 1882 році в селі Тирава Сольна на Лемківщині. Музичну освіту здобула у Віденській консерваторії (1902), навчаючись у Т.Лешетицького, Е.Зауера, Є.Лялевича та А.Кессісоглу [16, с.333]. Від часу заснування Вищого музичного інституту ім.М.Лисенка до 1939 року О.Ясеницька працювала викладачем фортепіано та сольного співу, а з 1939 до 1944 – викладач фортепіано Львівської консерваторії. Після смерті директора інституту А.Вахнянина у 1908 році піаністка деякий час була іменована артистичним директором Вищого музичного інституту ім.М.Лисенка [20, с.228]. В 1903-05 та 1910-11 рр. О.Ясеницька виконувала також обов’язки чергового диригента “Львівського Бояну”, була надзвичайно музикальною, обдарованою піаністкою, вела оперний гурток талановитої студентської молоді.

Часто виступала з сольними концертами на вечорах, влаштованих “Львівським Бояном”. На Шевченківському святі в 1900 році у Львові та Чернівцях Г.Ясеницька виконувала “Баладу” І.Гржималі. Піаністка концертувала і як акомпаніатор “Львівського Бояну”. Популярним було також і тріо у складі викладачів Вищого музичного інституту ім.М.Лисенка – Г.Ясеницька (фортепіано), Ф.Кребс (скрипка), А.Вольфсталь (віолончель). Г.Ясеницька акомпанувала співакам Г.Крушельницькій, О.Любич-Парахоняк, М.Сабат-Свірській. Виступала в інструментальних ансамблях із скрипальями Ф.Кребсом, Р.Криштальським, віолончелістом П.Пшеничкою.

Від 1944 року, після смерті чоловіка М.Волошина, піаністка була на еміграції у Кракові, Німеччині, а згодом у США, де і померла в 1980 році [22, с.554].

Творча співпраця двох талановитих особистостей сприяла ще більшому розвитку їхніх обдарувань.

Сольна кар’єра М.Волошина (ліричний тенор) розпочалась в 1902-03 рр. в театрі “Українська бесіда”, де він виконував партії в операх “Катерина” М.Аркаса, “Запорожець за Дунаєм” С.Гулака-Артемовського.

В 1903 році М.Волошин брав участь в ювілейному концерті М.Лисенка у Львові та 25 червня 1904 в Чернівцях, де відбувся великий концерт “Буковинського Бояна” під керівництвом М.Лисенка. Звучали кантата “Б’ють пороги”, “Гей, не дивуйте добрії люди” в супроводі симфонічного оркестру, кантата “На вічну пам’ять Котляревському”, яку виконували хор, оркестр та солісти С.Смаль-Стоцький і М.Волошин. М.Лисенко був зворушений теплою атмосферою зустрічі та майстерністю всіх виконавців, цей концерт перетворився на велике музичне свято Буковини.

М.Волошин входив до складу делегації від Галичини на похороні М.Лисенка в Києві 1912 року. А 15 грудня цього ж року в залі Народного дому у Львові Музичне Товариство ім.М.Лисенка організувало вечір, присвячений пам’яті композитора з рефератами С.Людкевича “М.Лисенко як творець національної української музики” та Ф.Колесси “Народній напрям в творчості М.Лисенка”, виступами хорів “Львівський Боян” та “Бандурист”, піаніста Т.Шухевича, соліста М.Волошина, який виконав два солоспиви “За думою дума” та “Я не кляв тебе, о зоре”.

Досить плідно М.Волошин як соліст співпрацював із хором “Бандурист”. В одному з відгуків на концерт колективу в 1906 році С.Людкевич зазначав: “Всі три сольні продукції в програмі, добірні під оглядом змісту, як п.Волошина (Січинського – “Finale”, Лисенка – “Садок вишневий”), п.Садовського соло скрипка (Hellmesberger-a “Meeresgewitter”) і п.Т.Шухевича, виконані були не тільки бездоганно з повним опануванням технічним, але також (особливо п.Волошина й Й.Садовського) з певним, справді артистичним полетом і розмахом” [19, с.430].

В серпні та вересні 1906 року 16 хористів “Львівського Бояна” об’їздили з концертами східну Галичину та Буковину, знайомлячи слухачів з новими творами галицьких композиторів. Виступи відбувались в Тернополі, Підволочиську, Збаражі, Скалі, Бурштині, Косові, Снятині, Чернівцях, Заліщиках, Чорткові, Золочеві, Львові. З цілою групою хористів концертували і солісти: піаніст Т.Шухевич, скрипаль О.Садовський, соліст-тенор М.Волошин, які

збагачували програми інструментальними та вокальними творами західно-європейських і українських композиторів.

У рецензії на концерт в честь Т.Шевченка, влаштований товариством “Бандурист” у 1922 році, С.Людкевич, даючи схвальну оцінку майстерності хору, диригента Р.Орленка-Прокоповича, яскраво охарактеризував і виступ соліста Михайла Волошина: ““На вулиці” Ф.Колесси – один з найскладніших наших давніх мужеських хорів, був виведений старанно, зробив своє враження та мусів бути повторений. До ефекту твору причинилося в значній мірі мале тенорове соло на тлі хору, незвичайно гарно і інтелігентно виконане п. д-ром Волошином, якого голос ще нічого не втратив із краси й свіжості” [19, с.469]. Співак завжди був організатором і учасником (як соліст і диригент) Шевченківських та інших музично-драматичних вечорів у різних містах Західної України і Польщі, де часто виступав в ансамблі з Соломією та Ганною Крушельницькими, Філуменою Лопатинською, Богданом Вахнянином.

Михайло Волошин як композитор відомий низкою хорових і сольних вокальних творів. Його солоспів до віршів Т.Шевченка “Ой гляну я, подивлюся” [15] із супроводом фортепіано був нагороджений другою премією на конкурсі “Львівського Бояна” у 1903 році та отримав схвальний відгук С.Людкевича у його праці “Вокальна музика на тексти поезій Кобзаря” [18, с.268]. Твір часто виконувався у концертних програмах, присвячених пам’яті великого поета, а також входив до репертуару видатного українського співака М.Менцинського, про що стверджував і С.Людкевич: “З галицьких композиторів він (М.Менцинський. – О.Н.) (трохи пізніше) взяв у програму деякі солоспіви Січинського (особливо “Finale” та “Із сліз моїх”) і декілька інших (наприклад, мого “Черемоша”, М.Волошина “Ой гляну я, подивлюся” й ін.) [18, с.423].

Солоспів “Ой гляну я, подивлюся” написаний в тональності f-moll (4/4). Покладена на музику М.Волошином поезія Т.Шевченка, створена в 1848 році на засланні в Орській кріпості, передає мрії автора про повернення в Україну, про довгоочікувану волю, але важка реальність не дозволяє цим бажанням збутись.

Три такти фортепіанного вступу одразу вводять слухача в образний і мелодичний світ твору, вже в другому такті з’являється короткий мотив мелодії солоспіву, а у третьому такті динамічне наростання акордової фактури із октавними тремоло в лівій руці приводять до вступу вокальної партії, яка на початку твору має кантіленну, зображальну природу. Тематизм фортепіанного супроводу пов’язаний інтонаційно з вокальною мелодією, а часом супровід перетворюється на звичайний гармонічний акомпанемент. У фортепіанній партії композитор використовує арпеджіо, як інструментальне наслідування кобзи на словах “на той степ широкий”, як згадка поета в неволі про рідну землю.

Епізоди твору зв’язуються двотактовими фортепіанними побудовами. В середньому розділі (“Пішов би я”) змінюється розмір твору (3/4), а також і темп – Tempo di Marcia. Мелодична лінія насичена пунктирним ритмом, а супровід стає акордовим, що надає солоспіву маршового колориту. На словах – “Молившися Богу, / Там би я...” – вокальна партія обривається на гармонії зменшеного септакорду VII ступеня, що передає безвихідь, нездійсненність мрій поета про повернення в Україну. В партії фортепіано звучить безперервний рух тридцять другими нотами по звуках цієї терпкої гармонії.

У завершальному епізоді (Quasi recitativo) повертається розмір 4/4, відбувається ріст емоційної напруги, що передає зміст поезії про життя без надії. Кульмінаційній вершині твору притаманне насичення вокальної партії окремими розмовними, короткими репліками, паузами при акордовому типі викладу фортепіанного супроводу. Всі музичні засоби виразовості, використані композитором, спрямовані на відтворення змісту Шевченкової поезії. Солоспів “Ой гляну я, подивлюся” М.Волошина був опублікований підручним видавництвом “Львівського Бояна” в 1905 році.

Ще один вокальний твір композитора “Засни” для сопрано в супроводі фортепіано прозвучав у травні 1905 року в програмі етнографічного концерту, влаштованого “Львівським Бояном”, у виконанні співачки Г.Крушельницької [25, с.39].

Хорова композиція “Чого мені тяжко” М.Волошина до віршів Т.Шевченка була написана в 1909 році для чоловічого хору, а вже в 1911 автор зробив аранжування і для мішаного хору. Видання цього твору для мішаного хору вперше з’явилося в 1911 році в збірнику “Кобзар”, присвяченому 50-літтю від дня смерті Т.Шевченка у Львові. Згодом, в 1922 році, відомий диригент, композитор, нотовидавець, священик Євген Турула опублікував його в збірнику “Музика до Кобзаря”. Твір “Чого мені тяжко” для чоловічого хору вийшов друком у підручному видавництві хору “Бандурист” в 1922 році [14]. З цього часу твори М.Волошина не перевидувались.

В поетичному тексті хору “Чого мені тяжко” передається особиста драма героя, самотність, туга. Композитор використовує наскрізний тип розвитуку. Мелодична лінія з пунктирним ритмічним малюнком та tenuto на першій і другій долях такту підсилюють сумовиті тони запитання “Чого мені тяжко?”, “Чого серце плаче?” Кульмінаційній вершині першого розділу (“Чого ти бажася?”) притаманний безперервний рух шістнадцятку у всіх голосах хорової партитури.

У хоровій фактурі наступного епізоду (“Засни, моє серце, засни, не вкрите, розбите, навіки засни”) композитор вводить соло баса на тлі хорового, витриманого тонічного тризвуку на pp. Басове соло звучить як колискова із хвилеподібною динамікою.

Для тематизму подальшого кульмінаційного розділу (*ben marcato*, *ff*) характерні висхідні стрибки на інтервал кварта і септими, що підсилює трагічний зміст твору.

Завершується хорова композиція в сумовитих тонах, при заколисуючій динаміці. Композитор використав тут різноманітну хорову фактуру: унісонне й акордове звучання, соло, спів *motmotando*. Твір неодноразово виконувався в програмі Шевченківських вечорів, був у репертуарі багатьох хорових колективів Галичини.

Композиторська спадщина М.Волошина потребує великої пошукової роботи, адже достеменно не відома кількість його творів та їх жанрова специфіка.

Досить активно працював М.Волошин на ниві музичної публіцистики. Його рецензії з'являлися в різних виданнях: "Діло", "Руслан", "Тромадський вісник", "Нова Буковина", "Kolnische Theater Rundschau", "Deutsch Volksblatt; великі статті про "Вищий музичний інститут ім. М.Лисенка у Львові" (в "Альманаху музичному" на рік 1904), "Львівський Боян" (в "Ілюстрованому музичному календарі"), творчість Густава Малера (в "Неділі") та його VIII симфонію (в "Ділі"), а також про постать Модеста Менцинського в світлі німецької музичної критики (в "Неділі") та ін.

Одна з перших рецензій М.Волошина в часописі "Діло" з'явилася в 1901 році – це відгук на вечорниці в пам'ять 40-х роковин смерті Т.Шевченка, які були проведені силами академічної (руської) гімназії у Львові 12 березня цього ж року. Написана рецензія на належному фаховому рівні, хоч пропонувалася для найширшого кола читачів.

Перу М.Волошина належить декілька рецензій на оперні та опереткові постановки у Львові ("Трістан та Ізольда" [7], "Наталка Полтавка" [6], "Роксоляна" [11], "Троянда Стамбула" [13]). Високу оцінку рецензента отримала прем'єра історичної опери Д.Січинського "Роксоляна", поставлена українським театром.

У своїх дописах М.Волошин часто висвітлював та аналізував виступи учнів Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка, хору "Бандурист", хору учнів Академічної гімназії у Львові, музичного гуртка "Академічна громада", співачки М.Сіак. Особливо багато рецензій та статей автор присвятив видатному співакові М.Менцинському. У статті "Модест Менцинський" в світлі німецької музичної критики" М.Волошин подає огляд сучасних йому умов розвитку української культури, знову наголошує на відсутності української сцени та зауважує, що найбільшою підтримкою для визначних представників українського культурного напрямку є доброзичлива, мудра, справедлива і поважна критика.

З більших розвідок М.Волошина назвемо статті про "Вищий музичний інститут ім.М.Лисенка у Львові" [4], хоровий колектив "Львівський Боян"

О.Пилинович. Михайло Волошин – диригент, співак, композитор, музичний критик

[5], а також про творчість Г.Малера [8; 9]. В статті "Вищий музичний інститут ім.М.Лисенка у Львові" автор розкриває історію виникнення інституту, подає опис приміщень, звіт роботи навчального закладу за перший навчальний рік.

Наступна стаття М.Волошина про "Львівський Боян" дає нам уяву про діяльність хорового товариства, зміст концертних програм, за роками вказується керівний склад колективу. Автор подає порівняльну характеристику концертних виступів, програм, праці диригентів.

Цікавими є дві статті "Густав Малер і його VIII симфонія" [8] та "Густав Малер" [9].

М.Волошин пише, що "про Малера можна говорити як про прототип такого діригента, який є паном і то необмеженим паном музичної ситуації, який, опанувавши до найменших подробиць твір музичний, здвигає з нагородженого компоністом матеріалу суцільну статтю твору, що у мертво тіло композиції вливає душу і дуже часто, передусім при прем'єрах, рішає майже про судьбу і будучину твору компоніста" [9, с.6]. Автор статей вважає, що хоч Г.Малер не є українським композитором, все ж своєю диригентською майстерністю, композиторською творчістю спонукає його до написання статті, щоб ознайомити якнайширші кола шанувальників музичного мистецтва із спадщиною "геніальної" людини.

Завдяки рецензіям, оглядам та статтям М.Волошина й інших музичних діячів у тогочасній пресі (1901-1924) ми можемо вивчати музично-концертне, театральне життя Галичини.

Композиторська, виконавська, диригентська діяльність М.Волошина відіграла важливу роль у справі піднесення рівня та популяризації музичного мистецтва в Західній Україні у перших десятиріччях ХХ ст.

1. Волошин Михайло // Енциклопедія українознавства (Перевидання). – К.: Глобус, 1993. – Т.1. – С.315.
2. Волошин М. Вечорниці в пам'ять 40-х роковин смерті Шевченка // Діло. – 1901. – Ч.47. – С.3.
3. Волошин М. Шевченкове свято в руській гімназії у Львові // Діло. – 1904. – Ч.59. – С.3.
4. Волошин М. Вищий музичний інститут у Львові // Альманах музичний. – 1904. – С.102-104.
5. Волошин М. Львівський Боян // Ілюстрований музичний календар. – 1904. – С.103-111.
6. Волошин М. "Наталка Полтавка" серед наших робітників // Діло. – 1908. – Ч.260.
7. Волошин М. Трістан і Ізольда // Діло. – 1910. – Ч.95.
8. Волошин М. Густав Малер і його VIII симфонія // Діло. – 1910. – Ч.216, 217.
9. Волошин М. Густав Малер // Неділя. – 1911. – Ч.22. – С.4-6.
10. Волошин М. Модест Менцинський у світлі німецької музичної критики // Неділя. – 1911. – Ч.47. – С.1-3.
11. Волошин М. Роксоляна // Діло. – 1912. – Ч.37. – С.1-2.
12. Волошин М. Модест Менцинський в Стрию // Діло. – 1912. – Ч. 134.
13. Волошин М. Троянда Стамбула // Громадський вісник. – 1923. – Ч. 30. – С.5.
14. Волошин М. Чого мені тяжко. – Львів: Підручне видавництво "Бандуриста", 1992.
15. Волошин М. Ой гляну я, подивлюся. – Автограф // Рукописний відділ ЛНБ ім. В.Стефаніка, конс. 24/1, п.13.



Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Випуск VII.

16. Історія української музики. – К., 1990. – Т.3. – С.298, 333, 363.
17. Касперт А. Шевченко і музика. – К., 1964. – №53, 54, 287, 528. – С.17, 33, 49, 51.
18. Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи / Упорядкування З.Штундер. – Львів: Дивосвіт, 1999. – Т.1. – 496 с.
19. Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи / Упорядкування З.Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т.2. – 816 с.
20. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. У двох томах: Том 1. – Львів: СПОЛОМ, 2003. – 288 с.
21. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біобібліографічного словника) // Записки НТШ. – Том. ССXXXVI: Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С.389-390.
22. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біобібліографічного словника) // Записки НТШ. – Том. ССXXXII: Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – С.554-555.
23. Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування / Автор-упорядник М.Головащенко. – К.: Рада, 1995. – 462 с.
24. Sonevyts'kyi I., Palidvor-Sonevits'ka I. Dictionary of Ukrainian composers. – L'viv, 1997. – P.307.
25. Ханік Л. Історія хорового товариства “Боян”. – Львів, 1999. – 121 с.
26. Хроніка // Наші дні. – 1943. – Ч.8. – С.15.

*In this article M.Voloshyn's contribution to the Halychyna's music culture of the first part of XX century is uncovered. He was very active in the choral music association Boian and conducted this choir. This paper also features important stages of the creative activity by M.Voloshyn as a singer, composer and music critic.*

Світлана Вишнеvsька

## ВИКОНАВСЬКА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ СПІВАЧКИ ТАМАРИ ДІДИК

Наукова зацікавленість питаннями, проблематика яких торкається простеження еволюційного шляху розвитку професійного вокального мистецтва, регіональних особливостей становлення музичної культури України, належить до актуальних завдань українського мистецтвознавства та культурології.

На сьогоднішній час специфіка українського вокального виконавства, а звідси – окремих виконавсько-педагогічних шкіл, ще недостатньо досліджені. Хоча в умовах духовного відродження України розвиток музичного мистецтва і пов'язані з ним зміни у реформуванні вищої музичної освіти набувають особливого значення.



Ряд фундаментальних історико-культурологічних та теоретично-загальноючих праць (Мирослава Антоновича [1], Валентини Антонюк [2], Дмитра Аспелунда [3], Бориса Гнидь [4; 5], Леоніда Дмитрієва [14], Наталії Гребенюк [10], Олександра Стахевича [18] та ін.) розглядають історію розвитку вокального мистецтва та питання техніки постановки голосу і фізіології цього процесу; розвивають актуальну проблематику вокальної педагогіки і методики (Наталії Гребенюк, Тетяни Мадишевої, Антоніни Кулієвої, Одарки Бандрівської, Ірини Герсамії, Ірини Колодуб, Миколи Кондратюка та ін.).

Великою мірою практичній підготовці фахівців сприяє висвітлення й узагальнення у вокально-методичній літературі творчого досвіду видатних митців-педагогів (українських та сусідніх регіонів) минулого і сучасності: Соломії Крушельницької, Одарки Бандрівської, Олександра Мишуги, Надії Обухової, Марії Донець-Тессейр, Бориса Гмирі, Ірини Архипової, Олени Образцової, Галини Вишнеvsької, Марії Бієшу, Євгенія Нестеренка, Дометія Євтушенка, Олени Муравйової, Івана Плєшакова, Володимири Чайки, Ірини Вілінської та ін. Однак проблему підготовки кадрів різнофахових вокалістів-виконавців у процесі їх професійної діяльності ще недостатньо досліджено як у теоретичному, так і в методичному аспектах.

Виконавство і педагогіка завжди були взаємозв'язаними сторонами єдиного процесу. Про це свідчить і саме поняття “вокальна школа”, яке часто вживають визначаючи стилі і напрямки вокального виконавства та педагогіки; а також історичні етапи розвитку національної вокальної школи, котрі тісно пов'язані з провідним у вокальній музиці оперним жанром, що синтезує музику, спів, слово, акторську майстерність, вивчає й активізує розвиток виконавської культури, вокальної техніки та педагогіки.

Поняття “вокальна школа” є загальним, що акумулює систему прийомів та методів, характерних для певного регіону чи навіть нації. Проте поняття “вокальна школа” може відноситися і до особистості, яка має своїх учнів, власну індивідуальну методику, що знайшла на практиці успішне використання. Так, наприклад: вокальна школа Олександра Мишуги, а поняття регіональної вокальної школи – наприклад, львівської вокальної школи, – має на увазі школу Соломії Крушельницької, школу Павла Кармалюка.

Одне із широко використовуваних сьогодні визначення поняття вокальної школи дав співак, вокальний педагог, доктор мистецтвознавства Дмитро Аспелунд у праці “Розвиток співака та його голосу”: “Вокально-педагогічна школа – це конкретна, цілеспрямована, організована система підготовки нових поколінь співаків та педагогів для конкретної діяльності, що історично змінюється” [4, с.3].

А наш сучасник, заслужений артист України, професор Київської національної музичної академії Богдан Гнидь у своїй праці “Історія вокального

мистецтва” дає характеристику історичній змінності, соціальним умовам та національному характеру вокальних шкіл. Він стверджує, що “процес історичної змінності вокальних шкіл завжди нерозривно пов’язаний з історичним розвитком музики, з конкретними вимогами виконавської практики. Зміни в громадському житті певним чином впливають на зміни пануючого естетичного світогляду, в зв’язку з чим змінюється і творчість композиторів, тобто стиль музики, її жанри. Тенденції нового змушують виконавців знаходити нові технічні та виконавські прийоми, які, поступово закріплюючись у практиці, перетворюються в традиції і шляхом навчання передаються наступним поколінням співаків” [4, с.3].

Ідейну та естетичну спрямованість вокального мистецтва визначають соціальні умови. Безумовним є їх вплив і на характер вокальних шкіл, адже співаки завжди були виразниками конкретних ідей у своїй творчості, вносячи в традиційну атмосферу виконавства нові, свіжі ідейні напрямки, а вокальна техніка слугувала як засіб для вираження цих ідей. Громадсько вагомі ідеї прокладали свій шлях від політичного та державного ладу – в літературу та поезію, з літературно-поетичної царини в музичну творчість, а звідти – у вокальне виконавство.

Національний характер вокальних шкіл обумовлюється складом життя кожного народу: народними традиціями в музиці, його поезією, мистецтвом народних співаків, специфікою та законами фонетики мови. Ця своєрідність проявляється у змісті, звуковеденні, емоційності, жанрах, використанні регістрів голосу, ролі слова в музиці, ладовій структурі, ритміці, мелізматичі.

Останнім часом можна зауважити активне використання у численних публікаціях, що стосуються мистецтва співу, терміна “українська національна вокальна школа”. І те, що вона зуміла поєднати в собі бельканто італійської, “інструментальне” звучання німецької школи, декламаційність французької поряд з красою і ніжністю української мови, величезною емоційною наснагою образів, національною українською ментальністю з її здатністю співпереживання, життєлюбністю, поетичним, лірично-пісенним сприйняттям навколишнього світу підтверджує безперечність її становлення та розвитку в процесі духовного відродження України.

Дослідження феномена львівської вокальної школи є об’єктом зацікавлення з боку науковців. Підтвердженням цього є детальний аналіз творчості Соломії Крушельницької, Одарки Бандрівської, Марії Байко, Павла Кармалюка, Остапа Дарчука та ін; видання записів і репертуарних збірників Соломії Крушельницької, Марії Байко, Павла Кармалюка, Олександра Врабеля і т. д.; методичних праць Одарки Бандрівської, Ігоря Кушплера, Тетяни Карпатської, Мирослави Лагойди.

На сучасному етапі спостерігається поява публікацій, в яких аналізуються репертуарні засади та методичні принципи, що визначають специфіку

львівської вокальної школи. Тому пропонуване дослідження ставить за мету аналіз творчої діяльності та педагогічних принципів однієї з її представників – народної артистки України, викладача Львівської державної консерваторії ім.М.Лисенка Тамари Софронівни Дідик.

Тамара Дідик входить до когорти видатних педагогів львівської вокальної школи, до яких належать Соломія Крушельницька, Одарка Бандрівська, Лідія Улуханова, Павло Кармалюк, Остап Дарчук, Людмила Божко, Володимира Чайка, Марія Байко, Олександр Врабель, Ігор Кушплер, Зінаїда Максименко, Мирослава Лагойда, Надія Чубарова, Олександр Карпатський, Віктор Лужецький, Роман Вітошинський, Людмила Жилкіна та ін. Матеріалом для статті стало узагальнення власних спостережень і висновків, що склалися в процесі навчання автора статті в класі Тамари Дідик протягом 1992-1994 р. та безпосереднього спілкування зі співачкою протягом останніх років, знайомство з її особистим архівом.

Тамара Дідик – яскравий представник зазначеної плеяди видатних виконавців-педагогів. Вокальна “онука” Соломії Крушельницької та Софії Козловської, вона включила в методику своєї роботи кращі риси італійської і німецької вокальних шкіл. Прослідкувавши історичну лінію педагогів Т.Дідик, ми отримаємо підтвердження цьому: Тамара Дідик навчалася у Одарки Бандрівської, педагогами якої у свій час були Соломія Крушельницька та Софія Козловська. Соломія Крушельницька навчалась у В.Висоцького, учня Франческо Ламперті (Італія) та Генсбахера (Відень, німецька вокальна школа). Софія Козловська була ученицею Фаусти Креспі (Мілан, Італія). Поряд з цим величезне місце в процесі навчання студентів у Т.С.Дідик посідають саме принципи української вокальної школи: розвиток тембрального багатства голосу, мистецтво передачі образу та ін.

Ще Станіслав Людкевич, чудово розуміючи специфіку співу та природу голосу, в статті “Кілька заміток до реформи у Вищим Музичнім інституті ім.М.Лисенка у Львові” писав, що спрямованість і результати освоєння вокальних навиків залежать в основному від “дотичного професора, бо кожний досвідчений професор співу має свій питомий “метод” і “школу”. Дуже мало придадуться тут голослівні дебати про напрямки та методи якоїсь “школи” співу, а одиноким децидуючим моментом є заангажування якоїсь визначної учительської сили, що давала б запоруку доброї науки від основ (віддих, поставлення голосу) аж до останніх вимог концертних (фразування, колоратура) [17, с.261]. Далі С.Людкевич зауважує, що вокальна музика кожного народу, а особливо така багата і оригінальна, як українська, виявляє свою специфіку і в голосовому, і в пісенному розмаїтті, що вимагає особливого виховання – своєї школи. А це означає вироблення своїх теоретичних основ для науки сольного співу.

Тамара Дідик народилася 17 вересня 1935 року в селі Ланівцях на Тернопільщині. У 1960 році закінчила Львівську консерваторію по класу вокалу. А в 1975 році отримала звання Народної артистки України. У Львівському театрі опери та балету виконувала партії Галі з “Утопленої” Миколи Лисенка, Мирослави – “Золотий обруч” Бориса Лятошинського, Любов Шевцової – “Молода гвардія” Юлія Мейтуса, Тетяни – “Євгеній Онегін” Петра Чайковського, Мікаели – “Кармен” Жоржа Бізе, Галі – “Назар Стодола” Костянтина Данькевича, Маргарити – “Фауст” Шарля Гуно, Мімі – “Богема” Джакомо Пуччіні, Маші – “Дубровський” Едуарда Направника, Єлизавети – “Тангейзер” Ріхарда Вагнера, Леонори – “Трубадур” та Ельвіри “Ернани” – Джузеппе Верді, Недди – “Паяци” Руджеро Леонкавалло та ін. В цілому творчий доробок виконавиці як оперної співачки налічує 52 партії (з них 45 – ведучі). А ще величезна кількість прекрасних концертів, на яких Тамара Софронівна виконувала камерні твори українських, радянських та західних композиторів-класиків і митців сучасності, доносила до слухача чудову українську народну пісню. Підтвердження широти репертуару співачки знаходимо в рецензійних відгуках на її виступи. Протягом 1960-1991 років численні відгуки на оперні спектаклі та концертні виступи публікують вітчизняні та зарубіжні газети (“Правда України”, “Львівська правда”, “Запорізька правда”, “Вільне життя”, “Радянська Буковина”, “Ленінська молодь”, “Степовий маяк”, “Вільна Україна”, “Молодь України”, “Красное знамя”, “Московская правда”, “Знамено комунізму”, “Кримська правда”, “Зоря Полтавщини”, “Культура і життя”, “Советская культура”, “Літературна Україна”) і журнали (“Мистецтво”, “Нові дні” (Канада). Найяскравішими прикладами можуть послугувати статті М.Головащенко “Спектакль – завжди свято” [20], М.Стефановича “Голоси, що радують” [21], Я.Гояна “Соло квітучого саду” [22], П.Романюка “Промінь душі” [23], Р.Гнедаш “Зустріч з Пушкіним і Чайковським” [24], Г.Колесси “Представники пісенної України з концертами в ЗСА” [25].

Виконавський талант співачки Т.Дідик завжди знаходив своїх шанувальників. Її голос характеризується як “м’який, приємний, соковитий”, а головний диригент Львівської опери Юрій Луців відмітив широту діапазону і відсутність боязні “ризикованих верхів”. Неодноразово відзначалася надзвичайна музичальність, акторські здібності, те, що “у творенні образів вона йде від почуттів”. Пластична краса рухів, приваблива безпосередність, щирість та доброзичливість дозволили створити такий образ героїні опери, що, “думається, власне такою її створив композитор”. З однаковим натхненням виконувалися оперні партії, романси та народні пісні “чарівною подолянкою” і нагородою були “бурхливі оплески вдячних глядачів”.

З 1989 року Т.Дідик є педагогом Львівської консерваторії ім.М.Лисенка. Працює з студентами вокальної кафедри та на кафедрі народних інструментів

з бандуристами-вокалістами. За час педагогічної діяльності вона виховала багато чудових виконавців та педагогів. Серед них: Наталія Ковальова – примадонна Дюссельдорфської опери (Німеччина), Надія Хаверко – камерна виконавиця класичних творів (Австрія), Наталія Курильців – Львівський оперний театр, Олександр Пригулок – лауреат Міжнародного конкурсу ім. Гната Хоткевича (Харків, 2001 рік), Дмитро Губ’як – лауреат Національного конкурсу ім. Григорія Китастого (Київ, 2003 рік) і Міжнародного конкурсу ім. Гната Хоткевича (Харків, 2004 рік) та ін.

Історично так склалося, що майбутні виконавці-інструменталісти, як правило, починають вчитися грі на музичних інструментах ще в дитинстві, натомість майбутні вокалісти починають опановувати принципи професійного співу вже в дорослому віці – оскільки цього вимагають фізіологічні властивості голосового апарату. Т.Дідик під час навчання вдало поєднує “вміння з природного матеріалу створити “інструмент” [10, с.167] і навчити учня володіти своїм голосом і одночасно виховати виконавця, наділеного артистизмом, емоційно-образним вмінням передати слухачу настрої твору.

На своїх заняттях Тамара Софронівна, досконало володіючи особливим “вокальним слухом”, знаходить в діапазоні студента звук, якісні характеристики якого відповідають природному приємному звучанню, поєднуючи польотність звука і тембральну насиченість, і, орієнтуючись на нього, звертає увагу на м’язово-слухові відчуття студента-співака. Таким чином зберігається природна подача звука, яка поступово, в процесі роботи охоплює весь діапазон. У Р.Юссона цей прийом вокального виховання називається “способом безпосереднього впливу на тембр голосних” [15, с.188].

Володіючи прекрасним голосом, педагог ніколи не намагається переконати учнів наслідувати її “наосліп”, копіювати. Цитуючи слова Соломії Крушельницької, яка твердила: “Де кінчиться техніка, щойно там починається мистецтво... Чим далі в ліс, тим більше дерев, так і ту далі треба синтезувати, тай що найважливіше виявляти свою точку зору, своє індивідуальне розуміння і відчуття музики, зокрема виконуваних творів, вибраних ним самим, виконавцем, після його естетичного смаку” [19]. Тамара Софронівна навчас вмінню бути собою, зберігати власну індивідуальність і цінувати це в інших. Загальними для всіх є свобода співу на всьому діапазоні, чистота інтонування та виразність виконання. Завдяки такій методи осмислення процесу співу проходить поступово, еволюційно, формуючи власні погляди на мистецтво, тлумачення творів, смак, вокальний слух.

У практиці проведення уроків вокалу часто використовується метод, коли на уроці крім педагога і студента присутні інші учні класу, які стежать за процесом навчання і чекають призначеного уроку. До прихильників даного методу відносяться відомі педагоги-вокалісти Олена Муравйова, Володимира

Чайка, Тамара Веске. В процесі уроку учні слухають, аналізують, дають пояснення проблемам і пропонують свої варіанти рішення.

На протипагу цьому Т.С.Дідик проводить уроки за незмінним принципом “учень – педагог” (як і Соломія Крушельницька, Одарка Бандрівська), використовуючи емпіричний метод навчання; приділяючи учневі максимум уваги; коректуючи похибки в м’язкій формі, доброзичливо; загострюючи і концентруючи увагу студента на власних відчуттях. В рукописі Одарки Бандрівської є тлумачення слів С.Крушельницької: “Немає на цілому світі двох ідентично таких самих голосів”. – “...Як на дереві кожен листок подібний, але не ідентичний. Значить, кожен голос має свої питомі прикмети і свої недоліки. Щоб можна було як слід зрозуміти емпіричний метод при постановці голосу (на мою думку), треба було самому учневі студіювати теоретичні основи правильного співу, продумувати-слідкувати за правильністю роботи кожного чинника голосового апарату при співі для виконання музичних творів і доходити до технічної досконалості постановки голосу. Рівно з тим треба було мати за собою доволі високе опанування гри на одному інструменті, возьмім на фортепіано, науки гармонії, сольфеджіо, контрапункту, історії музики, аналізу музичних форм, збереження музичних стилів композиторів. Тоді щойно можна було користати...” [19].

На перших порах педагог уважно стежить за “втомлюваністю” голосу, поки учень, часто захоплений процесом уроку, не контролює цього. Терпляче і поступово досягаючи поставленої мети, вона іноді наче “не помічала” окремих помилок на якомусь етапі, а пізніше підводила до них студента так, щоб він сам, аналізуючи своє виконання, виправляв і пояснював їх.

Як відомо, наші м’язи голосового апарату підсвідомо “працюють”, коли ми слухаємо правильний (або неправильний) спів інших, тому Тамара Софронівна радить слухати записи Марії Калас, Джоан Сазерленд та інших славетних виконавців.

Цікавим і неординарним є підхід Т.С.Дідик до питання вокального дихання. Вона є противником заакадемізованих теоретичних пояснень, які зустрічаються в методиці викладання вокалу<sup>1</sup>, надаючи перевагу доступним для сприйняття, науково-теоретичним висловлюванням, що чітко відображають суть методу.

<sup>1</sup> Наприклад: у праці “Культура мови в співі” О.В.Знаменська констатує: “косто-абдомінальне, в залежності від необхідності з відхиленням то в бік черевного, то в бік грудного. Кількість набраного повітря – достатня, без перебору; повітря набирати через ніс і через рот...” [11, с.17]. А, Б.Васильєв у дослідженні “З методичного досвіду професора Ленінградської консерваторії І.І.Плешакова” зауважує: “...При співі потрібно використовувати косто-абдомінальний, або нижньореберно-діафрагмальний тип дихання. Під час вдиху потрібно відчувати рух нижніх ребер в сторони, а також натяг м’язів спини...” [12, с.77].

З перших уроків, домагаючись природності звукоутворення, Тамара Софронівна звертає увагу на зняття непотрібної напруги. Найчастіше це відноситься до дихання, м’язів щелепи та гортані.

Вокальне дихання вона порівнює з диханням, яке ми використовуємо під час мови: “Ми не задумуємось набираємо і використовуємо саме ту кількість повітря, яка потрібна під час плавної розповіді, схвильованого повідомлення, крику, сміху і т. д.” Цей же природний метод пропонується і під час співу. Доцільним педагог вважає брати дихання через ніс і рот одночасно (це дає можливість, при необхідності, набрати повітря швидко і необхідну кількість, а одночасно виключити перебір – адже надлишок повітря при співі так само шкідливий, як і нестача). Одночасно це виключає виникнення іноді неприємних звуків “сопіння”, що з’являється у деяких співаків, котрі неправильно використовують прийом дихання носом, і так зване “хлипання рибки” – при наборі повітря тільки ротом).

Під час уроку Тамара Софронівна часто повторює, що “співак не може “тягнутися” за звуком, він повинен “володіти” ним, відчувати його “під собою”. Це один із методів образної установки співу на оперному диханні, аналогічний часто використовуваному іншими педагогами виразу “співай на себе”.

Основним критерієм оцінювання правильності функції дихання педагог вважає природне тембральне звучання голосу.

Така ж позиція і ролі гортані під час співу. Звучання голосу підказує, чи потрібно звертати увагу на її розташування, і тільки тоді, коли погане звучання голосу співака супроводжується рухами гортані вгору і вниз, пропонується опустити її трошки нижче того рівня, який займає гортань у стані спокою. Це досягається з допомогою легкого півзівка при взятому диханні.

Тамара Софронівна ніколи не встановлює міри відкриття рота, тому що вона теж визначається якістю звука. Щелепа повинна рухатись вільно, не затискуючись. У Соломії Крушельницької ми знаходимо ті ж настанови: “Головне в моїй методи співу є діафрагма, свобода горла, опертя звука в масці, чиста інтонація і точне атакування кожної ноти, так, щоб не під’їздити на ню. Дальше правильна дикція, увага на всякі знаки композитора, на зміст поезії, котра має дати вираз чувства через спів” [19].

Комплекс правильно організованого дихання, правильного розташування гортані та м’язкої роботи щелепних м’язів допомагає оволодінню кантиленим голосоведенням. Демонструючи прекрасну кантилену власного голосу, Тамара Софронівна підкреслювала, що основним фактором у цьому процесі є не величина вмісту повітря в легенях, а правильна координація співочого дихання з роботою всіх компонентів голосового апарату. Л.Ярославцева, вказуючи на розбіжності в поглядах відносно типу дихання, в своїй праці “Про способи регуляції співочого видиху”, відзначає, що: “в одному

питанні збігаються думки співаків і педагогів всіх часів і країн, незалежно від школи: співаку необхідно засвоїти плавний і поступовий видих, який забезпечує довготривале фонування” [16, с.177].

Ось так, ідучи від простого до складного, від аналізу до узагальнення, через розуміння, терплячість, м’якість і доброту талановитий педагог дарує свої знання і вміння студентам. Успіх педагогічної діяльності Тамари Софронівни Дідик зумовлюється особистим обдаруванням та інтелектом, її слуховим аналізом, запасом знань методики музичних стилів, її володінням голосовим апаратом і загальним комплексом акторського арсеналу. Спостерігаючи за її педагогічно-мистецькими методами, ми стаємо свідками художньо-творчого явища виховання виконавця, творчої особистості. Таким чином, аналіз виконавської вокальної практики і педагогічного досвіду Тамари Дідик засвідчує, що у своїй роботі педагог продовжує традиції львівських співаків Соломії Крушельницької, Одарки Бандрівської, основними засадами яких є: розвиток і збереження тембрального багатства голосу, володіння співочим диханням, свобода співочого апарату, мистецтво передачі образу, збереження індивідуальної неповторності кожного виконавця.

1. Антонович М. Українські співаки на Московщині // *Musika Sakra: Збірник статей з історії української церковної музики.* – Львів, 1997. – С.186-200.
2. Антонюк В.Г. Постановка голосу: Навчальний посібник. – К.: Українська ідея, 2000.
3. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса / Под. ред. М.Львова. – М.–Л.: Музгиз, 1952.
4. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. – К.: НМАУ, 1997.
5. Гнидь Б. Виконавські школи України. – К.: НМАУ, 2002.
6. Михайлова Т. Виховання співаків у Київській консерваторії. – К., 1970.
7. Малоцьомова О. Виконавські школи вищих учбових закладів України. – К.: Видання Київської консерваторії, 1990.
8. Одарка Бандрівська. Науково-методичні праці, статті, рецензії // *Наукові збірки ЛДМА ім.М.Лисенка.* – Вип.6. – Львів, 2002.
9. Шуневич Є. Етапи становлення та формування української національної вокальної школи // *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім.В.Гнатюка та Національної музичної академії ім. П.Чайковського. Серія мистецтвознавство.* – 2003. – № 2 (11). – С. 52-64.
10. Гребенюк Н. До проблеми формування виконавської творчості у співаків-початківців // *Науковий вісник НМАУ ім.П.Чайковського. Вип.5: Музичне виконавство: Кн. 4-а / Ред. упор. М.Давидов, В.Сурмакова.* – К., 2000. – С.194.
11. Знаменська О.В. Культура мови в співі / Дис... канд. мистецт. – Одеса, 1959.
12. Васильев Б. Из методического опыта профессора Ленинградской консерватории И.И.Плещакова // *Вопросы вокальной педагогики.* – Вып.6. – Ленинград: Музыка, 1982. – 180 с.
13. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики.: учебное пособие. – М.: Музыка, 1968. – 676 с.
14. Морозов В.П. Тайны вокальной речи. – Л.: Наука, 1967. – 203 с.
15. Юссон Р. Певческий голос: Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / пер. с фр. Н.А.Вербовой. – М.: Музыка, 1974. – 262 с.
16. Ярославцева Л.К. О способах регуляции певческого выдоха. В. кн.: *Вопросы вокальной педагогики.* – Вып.5. – М., 1976.

С.Вишнеvsька. Виконавська та педагогічна діяльність співачки Тамари Дідик

17. Людкевич С. Кілька заміток до реформи у Вищій музичній інститут ім.М.Лисенка у Львові // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії. – Т. 2. – Л., 2000.
18. Стахевич А.Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика: Исследование. – Киев.: НМАУ им.П.И.Чайковского, 1997. – 272 с.
19. Рукопис О.Бандрівської. – Приватний архів Т.С.Дідик.
20. Головащенко М. Спектакль – завжди свято // *Культура і життя.* – 1965. – 24. 06.
21. Стефанович М. Голоси, що радують // *Культура і життя.* – 1966. – 27. 01.
22. Гоян Я. Соло квітучого саду. Львівські співці // *Наука і культура.* – К., 1968.
23. Романюк П. Промінь душі. Творчий портрет // *Вільна Україна.* – 1975. – 6. 06.
24. Гнедаш Р. Зустріч з Пушкіним і Чайковським // *Радянська Буковина.* – 1983. – 10. 06.
25. Колесса Г. Представники пісенної України з концертами в ЗСА // *Свобода.* – Нью-Йорк: 1991. – Лютий.

*The article concerns with the creative work and pedagogical activity of the famous Lviv singer Tamara Sofronivna Didyk (1935), who is the representative of the Lviv vocal school. It describes her specifics of the vocal training of the singers-vocalists.*

## ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

*Світлана Кириєнко*

### СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ВІДТВОРЕННЯ КУЛЬТУРИ УСНОЇ ТРАДИЦІЇ ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я

Погляд на традицію як на культурний досвід, що передається від покоління до покоління, де стабільність, стійкість, повторюваність є основною якісною характеристикою, навряд чи може задовольнити. Адже традиція як стійке утворення, як замкнута сама на собі система існує лише за певних історичних, соціально-культурних умов, які постійно змінюються. Тому в суспільстві на підставі попередніх традицій формуються нові, система знову існує у вигляді стабільного, стійкого утворення (нової традиції), але дещо розширеного та збагаченого. Причому нова система виникає внаслідок трансформації, принципового перетворення, поглинання діалектичного злиття старої.

З постановням етномузикології як окремої дисципліни народознавства сформувався методологічні підстави спрямування досліджень на вивчення регіональних особливостей народної музичної культури.

Особливості Північного Причорномор'я як поліетнічного регіону вимагають специфічних методологічних принципів наукового дослідження. Головним є регіональний підхід. Він заснований на вивченні фольклорної специфіки структур, типології, жанрового складу, виконавства, музичного побуту. Пропонований матеріал є першою спробою аналітично-критичної оцінки культури усної традиції та її функціонування в сучасних умовах регіону. Дослідження фольклорних традицій Північного Причорномор'я надасть можливість проаналізувати стан сучасної музичної культури як української, так і інонаціональної, виявити національну специфіку переселенських груп і визначити особливості функціонування в ній музично-пісенної традиції (виявити динаміку і перспективи розвитку).

Сучасні польові дослідження фольклору Північного Причорномор'я демонструють розширення обстеження субетнічних груп українського населення та національних меншин. Виявляється також нахил до рекреативної діяльності у сферах збирання та пропаганди народної музики і включення її в триаду “фольклор-фольклористика-фольклоризм”. Результати досліджень уможливають простежити формування головних дослідницьких центрів регіону – Херсона, Миколаєва, Одеси.

Останніми роками фольклор та етнографія Херсонщини привертають до себе все більшу увагу як місцевих, так і приїжджих дослідників. Надзвичайно плідною виявилася колективна експедиція 1990 року, у якій брали участь фахівці з України, Росії та Білорусі під егідою Ленінградської консерваторії і

*С.Кириєнко. Сучасні дослідження та відтворення культури усної традиції Північного Причорномор'я*

Херсонського науково-методичного центру народної творчості та культурно-освітньої роботи (ХНМЦ). Зроблені експедицією записи поклали основу формування систематизованої фонотеки ХНМЦ. Теоретичні результати було опубліковано у збірці статей і рефератів “Питання дослідження та збереження музичного фольклору Херсонщини” [1].

Як показали матеріали зазначеної експедиції, для сьогоднішнього профілю Херсонщини визначальною була етнічна ситуація XVIII – XIX століть. “Саме тоді склалися власне херсонські традиції пізнього формування. Цей процес відбувався під українською домінантою” [2]. На кінець XIX століття українська мова була відзначена як міжнародна серед усього сільського населення краю (в тому числі німців, євреїв, шведів, поляків), та й усі асимілятивні процеси йшли в напрямку українзації. Саме українські старо-переселенські степові традиції на Херсонщині називають “місцевими, корінними” [3]. Навряд чи ще збереглося (і зберігається й досі) стільки мелодій широкого розспіву, багатоголосої традиції, історичної, козацької та чумацької тематики.

Різного масштабу дані проведених експедицій дали можливість виявити на Херсонщині 54 фольклорні традиції, серед яких українських – 32. І це не формальні “представники” етнографічних груп, а справжні носії традицій. В експедиційній роботі застосовувалася методика контрольного запису одних і тих же пісень в різних селах, а також записи сольної та ґуртової версії однієї пісні, що було необхідним для визначення субрегіональних зон побутування фольклору та з'ясування співвідношення індивідуального й колективного в пісенних варіантах. Оскільки фольклор півдня України майже не утримує календарного пласта, в його складі перебувають пісенні зразки, які за періодизацією Ф. Колесси належать до другої і третьої еволюційних стадій розвитку фольклору [4].

На Херсонщині встановлено існування ряду пісенно-виконавських стилів: а) степовий український, що відзначається смаком до протяжного співу; б) західноукраїнські (подільський, бойківський, поліський та ін.); в) східно-білоруський з рисами центрально-могілівської традиції; г) слобожанський.

У більшості випадків відбувається процес асиміляції, при якому малочисельні етнічні групи розчиняються в багаточисельних або консервуються. В останньому випадку фольклор переходить в ретроспективне побутування.

У збірнику “Із репертуару фольклорного ансамблю Олешшя” подано записи повторних експедицій студентів Київської консерваторії (кер. О.Мурзіна). Збірники “Весілля села Регинка Бериславського району” та “Козацькі пісні”, укладені В.Другальовим, засвідчують збереження умовно-козацької традиції, яка характеризується чоловічою манерою співу з верхнім “гораком”. Сучасний стан фольклорної традиції Херсонщини охарактеризований В.Другальовим у його дослідженні [5].

В листопаді 2001 року співробітники Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Рильського НАН України разом із обласним центром народної творчості Херсона записали в південно-східній частині області близько 700 народних пісень, значна частина яких репрезентує цікаві варіанти відомого, а також збагачує фольклористику зразками, досі не знаними.

Сучасна традиційна культура південноукраїнського краю інтегрує в певну цілісність не лише субетнічні сегменти українського фольклору, але й фольклорні здобутки іноетнічних груп населення, яке мешкає в Північному Причорномор'ї. Дослідженню цієї тематики присвячено монографію О.Макаренка "Нариси з історії етномузичної культури Півдня України" [6]. Матеріали книги присвячені проблемам функціонування етнічних фольклорно-музичних традицій та загальним питанням міжетнічних взаємин – демографічним, політичним, господарчо-економічним та культурологічним. Автор розглядає кореневу (українську) та емігрантські музичні традиції як два основні джерела формування народної музичної культури південноукраїнського краю і відзначає наявність об'єктивно суперечливих тенденцій: опір традиції впливам іноетнічних культур – і в той же час здатність до інтеграційних тенденцій.

Останнім часом дослідженнями музичного фольклору Причорномор'я зацікавилися викладачі вищих та середніх навчальних закладів Миколаєва (тенденція, властива європейській університетській науці взагалі). Серед досліджень – "Музичний аспект в курсі народознавства (до вивчення фольклору та етнографії)" В.Іванова, "Сторінки фольклорно-музичної спадщини Півдня України" О.Макаренка, "Транскрипція народних пісень в сучасних умовах" В.Хоменка, "Формування південного напрямку етномузикологічних досліджень в українській фольклористиці" С.Кириєнко та ін. Значний вклад в документування музичного фольклору вносять керівники народних хорів, які записують автентичний фольклор, а також обробляють його для художньо-концертного виконання. Серед них – О.Шпачинський ("Українські народні пісні Миколаївщини"), "Новорічні колядки та щедрівки в обробці для народного хору"), В.Хоменко ("Фольклор Півдня України"), А.Затурян ("Українські народні пісні Миколаївщини"), С.Кириєнко ("Козацькі пісні"). До збирання музичного фольклору також підключаються студенти.

Навчальними програмами курсу "Запис і транскрипція народної музики" Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв та Миколаївського державного вищого училища культури передбачено залучення студентів до запису музичного фольклору під час проходження виробничої практики. Кращі зразки обробок народної музики, виконані студентами-випускниками, використовуються в репертуарах художніх колективів.

С.Кириєнко. Сучасні дослідження та відтворення культури усної традиції Північного Причорномор'я

Протягом 1996-1999 років в Миколаївській філії активізувалась польова робота. На матеріалах студентських фольклорних експедицій Миколаївської філії КДУКіМ видано серію збірок "Фольклор Півдня України" (упорядник В.Хоменко). Цікавими є записи, здійснені в с.Богемка Врадіївського району Миколаївщини, де мешкають представники більше десяти національностей. Значну частину записів становлять зразки так званого вторинного фольклору, видозмінені у різного роду обробках, але які "зберігають ознаки автентичної першооснови і не переходять у форми власне професійної творчості, функціонуючи в будь-яких умовах села чи міста" [7].

Під час експедицій впроваджувався багатоканальний запис, що надає можливість проаналізувати звучання кожного виконавця, особливості голосоведення, а в підсумку сприяв точній реставрації багатоголосої партитури, чого не можна досягти при монозапису. Однак, не завжди записувачі дотримуються методики документування народної музики. Записи ведуться з погляду мистецьких, вартісних якостей мелодій і рідко супроводжуються описами та коментарями (характеристика співака, словесний опис манер виконання тощо).

Поряд з традиційною збирацькою роботою – фондуванням, публікацією та дослідженням фольклору, в музичних навчальних закладах окреслився напрям наукової популяризації зібраної народної музики засобами співу в автентичній манері, успадковуються традиції гуртового виконавства. На заняттях з фахових дисциплін використовується місцевий фольклорний матеріал [8].

Велике історико-пізнавальне, виховне, художнє значення фольклору, розуміння місії відродження національних народнопісенних традицій обумовлено введенням в план вищих музичних навчальних закладів курсу "Музичне краєзнавство". Матеріали з курсу більш глибоко визначають гуманістичний напрям розвитку студентської молоді. Добір фольклорного та обрядового матеріалу, використання пісні, підготовка атрибутики, костюмів тощо слугує не тільки самовираженню, а й розвитку особистості.

Поглиблене вивчення традицій, історії рідного краю ставить ряд завдань перед освітянами шкіл, гімназій, муніципальних колегіумів.

При Миколаївському обласному інституті післядипломної педагогічної освіти плідно працює фольклорно-етнографічна експедиція вчителів-музик, яку вже більше десяти років очолює Л.Плужнікова. Колектив зробив широкомасштабні за тематикою записи музичного фольклору, зафіксувавши більше двох тисяч українських народних пісень. Створено фольклорний фонд [9]. Записано чимало оригінальних зразків, як, наприклад, похвальна пісня-дума "Ой ти, брате Мертвоводе", історичні "Ой, сину ти мій", "А вже років двісті" та ін.

Матеріали експедицій використовуються в школах нового типу різної профілізації. Програма, над реалізацією якої працює педагогічний колектив



Миколаївського муніципального колегіуму в тісній співпраці з лабораторією музики обласного інституту післядипломної педагогічної освіти, передбачає створення в системі виховного процесу та художньо-естетичної освіти учнів чоловічої статі 1-11 класів оригінальної за змістом школи “Кобзарська наука”. Створення школи, як складової базового стандарту освітньої галузі “Художня культура”, надає можливість зберегти один з найцінніших здобутків української культури в царині світової культури – народної традиції кобзарського мистецтва. Юнацька капела муніципального колегіуму “Кобзарський передзвін” є Лауреатом Всеукраїнських молодіжних фестивалів кобзарського мистецтва (1998, 2000, 2003 рр.).

Серед польових досліджень кафедри археології та етнології Одеського державного університету привертають увагу обстеження календарної і родинної обрядовості росіян, болгар та українського населення Добруджі (Румунія). При цьому уважно фіксуються склад і функція дійових осіб, вивчається одяг, на фонограми заносяться тексти і наспіви. Матеріали розшукуються на основі розробленої Програми щодо збирання етнографічного матеріалу, де містяться запитальники з вивчення комплексу організації побутового простору (поселення, садиби, одяг, обряди). Підвалини сучасної етнографічної праці в ОДУ були закладені П.Маркушевським, який з 1955 по 1994 рр. викладав курс “Українська народна творчість”, а також організував польову практику та наукову студентську роботу, пов’язану з вивченням фольклору. Зокрема, тривалі спостереження в терені чеського фольклору дозволили П.Маркушевському відзначити взаємозбагачення образами, тематикою чехів, українців та росіян у місцях черезполосного поселення, а також поширення двотриголосся у співі. П.Маркушевським було опубліковано понад 20 статей [10].

Дослідження народної музики регіону були започатковані професором Одеської державної консерваторії Гефієм Вірановським. Від 1974 року здійснювались експедиції як в місця проживання українців, так і іноетнічних груп. Маршрути експедицій проходили і через багатомовний регіон Ізмаїльщину, де було записано більше 700 одиниць фольклору російських старовірів липован та козаків-некрасівців. За цими матеріалами учасницею експедиції О.Соколовою була захищена дисертація “Музично-пісенна традиція липован українського Подунав’я (до проблеми ареального дослідження)”. Дослідження показало, що музичні матеріали в умовах локальної традиції виявляють значно більшу сталість, ніж елементи традиції. А музична і словесна мови характеризуються чітко вираженими етнічними прикметами. Порівняльний аналіз культурних традицій липован і некрасівців (зміст, структура фольклору, багатоголосся, діалекти, деталі жіночого одягу) дав підстави стверджувати, що липовани і некрасівці – це різні гілки російського народу. В поясненні теоретичних аспектів застосування історичного методу щодо

С.Кириєнко. Сучасні дослідження та відтворення культури усної традиції Північного Причорномор’я

вивчення музичного фольклору О.Соколова посилається на положення С.Грици про “модус мислення” середовища, який виявляється в культурі певної етнічної групи конкретного географічного ареалу [11]. Сталі контакти липован з українцями відобразилися перш за все на пісенному репертуарі, значну частину якого складають українські пісні.

Фольклором чеських поселень займалася викладачка ОДК С.Чернявська (матеріали було зібрано у 1986 – 1988 рр.). Музикознавчий аспект її дисертаційного дослідження включає аналіз і класифікацію матеріалу на жанровому, структурно-морфологічному (композиційно-строфічному, ритмічному, звуковисотному) і фонетичному рівнях. Було відзначено процес взаємовпливів етносів (чехів та українців) в умовах їх спільного проживання на різних рівнях: побуту, мови, обрядів, пісень. Інтеграційні процеси особливо яскраво проявляються у мові – чехи, як правило, двомовні (чеська й українська). Обстеження також показали, що в переселенському чеському середовищі повніше збережено деякі пісні, ніж теперішнього часу в Чехії. Цьому сприяло поширення у чеського населення писемної традиції передачі текстів та успадкування пісенників від покоління до покоління. Зміни в наспівах сталися незначні. Чеська традиція протягом усього часу була скерована не на новачі, а на збереження отриманої культурної спадщини.

Проблемою вивчення жанрової природи пісенного фольклору болгар-переселенців займається випускник консерваторії, нині доцент кафедри теорії музики і фольклору ОДК Сергій Таранець. За результатами студентських експедицій, які він очолював, записано більше 2000 зразків болгарського музичного та пісенного фольклору. Пропонована С.Таранцем методика аналізу фольклорного матеріалу розрахована на використання при визначенні жанрової типології традицій болгар-переселенців Буджака (Південної Бессарабії або Придунав’я) і Запорізької області [12].

Дослідженням фольклору чехів та болгар було започатковано одну з цікавих дослідницьких ліній Лабораторії фольклору та етнографії ОДК – пошуки глибинних коренів культурної спільності південних слов’ян та їх національних сусідів на Одещині. Обстеження і порівняльні студії з фольклором метрополії ще раз підтвердили тезу про незвичайну стійкість музичних типів протягом значного історичного часу. Раніше про це писав В.Гошовський: “Музична мова у формі конкретного музичного діалекту стає засобом художнього спілкування народу лише в радіусі поширення даного діалекту. У цьому відношенні музична мова проявляє значно більшу консервативність, ніж розмовна, яка слугує як для спілкування людей за межами її діалекту, так і для інших, складніших цілей, наприклад як засіб пізнання, діяльності, накопичення практичного досвіду тощо” [13].

На матеріалах Лабораторії виконано ряд наукових, дипломних та методичних праць, присвячених традиціям російських переселенців (О.Соколова,

Н.Ганул), типології жанру російського духовного вірша (С.Чернявська), методиці жанрового аналізу болгарського фольклору (С.Таранець), структурному зіставленню зразків української календарної та родинно-побутової пісенності (О.Скуратівська) та ін. Зараз Лабораторія працює над засвоєнням об'єктивно-акустичних досліджень ритміки та мелодики народних пісень. Після накопичення достатніх аналітичних даних передбачається вихід на рівень їх логіко-статистичних узагальнень за допомогою комп'ютера з метою конструктивного моделювання народнопісенних традицій етнічних поселень Одещини.

Вивчення культури народів Одеської області має свої особливості і проблеми. Вони виникли в багатонаціональному середовищі, яке утворилося в результаті заселення краю. Переселенці розмістилися тут дисперсно чи компактно, що суттєво вплинуло на подальшу долю розвитку їхньої культури, яка або збереглася, або втратила свою самобутність в іншому культурному середовищі. Тобто йдеться про взаємодію етнічних культур та наслідки такої взаємодії.

Вивчення цих процесів пов'язується з означенням меж етнічних регіонів, які в процесі динаміки демографічної ситуації змінювались. Тому не завжди межі етнічних районів співпадають із межами етнорегіональних культур. Неспівпадіння утворилися в результаті міграційних процесів та міжетнічних стосунків, які, особливо в зонах контактів, привели чи то до зміщення кордонів, чи то до утворення змішаних культурних зон. Таке явище, особливо притамане для Одещини, в цілому досить розповсюджене на Півдні і потребує уважного підходу дослідників до вибору критеріїв стосовно районування.

Шляхи проведення фольклористичних досліджень Північного Причорномор'я забезпечуються як суспільним обстеженням і збором фактологічного матеріалу, так і вибіркоким вивченням певних поселень чи виконавських груп. Аналіз польової і дослідницької роботи в регіоні надає можливість виявити дослідницькі пріоритети основних наукових осередків. Зазначено специфіку вивчення непростой проблематики регіону (насамперед, спектр досліджень зумовлений етнічним складом). Умови побутування етнічно відокремленої компактною групи в іншомовному оточенні роблять її унікальною "лабораторією" для етнографа, який вивчає процес асиміляції і збереження першооснови в культурі.

1. Питання дослідження та збереження музичного фольклору Херсонщини / Упоряд. І. Машівський. – Ленінград–Херсон, 1991.
2. Там само. – С.27.
3. Там само. – С.30.
4. Колесса Ф.М. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Й.Грица. – К., 1970. – С.249.
5. Другальов В. Історія, розвиток та сучасний стан пісенної культури та обрядів Голопристанщини. За підсумками досліджень фольклорно-етнографічних експедицій до Голопристанського району. – Херсон: Просвіта. – 1995.
6. Макаренко О. Нариси з історії етномузичної культури Півдня України. – Миколаїв, 2001.

7. Грица С.Й. Фольклор у просторі та часі. – Тернопіль: "Астон", 2000. – С.209.
8. Видано навчальні посібники, рекомендовані Міністерством культури і мистецтва для вищих музичних навчальних закладів (Кириєнко С.І. Козаські пісні в аранжуванні для народного хору. – Миколаїв: Дизайн, поліграфія, 2000. – 58 с.; Шпачинський О.А. Колядки і шедрівки в обробці для народного хору. – Миколаїв: Можливості Кімерії, 2003. – 86 с.).
9. Фольклорні записи Миколаївського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти. – Ф.4. – Спр.1-18.
10. В журналі "Народна творчість та етнографія" П.Маркушевський надрукував статті: "Ян Гус в пам'яті українських чехів" (1968, №4), "Пам'яті фольклориста: професор В.М.Волков" (1986, №1), "Балтська бандура" (1986, №5) та ін.
11. Грица С.Й. Мелос української народної епіки. – К., 1979. – С.5.
12. Таранец С.А. К проблемам жанровой типологии напевов: На материале фольклорной традиции болгар-переселенцев. – Одесса: ОГК им. А.В.Неждановой, 1986. – 80 с.
13. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. – М., 1971. – С.12.

*Main tendencies of ethnographical Research and their role in saving and studying of folklore are studied.*

## **Олег Смоляк** **СЕРІАЦІЙНИЙ МУЗИЧНИЙ ПАРАТАКСИС У ГАЇВКАХ** **ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ**

Останнім часом в українському етномузикознавстві все більшу увагу привертають питання, що пов'язані із дослідженнями формотворчих процесів у фольклорі. Адже вже настав час, щоби цей аспект в народознавчих дослідженнях став пріоритетним, оскільки він, як ніякий інший, в першу чергу мав би розв'язати питання історії походження традиційної музики в цілому та кожного народному музичного жанру зокрема.

Серед українських фольклористів-етномузикологів питання народно-музичного формотворення на синтаксичному рівні вперше порушив Ф.Колесса. Зокрема, в праці "Ритміка українських народних пісень" [1, с.111-176] він на науковому рівні визначив принципи його зіставлення, становлення та розвитку. Напрацювання Ф.Колесси з цієї проблематики доповнили і розвинули такі українські вчені-етномузикознавці, як В.Гошовський ("Украинские песни Закарпатья" [2, с.431-444]), С.Грица ("Мелос української народної епіки" [3, с.123-199]), А.Іваницький ("Українська народна музична творчість" [4, с.35-37]), "Українська музична фольклористика (методологія і методика)" [5, с.226-236], "Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики)" [6, с.111-119]). Але їхні напрацювання у сфері формотворення мали в основному узагальнюючий характер, меншою мірою торкалися (крім С.Грици) того чи іншого народному музичного жанру, зокрема етапів їхнього розвитку.

Мета даної статті – виявити принципи формування серіаційної сурядності в гаївках Західного Поділля, враховуючи внутрішні сегментні співвідношення, а також її стосунки із приспівно-заспівними елементами. З даної мети випливають наступні завдання, а саме: простежити за внутрішніми суб'єктами формотворення, які, в першу чергу, впливають із дворядкової сурядності, а саме – за синтаксичними “комами”, синтаксичними “крапками” та ступеневими “зв’язками”, які її творять, а також за способами сегментних співвідношень у них.

Після простої речитативності у формотворенні гаївок Західного Поділля настає етап дворядкового паратакису (складносурядного речення). За А.Іваницьким, “воно (складносурядне речення. – О.С.) почало формуватися за доби розпаду індоєвропейської спільноти – близько 5-4 тисяч років тому” [6, с.68].

Треба зауважити, що складносурядне речення відрізняється від простого розімкнутою інтонацією. Якщо серіація простого речення замикається спадною інтонацією (говорячи музикознавчою термінологією, – остаточним кадансом), то серіація двох або трьох простих речень має одну чи дві висхідні інтонації (лінгвісти її називають актикаденціями), що припадають на закінчення першого або другого речень та кінцеву низхідну інтонацію, що замикає музичну інтонацію. На думку лінгвістів, власне інтонація є найпершим формотворчим засобом побудови речень. Саме такого роду музичний зв'язок з його незавершеними та завершеними закінченнями (антикаденціями та каденціями) став підставою для “розростання” народномузичних форм.

У гаївковій дворядковій формі зустрічаються два типи поєднання речень: серіаційний та класифікаційний. Давніший (первісний) серед них – серіаційний. Такий зв'язок у складносурядному реченні А.Іваницький називає “ланцюговим нанизуванням” [6, с.68].

Серіаційний тип у західноподільському гаївковому масиві представлений трьома способами: монарним, бінарним та тернарним. Треба зазначити, що монарний тип поєднання складносурядних речень стоїть біля витоків становлення дворядкової народномузичної форми і представлений двома модифікаціями.

Перша модифікація (а/а') представляє таку логічну структуру, в якій один сегмент за обсягом відповідає одному реченню А=а або А'=а'. Вона властива 21 пісенному зразку, що представляє переважно найдавнішу фольклорну верству (в них в основному фігурує хвальна, вегетативна та жартівлива тематика – найдавніші гаївкові словесні пласти). В основі цього формотворення лежить серія двох сегментів-віршів, поєднаних між собою синтаксичною “комою”. Функцію “коми”, як правило, виконує III та V ступені (V ступінь використовується в тому випадку, коли співаки відтворюють мелодію терцією вище – при її двоголосому виконанні – першим голосом, див. приклади 1, 2).

1. Він-ку мій ро-же-вий, | десь бу-вав? -| У Льво-ві.

1. Чор-на ку-роч-ка, чор-на, вис-ко-чи-ла на жор-на.

Значно рідше функцію розімкнутої інтонації виконують II, VII та VI ступені. Вони передусім зберігають перехідний спосіб логічного мислення: від простої періодичності до складносурядного речення, коли ще ладові модуси були пливкими, невнормованими.

Друга модифікація аа'/аа'' представляє уже той етап формотворення, коли дворядкові серіаційні речення включають в себе по два монарних сегменти. Це зумовлено, в першу чергу, розширенням ритмічної форми віршів у строфах. Таке серіаційне поєднання властиве тим західноподільським гаївкам, які відтворені десятискладником та дванадцятискладником. До речі, ці гаївки також належать до давніших фольклорних пластів (вони репрезентують 2 весільні, 2 жартівливі та 2 любовні сюжети).

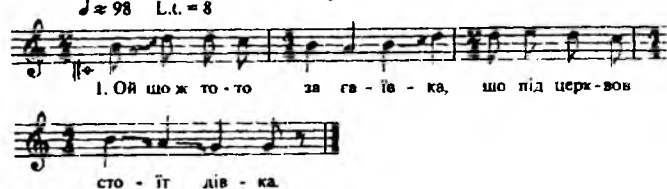
Треба зазначити, що пісенні зразки другої модифікації представляють перехідний етап від простої періодичності (монарної серіації) до складносурядного речення, що сформоване із парних (бінарних) серіаційних ланок (див. приклади 3, 4), де перша серіаційна ланка із другою поєднана синтаксичною “комою”. Тут функцію “коми” виконують III, II та VII ступені.

1. Ой, за го-ра-ми, за до-ли-на-ми там хо-дять хлоп-ці всьо та-бу-на-м(и).

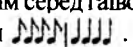

1. Ой, би-ла ба-ба ді-да ло-ло-ю. ой, би-ла ба-ба ді-да ло-ло-ю.

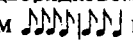
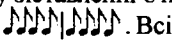
У гаївках Західного Поділля найчастіше зустрічається паратаксічне зіставлення двох речень, серія яких базується на зіставленні двох парних класифікаційних поєднань (див. приклад 5).

♩ ≈ 98 L.t. = 8 5



І. Ой що ж то - то за га - їв - ка, що під церк - вом  
сто - їт дів - ка.

Треба зазначити, що первісні класифікаційні ознаки, без сумніву, сформувалися на базі хореографічних елементів. Найбільш поширеним серед гаївок Західного Поділля є парне зіставлення дипірихія та диспондея . Воно властиве 63% від усіх пісенних парадигм, які представляють дане формотворче поєднання. Менш поширеною парною класифікаційною калькою у даній серії є зіставлення дипірихія із диямбом . Воно охоплює 22% гаївкових парадигм аналізованого типу.

Менш поширеними формотворчими елементами в дворядковому паратаксічному зіставленні є поєднання дипірихія з анапестом  та двох дипірихіїв . Всі вищезазначені формотворчі ритмоструктури і творять основне ядро складносурядного музичного синтаксису з бінарними класифікаційними елементами.

В паратаксічному зіставленні двох речень, які базуються на парних класифікаційних елементах, функцію синтаксичної “коми” виконують III та V ступені (V ступінь використовується при відтворенні гаївкової мелодії першим голосом). Ці ступені як синтаксичні “знаки” властиві майже 75% від усіх аналізованих нами гаївок даного типу формотворення (II ступінь використовується лише у 8% аналізованих гаївок, а VI – у 0,3%).

У 5-и пісенних зразках зберігається проста періодичність на рівні музичного формотворення і сурядне співвідношення – на рівні словесного. Це підтверджує більшу консервативність музичного формотворчого елемента над мовним (див. приклад 6).


♩ ≈ 75 L.t. = 9 6



І. А на церк - ві! бі - та бля - ха, Іс бій - тс - ся,  
лю - ди, ля - х(а).


З розширенням ритмічної форми вірша до десятискладника і більше дворядкова сурядність збагачується тернарним поєднанням інтонаційних ланок. Тернарність в першу чергу формується завдяки точному повторові першого сегмента, який з часом виходить за рамки сталих інтоном і зберігається лише на рівні сталих ритмічних модусів (див. приклади 7, 8).

♩ ≈ 174 L.t. = 9 7



І. - Вор - та - рю, вор - та - рю, вор - тар - чи - ку,  
На втво - ри, Яа втво - ри во - ро - тонь - ка.

♩ ≈ 94 L.t. = 18 8



І. Ой, зац - ви - ли, фі - я - лоч - ки, зац - ви - ли  
га й всі го - ри, І до - ли - на - ми, при - кри - ли.

Наступний етап тернарного творення у дворядковому паратаксісі характеризується дворязовим точним повтором другого сегмента: спочатку у першому вірші, а пізніше – у першому та другому (див. приклади 9, 10).

♩ ≈ 124 L.t. = 11 9



І. На го - ро - ді, гар - буз прусь - кий, сва - тав ме - не  
хло - пець русь - кий.

♩ ≈ 92 L.t. = 8 10



І. Ой на го - рі ре - ше - то пов - не во - ди на - ли - то.

Треба зазначити, що точне повторення других сегментних інтоном належить до рідкісних у формотворенні західноподільських гаївок і в цілому зустрічається значно рідше, ніж точне повторення перших (такий принцип формотворення властивий лише 9 пісенним варіантам).

У західноподільському гаївковому масиві дворядкову сурядність замикає тернарне класифікаційне поєднання сегментів. Воно, як і попереднє, сформоване передусім під впливом рухових елементів. Основу такої сурядності складає поєднання дипіріхія, дактиля, та анапеста (див. приклад 11).

♩ ≈ 80 L.l. = 11 11

1. Вер-бо-ва-я до-щеч-ка. до-щеч-ка,  
біг-ли на ній Нас-точ-ка. Нас-точ-ка.

Треба зауважити, що такі ритмічні модули вже зустрічалися у простій періодичності, зокрема у варіантах пісенних парадигм “Вербова дощечка”, “Вже весна воскресла квітками”, “Котися горошку в три стручки”, які, завдяки синтаксичній модифікації, набрали складносурядних ознак.

Тернарне класифікаційне поєднання у дворядковому паратаксісі властиве 7-и пісенним парадигмам, що в основному представляють найдавнішу гаївкову тематику, зокрема хвальну та любовну, в якій домінує мотив сватання дівчини до парубка. В с. Волощина Бережанського району Тернопільської області побутує варіант гаївки “Ой сиділо дві дівчині”, в якому третій класифікаційний сегмент у дворядковій строфі повторюється двічі і, власне, його друге повторення виконує функцію “коми” на V нижньому ступені. Такий структуротворчий елемент належить до пізнішого етапу формування, оскільки він робить строфу максимально розширеною (див. приклад 12).

♩ ≈ 112 L.l. = 19 12

1. Ой, си-ді-ло, дві дів-чи-ні в виш-не-вім са-доч-ку,  
в виш-не-вім са-доч-ку. Та й ся взе-ли ви-ши-ва-ти  
ми-ло-му со-роч-ку. ми-ло-му со-роч-ку.

У гаївках Західного Поділля зустрічається значна кількість пісенних варіантів, у яких дворядковий паратаксіс поєднаний із зовнішніми та внутрішніми приспівомі. Найбільшою кількістю зразків дворядкова строфа серіаційного типу розгортання представлена із зовнішніми приспівомі. У структуротворчому відношенні приспівомі виконують трояку роль.

Перша група приспівомі у поєднанні із строфою виконує автономну (непідпорядковану) в ритмічному відношенні функцію. Вони (приспівомі) пов’язані із строфою лише образною лексикою та синтаксичними “комами” (II, III, IV та V ступені найчастіше з’єднують строфу із приспівомі).

У цій групі приспівомі за обсягом бувають невеликими (див. приклад 13).

♩ ≈ 116 L.l. = 15 13

1. Хо-дить жу-чок по до-ли-ні, а жу-чи-ха  
по я-ли-ні. Грай, жуч-ку, грай.

Друга група приспівомі пов’язана зі строфою синтаксичними та ритмічними спільностями. Тут приспівомі за обсягом та структурою в основному дорівнюють строфі (див. приклад 14).

♩ ≈ 80 L.l. = 20 14

1. Хо-дить жу-чок по я-ли-ні, а жу-чи-ха по до-ли-ні.  
Грай, жуч-ку, грай, не-бо-же, най ти' пан Біг до-по-мо-же.

Найдавніший період представляють такі односегментні приспівомі, що в ритмічному відношенні творять антитезу до строфи. Тут здебільшого робиться акцент на основний міфологічний образ (“Грай, жучку, грай”) або на спосіб вегетації рослини (“Гей, в’ються, в’ють”). Дані приспівомі переважно мають дипластичну будову, яка і творить ритмічний контраст до строфи. Оскільки строфа та приспівомі творять антифону (тезу та антитезу), то останній прагне до часового врівноваження, а то й перебільшення. Через те найдавніші приспівомі спочатку повторювалися автоматично, а пізніше й структуротворчо. Власне, у варіантах пісенної парадигми “Ой зелені огірочки”, записаних у селах Нове Село Підволочиського, Паївка Гусятинського та Білобожниця Чортківського районів Тернопільської області, односегментний приспівомі повторюється двічі (у першому варіанті – автоматично, а в другому і третьому – структуротворчо).

Наступний етап приспівотворення позначений бінарною класифікацією. Вона може виступати у варіаційній або контрастній формах. Варіаційна форма двічі постолоє остаточний каданс, а контрастна представляє синтаксичну “кому” та “крапку”. У приспівомі пісенної парадигми “Ой ніхто ж там не

бував” перший сегмент повторюється структуротворчо і таким чином відповідає в часовому відношенні строфі (див. приклад 15).

♩ ≈ 108 L.t. = 10 15

1. Ой ніх-то ж там не бу-вав. де я я-во-ра зру-бав.  
Ой я-во-рс, я-во-ронь-ку зс-ле-ний.

У паратаксічних дворядкових строфах приспіву в часовому відношенні переважно дорівнюють строфі. Це в основному спричинене намаганням гурта-виконавця приспіву дорівнятися в часі до хорега-виконавця строфи. В такому разі виконавці приспіву використовують ритмоінтонаційні модули, які властиві строфі. Все це значно зближує їхню мелосну лексику і робить її структурно об’ємнішою (див. приклад 16).

♩ ≈ 100 L.t. = 14 16

1. Гей, дів-ча-та, в ряд ста-вай-те. в’я-жить-ся.  
о-гі-роч-ки за-ви-вай-те.  
Чи ас-ли-кі, чи ма-лень-кі, ро-діль-ся.  
о-гі-роч-ки зс-ле-нень-кі.

У гаївках Західного Поділля зустрічаються паратаксічні дворядкові строфи, в яких приспіву в часовому відношенні довші за строфу і навіть творять колісцеву форму (термін Ф. Колесси), в якій середня частина побудована на ритмоінтонаційному матеріалі строфи (див. приклад 17).

♩ ≈ 88 L.t. = 9 17

1. Си-ва зо-зу-лень-ка по са-ду хо-ди-ла.  
Та-ну, та-ну, та-ну-ну. по са-ду хо-ди-ла.

У дворядковому паратаксісі класифікаційної будови приспіву частіше ритмоінтонаційно пов’язані зі строфою, ніж у дворядковому паратаксісі серіаційної будови. Такий ритмоінтонаційний зв’язок найбільше притаманний

двосегментним та чотирисегментним побудовам. У цих приспівках ритмічні модули позначені дещо відмінним ритмоінтонаційним матеріалом від строфічного. А це дає підстави стверджувати про їхнє пізніше походження.

У терені Західного Поділля 19-ма гаївковими варіантами представлена дворядкова серіаційна строфа із внутрішнім приспівом та повторенням другого вірша (сегмента). У такій народномузичній формі внутрішній приспів творить ритмоінтонаційний контраст до основного (строфічного) матеріалу. Таким чином утворюється новий модуль-знак, який розширює рамки сурядного формування і закладає найпростіші елементи гіпотаксису. Адже тут приспів ритмоінтонаційно та семантично контрастує зі строфою і творить мікромодель тричастинності: аа’/пв а’ (див. приклад 18).

♩ ≈ 84 L.t. = 13 18

1. Ой, дів-чи-но чор-но-бро-ва, ру-бай дро-ва до по-ро-га.  
Гей, га, ги-ля, га. ру-бай дро-ва до по-ро-га.

Треба зауважити, що лексика внутрішніх приспівів переважно зведена до лексем “гей, га, гу-га-га”, що етимологічно впливає із назви праукраїнського божества оновлюючої природи “гагіла-гаїла”. Це дає підстави припускати, що такого роду приспіву належать до найдавніших. Можливо, в давній період внутрішні приспіву в образному відношенні були опосередкованішими, але із втратою реціпієнтами міфологічного способу мислення вони ретушувалися і набрали дещо іншого смислового (фонічного) забарвлення.

Як показав аналіз, у дворядкових строфах із внутрішніми приспівом і повторенням других віршів (сегментів) визначилися три типи формотворчих відношень.

Перший (найдавніший) тип – це той, коли при поєднанні строфи із внутрішнім приспівом функцію синтаксичної “коми” виконує V нижній ступінь. Такий звукорядний хід дає можливість приспіву розпочинати свою ритмоінтонацію із I ступеня – основного (кінцевого) устою (див. приклад 19).

♩ ≈ 92 L.t. = 9 19

1. Ой на го-рі, на го-рі ча-бан вів-ці зга-ня-є.  
О-го, у-га-га, ча-бан вів-ці зга-ня-є.



Вищезазначений тип кадансування А.Іваницький визначає як реліктовий, адже в ньому “обов’язкове закінчення наспіву на відносно низькому звукові (в даному разі – звукові ре)” [6, с.117]. Таке строфіко-приспівне поєднання властиве 4-м західноподільським гаївковим парадигмам.

Другий тип поєднання серіаційного паратакису із внутрішнім приспівом представляють ті зразки, в яких другий рядок із внутрішнім приспівом творить плагальні стосунки, коли друге речення строфи закінчується на I ступені, а приспів розпочинається із II або IV і таким чином творить плагальну “арку”, яка з’єднує другий сегмент або речення з внутрішнім приспівом (див. приклад 20).

♩ = 86 L.I. = 10 20

1. Там за мля-ном, за мля-ном, у-ха-ха,  
ко-ю-ру-за з го-ли-пом, раз!

Такий принцип співдії внутрішнього приспіву із строфою властивий переважній більшості аналізованих пісенних варіантів (всього 15-м). У таких випадках повтори другого сегмента чи речення бувають як інтонаційно точними, так і інтонаційно неточними, але це зовсім не відбивається на процесах формотворення.

У двох пісенних варіантах, що записані в селах Посухів Бережанського та Кривче Борщівського районів Тернопільської області, приспів творить нульову модальність (базується на основних ступенях звукоряду).

У гаївках Західного Поділля зустрічається дворядкова сурядність із внутрішнім та зовнішнім приспівом. Треба зазначити, що внутрішній та зовнішній приспиви повністю підпорядковані інтонамам першого та другого речень і є їхнім логічним продовженням, тобто вони на мелосному рівні повністю позбавлені автономних ознак (див. приклад 20).

Треба зауважити, що у цих зразках синтаксичні “коми” (перервані каданси) творять автентичні звороти, тобто вони більшою мірою підпорядковані гармонічному способу мислення, ніж модальному. З цього виходить, що вони – пізнішого походження. Підтвердженням цього є і їхні сюжети, які в основному представляють любовну та жартівливу тематику, що, безсумнівно, є пізнішого походження, ніж хвальна та вегетативна.

У цих зразках найбільш мобільною в інтонаційному відношенні є зв’язуюча ланка між першим та другим реченнями, що припадає на лексему внутрішнього приспіву “у-га-га” чи “у-ха-ха”. Тут вона переважно будується на поєднаннях VII-II, II-VI, VI-I-II, IV-III-II, II-III-IV ступенів.

Другі – зовнішні приспиви у дворядковій сурядності серіаційного типу поєднання речень виконують функцію формотворчої “крапки”. Вони найчастіше базуються на лексичі “раз” або “раз, два”, що пов’язана переважно із командами військового марширування. Все це дає підстави віднести дворядкові форми із внутрішніми і зовнішніми приспівом до пізнішого історичного етапу – до періоду запровадження на українському терені військової повинності.

Отже, серіаційний музичний паратаксис – це той формотворчий принцип, який найбільше властивий гаївкам Західного Поділля (до речі, він є домінуючим у весняних піснях усіх слов’янських народів). Серед аналізованого матеріалу він найчастіше представлений дворядковою строфою з однією синтаксичною “комою”, функцію якої переважно виконує III ступінь.

Таке формотворче поєднання є визначальним у гаївках Західного Поділля і джерельним для інших структурних модусів, зокрема для трирядкових та чотирирядкових.

1. Колесса Ф. Рігміка українських народних пісень // Ф.М.Колесса. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Й.Грица. – К.: Наук. думка, 1970.
2. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. – М.: Сов. композитор, 1968.
3. Грица С.Й. Мелос української народної епіки. – К.: Наук. думка, 1979.
4. Іваницький А. Українська народна музична творчість: Посібник для вищ. та серед. учб. закладів. – К.: Муз. Україна, 1990.
5. Іваницький А.І. Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навч. посібник. – К.: Заповіт, 1997.
6. Іваницький А.І. Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики): Навч. посібник. – К.: Альтерпрес, 2003.

*The article deals with the ways of formation of serial coordination in havkas of Western Podillia and includes inside segment correlations and relations of coordination with refrain-introduction elements.*

### **Тереза Кальмучин-Дранчук КООРДИНУЮЧІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАВІРНИХ ТВОРІВ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО**

Для сучасного піаніста-виконавця перше знайомство з українською класичною музикою пов’язане насамперед з інтерпретацією клавірних творів видатного композитора, хорового диригента, клавесиніста Дмитра Степановича Бортнянського (1751-1825). Хоча доля значної частини творчого доробку композитора є і досі не відомою, значна кількість його творів вважається втраченою, безперечним залишається факт світового визнання мистецької цінності музичної спадщини Бортнянського та її визначальності у формуванні національної композиторської школи і виконавського мистецтва.



Вже на початку ХХ ст. в працях музикознавців Бориса Асаф'єва, Миколи Фіндейзена, в повоєнні роки – в наукових публікаціях А.Рабіновича, С.Скребкова, Т.Ліванової, В.Музалевського, Ю.Келдиша, наприкінці століття – в монографіях М.Рицаревої та І.Іванова висвітлюються основні періоди і стильові особливості творчості композитора, його педагогічна, культурно-просвітницька діяльність. Однак, попри відчутне трактування творчої постаті Бортнянського в загальному мистецькому ракурсі, в працях російських науковців не знаходять належного висвітлення домінуючі "українські джерела" інтонаційної стилістики, які надають композиціям індивідуальний, самобутній колорит та вирізняють музику композитора в європейському мистецькому просторі ХVIII-ХІХ століття. Вагомий внесок у висвітлення цих питань зробили українські мистецтвознавці – Василь Барвінський, Борис Кудрик, Василь Витвицький, Станіслав Людкевич, Онисія Шресер-Ткаченко, Семен Фільштейн, Людмила Хіврич, Михайло Степаненко, Наталія Кашкадамова та ін. В їхніх працях акцентується увага на сутності композиторського мислення Бортнянського, що в своїй основі не використовує оригінальних фольклорних джерел і одночасно відкриває глибоке розуміння національного в музиці не як прояв тих чи інших ознак фольклору, а як віддзеркалення узагальненого досвіду, психологічних рис і духовних ідеалів української культурної традиції.

В контексті актуальності творчої постаті Д.Бортнянського в історії розвитку національного мистецтва слід відзначити, що саме він став автором перших завершених композицій української клавірної музики. На жаль, сучасній музичній культурі відома незначна частка клавірного доробку композитора, яка обмежується трьома сонатами для клавесину – До-мажор в трьох частинах, та одночастинними – Фа-мажор і Сі-бемоль мажор, а також концертом для чембало з оркестром Ре-мажор, автограф якого був знайдений у 1982 році українським піаністом і музикознавцем Михайлом Степаненком у нотному відділі Паризької національної бібліотеки. В зв'язку з цим слід відзначити, що переважна більшість досліджень зосереджує основну увагу на детальному аналізі хорової, оперної та частково камерно-інструментальної творчості композитора. Натомість клавірним творам відводиться досить скромне місце.

Враховуючи ці особливості, мета даної публікації спрямована на висвітлення основних аспектів виконавської інтерпретації клавірних творів Бортнянського на сучасному роялі в контексті виконавської стилістики двох епох – ХVIII та ХХІ століть. Опрацювання цієї актуальної проблеми зумовило **основні завдання дослідження**: визначення координуючих принципів творчої роботи виконавця у створенні виконавської інтерпретації та практичне втілення комплексу художньо-виразових засобів, відповідно до особливостей композиторської стилістики.

Процес пізнання, трактування та реального інтерпретаційного втілення охоплює значний спектр наукових і практичних досліджень. Найбільш складною сферою у звуковій реалізації авторського тексту є притаманний творчості Бортнянського синтезуючий аспект композиторської стилістики. Композитор блискуче фокусує поєднання трьох європейських стилів – бароко, сентименталізму, раннього класицизму з домінуючими жанровими та інтонаційними фольклорними джерелами, а саме:

- принципи формотворення композицій, як правило, залишаються в сфері барокового мислення з перевагою трьохчастинної, куплетної форми, форми рондо з елементами сонатності;
- образно-емоційна сфера відзначається відмовою від складних драматичних колізій і зосереджується на психологічній виразовості музичної мови в поєднанні з гамфонно-гармонічною манерою письма, що є характерними ознаками музичної естетики сентименталізму;
- індивідуальною стилістичною особливістю, яка виділяє музику Бортнянського серед творів сучасників, зокрема серед модних на той час клавірних зразків італійських авторів, є поєднання ясності, цілісності структурних побудов, високої простоти звучання, притаманних ранньо-класичному стилю, з аналогічними особливостями тематизму, який крім цих рис наповнений емоційною виразовістю та психологічною характерністю образів;
- особливості музичної мови не виходять за рамки традиційної для ХVIII століття жанрової приналежності – ліричних пісенних та жвавих, енергійних танцювальних джерел ( кант, пісня, танець, марш);
- інтонаційній сфері мелодичної канви, емоційній природі образного спектра притаманна переважаюча специфіка української музичної традиції – яскрава театральність уявного музичного дійства, пластична випуклість художніх образів, інтонаційно-сенсове об'єднання мотивів у широкі фразові комплекси;
- манера висловлювання, стилістика авторської мови не обтяжена мелізматикою як виявом показової віртуозності; характер та структура мелодичних ліній конденсують у собі артикуляційну та динамічну багатогранність, основні елементи якої створюють смисловий світ мелодичного орнаменту.

Отже, в контексті стилістичної самобутності інтерпретація клавірних творів Бортнянського спрямовує виконавця на відтворення музичного матеріалу (висвітлення мотивно-інтонаційної, гармонічної, ритмічної, динамічної, штрихової, агогічної, інструментальної палітри творів), насамперед, як явища глибоко національного за своєю сутністю. Однак, ці пріоритети необхідно розглядати в ракурсі стилістичної відповідності, епічності, автентичності інструмента та основних професійних засад клавірного виконавства.

В колі зазначених проблем особливої актуальності набувають характерні особливості клавірного мистецтва, викладені в прогресивних для кінця

XVIII століття методиках Івана Прача, Карла Філапа Баха, Данієля Тюрка, Вінченцо Манфредіні, Георга Лелейна. Проведення аналізу виконавсько-педагогічних принципів європейської клавірної школи, сконцентрованих в роботах цих авторів, конкретизує її домінуючі риси в наступному :

- для кращих шкіл Європи була характерна виконавська традиція “співучого інструменталізму”, яка, поряд з віртуозним блиском італійського клавірного мистецтва, пропагувалась в аристократичних салонах тогочасної Росії кращими європейськими виконавцями;
- основним завданням клавірного мистецтва вбачалась боротьба проти беззмістовного, зовнішньо блискучого виконання;
- праобразом виконання кантилени на клавирі був спів, а еталоном виконавця – клавірист-лірик;
- найціннішими категоріями процесу виконання вважалися виразовість та вишуканість гри, володіння філігранною технікою та багатшою, порівняно зі стилем бароко, динамічною палітрою;
- особливої уваги заслуговує проблема педалізації як важливого і нового для кінця XVIII століття виразового засобу, пов’язаного з появою перших фортепіано.

З позицій стилістичної відповідності піаністові важливо пам’ятати, що стосовно клавірних творів Бортнянського фортепіанне виконання необхідно розглядати як звукову транскрипцію оригіналу, в якій значного збагачення знає насамперед колористична та динамічна сфери. В ракурсі даної проблеми базисом професійного виконання виступають наступні типи творчого дослідження:

1. Порівняльна робота над твором за клавесином і фортепіано. Дане спрямування, що включає значний аналітично-практичний відсоток творчого процесу, координує якість виконання у двох важливих аспектах:

- оскільки специфіка гри на клавесині, чембало, клавикорді вимагає від виконавця безударного, пальцево-співучого, легатного способу звуковидобування, а фортепіано теоретично визнається клавішно-ударним інструментом, то відтворення пластичності мелодичних ліній, максимальних і мінімальних рівнів гучності досягається збереженням клавірної манери звуковидобування у фортепіанному варіанті, що, відповідно, сприяє інтенсивному використанню значного спектра піаністичного “туше” при стилістично виправданому способі гри;
- в процесі опрацювання авторського тексту на фортепіано важливим чинником виконання є створення своєрідної оркестрової партитури на основі клавіру, в якій інтерпретатор виступає як диригент, виконавець і художник у широкому розумінні.

2. Акцент на комплексному звуковому символі, який включає не тільки клавішно інструментальну специфіку, формує основний принцип інтерпретації клавірних композицій Бортнянського на фортепіано – трактування

музичного матеріалу в дзеркалі хорових, оперних, камерно-інструментальних творів композитора. За цих умов особливого значення набуває роль звука як тембрально-сенсового символу та пов’язані з ним проблеми піаністичного туше і динамічної гучності у відтворенні музичної палітри. Ці категорії включають систему фізичних відчуттів піаністичного апарату та розвинуту інтонаційну активність внутрішнього слуху виконавця, які деталізуються в наступному:

- виконання клавірних творів Бортнянського вимагає майстерного володіння невеликим, але об’ємним звуком зі значним спектром динамічних півтонів та контрастністю відповідно до образних координат; оволодіння стильовим піаністичним туше пов’язане з вирішенням проблеми диференціації “вагової гри” та штрихових пальцевих прийомів з акцентом на особливості виконання legato;
- важливою передумовою об’ємного, обертоново-насиченого звучання є цілковита свобода і невимушеність передпліччя, кисті, всієї руки від плеча до кінчиків пальців;
- сила заглиблення пальця в клавішу повинна бути адекватною відчуттю плавного поринання піаністичного апарату у водний простір, а кінчик пальця відповідно до слухового сигналу повинен фокусувати звук, подібно до кінця стріли, що поглинається клавішею;
- при виконанні слід повністю анулювати різкий пальцевий удар, який породжує грубий для даної стилістики тон звучання;
- процес звукоутворення необхідно здійснювати на поєднанні постійного слухового контролю над артикуляційними, динамічними, штриховими особливостями кожного звука фрази та спрямовувати зусилля на слухання і усвідомлення тексту внутрішнім слухом, інтонуючи його до відтворення.

Однією з проблем сучасного фортепіанного мистецтва є проблема трактування штрихів у творах клавесинної епохи. Адже у сфері цієї проблеми виконавсько-педагогічна практика непоодинокі культивує стандарти, серед яких переважає наступний: на фоні ритмічної, точніше “метрономної” точності – скрупульозна штрихова розчленованість у фразуванні. Ця негативна тенденція перетворює процес виконання у математично точне за тривалістю, механічне відтворення мотивів і фраз з частим, “хворобливим диханням” музичної тканини.

Критерієм вирішення даної проблеми, зокрема стосовно творів Бортнянського, є спрямування інтерпретаційного процесу на внутрішньослухове усвідомлення піаністом розвитку музичних утворень через власне вербально-поняттєве мислення. Штрих необхідно інтерпретувати як художню потребу тієї чи іншої фрази, зберігаючи природність висловлювання, без штучної надуманості, що відразу викликає гіперболізовані зовнішні ефекти у руках піаністичного апарату. Основними виразниками того чи іншого штриха виступають кінці пальців, які повинні володіти здатністю фокусувати всю енергетику звука, подібно “відкритому нерву”.

Щодо буквальної однозначності штрихової системи у творах Бортнянського, то слід підкреслити, що вона є відносною з ряду причин. Як відомо, композитори епохи раннього класицизму, так само як їхні попередники, композитори барокового періоду, майже не проставляли штрихи у своїх творах. Вони користувались поодинокими штриховими позначками відповідно до зміни смичків на струнних інструментах. Цей факт спричинився до того, що проблема трактування штрихів у різних редакціях розглядалась по-різному. Особливо значних штрихових інтерпретацій зазнала творчість В.Моцарта. У відомих на сьогодні редакціях клавірних творів Бортнянського позначення штрихової палітри не виходить за рамки стандарту, що відкриває для виконавця значні творчі горизонти в опрацьованні цієї сфери. Однак при цьому необхідно зважати на специфіку трактування штрихів у творах цієї епохи:

- якщо виконавець інтерпретує штрихи не як внутрішню закономірність фразових утворень, а як зовнішній прояв загальної штрихової системи XVIII-XIX ст., то відповідно його гра перетворюється на механічне, поверхове відтворення нотного тексту;
- вирішення проблеми знаходиться у визначенні головних сенсових наголосів мотивно-інтонаційних комплексів, яким в тій чи іншій композиторській творчості притаманна специфічна національна природа і, відповідно, традиційна ментальність музичної мови.

В даному контексті інтерпретація штрихів безпосередньо пов'язується з артикуляційною виразовістю виконання. Зазначимо, що рівномірна акцентуація сильних долей такту, яка практикується в деяких педагогічних методиках і трактується як важливий елемент виконавського стилю творів ранньокласичної епохи, стосовно музики Бортнянського є неприйнятним штамповим відбитком “чужих тем”. Палітра акцентів у його музиці народжується виразовістю та пластикою, закладеними в різножанровій традиції виконання народного чи світського танцю, пісні. Система акцентуації охоплює комплекс мікросенсових імпульсів, “жива” гра яких надає клавірним композиціям яскраво вираженого елемента імпровізаційності. Геніальним проявом цієї тенденції, запропонованим самим композитором, є тема рондо з сонати Домажор та побічна тема з сонати Фа-мажор, стрижневу основу яких виконують найдовші за тривалістю ноти.

Стосовно синтезу артикуляційної та штрихової сфер поряд з традиційними прийомами виконання штрихів (*staccato*, *legato*) привертає увагу доцільність використання штриха *portamento*. Його графічне позначення вказує на спробу, всупереч логіці, поєднати несумісне – зв'язність і розчленованість. Відповідно до цього основний спосіб звуковидобування повинен балансувати на межі пальцевої зв'язності і розчленованості. Застосування штриха *portamento* в пісенних темах (особливо це стосується тих місць, де

мелодична канва викладена в терцію чи сексту) порівняно зі штрихом *legato* сприяє яскравішій виразності виконання як найменших фразових утворень, так і цілих мотивних комплексів.

У процесі практичного втілення артикуляційно-штрихової системи відзначимо доцільність використання ключових рухів піаністичного апарату:

- для ліричного тематизму – кінець витягнутого пальця в момент дотику до клавіші закруглюється так, ніби плавно зачіпає уявну петлю в заглибленні, становлячи надійну опору для вільно дихаючої руки в момент звукового відтворення;
- для віртуозних утворень танцювального характеру переважає використання прийому так званих молоточків – округлені пальці близько прилягають до клавіш: в той час, коли один блискавично падає вниз, інший відскакує від поверхні клавіш;
- для досягнення блиску виконання стрибків, що притаманні танцювальним темам, необхідно використовувати принцип виконання *pizzicato* – дуже гострий, легкий, і разом з тим, колюче відточений дотик до клавіші.

Суттєво впливають на природність фразування в творах Бортнянського особливості виконання музичного матеріалу і в лівій руці. Формально партія лівій руки виконує функції супроводу з типовими для ранньокласичної епохи фактурними формулами: барабаними, альбертієвими та маркізовими басами. Історично ці фактурні формули стали виразниками конкетного характеру в творах ранніх класиків і трактувались як важливий художньо виразовий засіб (барабанні і маркізові басы традиційно зустрічаються в частинах з активним, святковим характером; альбертієві є відзнакою спокійних ліричних тем, з одного боку, та танцювальних, жартівливих – з іншого). Як представник ранньокласичної стилістики Бортнянський теж застосовує їх в традиційному образному контексті.

В зв'язку з таким важливим художнім навантаженням, виконавець повинен звернути особливу увагу на характер виконання фактури в лівій руці, яка фактично виконує роль пульсуючого серця твору. Основний принцип відтворення – усвідомлене, конкретизоване чергування сильних та слабких імпульсів руху особливо в тих місцях, де в правій руці звучать довгі за тривалістю, або заліговані, ноти. Цей прийом виконання підсилює живу природу артикуляційного спектра тематизму, зосередженого в правій руці та сприяє енергетичній динамізації фактури.

Ясність та змістовність фразування підсилюється і ладо-гармонічними структурами, зосередженими також в лівій руці, які не виходять у Бортнянського за рамки традиційних норм своєї епохи. Проте система побудови фраз відзначається певними відмінностями, оскільки в ній яскраво простежується традиція сенсового значення затактованих нот, які часто слугують інтонаційною аркою у створенні фразової єдності та своєрідним імпульсом поступальності руху. Їхнє виконання вимагає чіткої артикуляції, що втілюється не акцентом у

традиційному понятті, а його різновидом – акцентованим імпульсом, якому передують внутрішньо-слуховий диригентський ауфтакт.

Конкретизація артикуляційної сфери нерозривно поєднана з проблемою динамічної градації. В зв'язку з цим крилатий вислів “кожен звук – на вагу золота” в даному контексті є надзвичайно актуальним. Важливо, щоб у фортепіанному варіанті виконання не переходило стилістичних меж рівнів гучності, залишаючись при цьому “повнокровним”. У невеликих клавірних композиціях піаніст повинен поставити перед собою мету тембрально-динамічної конкретизації кожної фрази, кожного звука відповідно до тембрального звучання, визначеного ним у виконавській партитурі, того чи іншого інструмента уявного оркестру. Виразовість і “золота середина” у виконавській стилістиці досягається як внутрішньо-слуховим інструментуванням фактури, так і конкретизацією динамічного смислу кожного звука фрази за принципом логічно усвідомленого динамічного зв'язку одного тону з іншим. При цьому головним принципом динамічного розвитку є принцип терасовидної динаміки, що відноситься до традиційних виразових засобів емоційно-образного розвитку в творах клавесинної доби.

Об'єднавчою платформою запропонованих напрямків та методів творчої роботи над інтерпретацією є опрацювання авторського тексту без інструмента на основі розвинутого внутрішнього слуху та використання широкого спектра можливостей асоціативного мислення виконавця. Даний метод у фортепіанній педагогіці та виконавстві набуває свого інтенсивного поширення з XIX століття, а в XX ст. стає традиційною категорією інтерпретаційного процесу. В своїй основі він сприяє формуванню ідейного проекту твору, водночас виконує спонукальну, регулюючу, орієнтуючу і контролюючу функції в процесі звукового відтворення авторського тексту. Головна його цінність – у забезпеченні процесу концертного виконання значним відсотком психологічної та фізичної свободи. Стосовно інтерпретації клавірних творів Бортнянського цей метод у своєму комплексі передбачає володіння наступними професійними навиками:

- слуховим уявленням, як основою музичної пам'яті в процесі усвідомлення цілісної єдності твору;
- розвинутих ладовим чуттям – емоційним трактуванням ладових функцій звуків мелодії як основи інтонування;
- вербальним відтворенням фразових структур – основи артикуляційної та штрихової особливостей виконання;
- розвинутих мистецьким смаком – художньою домінантою виконавської стилістики.

Його прогресивність полягає в тому, що процес виконання відмежується від спроби копіювати клавесинне звучання на фортепіано, яка сама

по собі виглядає доволі абсурдно, оскільки насамперед призводить до динамічної прямолінійності та загальної примітивності трактування.

В ракурсі цієї проблеми підкреслимо твердження, яке неодноразово зустрічається в наукових публікаціях: музика Бортнянського повинна переживатись насамперед інтонаційно, співом, оскільки одна з таємниць мелодичного таланту композитора схована в національній конкретиці його тематизму. “Не випадково, – пише М.Рицарева, – його хорові твори, по-учнівськи формально заграні на роялі, видаються зовсім пустими. Заспівані навіть скромним вокальним ансамблем, вони оживають” [7].

В контексті стилістичних проблем виконання відзначимо проблему обраного темпу, яка знаходиться під впливом ряду координуючих аспектів, а саме:

- сучасному виконавцеві в процесі вибору відповідного темпу слід пам'ятати, що в XVIII столітті “життєві темпи”, які знайшли віддзеркалення в музичних творах, були набагато стриманіші, ніж сучасні;
- інструменти родини Clavier (орган, клавесин, клавикорд) заключають у своїй специфічній природній звучності і механіці темпо-звукові обмеження, перехід через які може перетворити музичний матеріал у звукову “кашу”;
- у виборі темпу необхідно керуватись жанровою приналежністю твору, характером образів, переважаючою тривалістю;
- бравурний показ віртуозності, як і використання підкреслено помірних темпів, є недоцільним;
- домінуючою тенденцією роботи в цій сфері є досягнення невимушеної природності, змістовності музичного висловлювання.

Важливе значення у темповому виборі та відповідно у відтворенні пластичної випуклості тематизму належить паузам. Залежно від характеру тематизму, вони виконують зв'язуючу, розділову, атакуючу роль, тому є невід'ємною складовою життя музичних композицій. Чітке визначення і усвідомлення характеру пауз становить важливий момент у відтворенні природного дихання музики, її життєвого наповнення, змістовності.

Отож, підсумовуючи, зазначимо, що процес інтерпретації клавірних творів Бортнянського на роялі повинен віддзеркалювати комплекс знань та практичний досвід виконавця відповідно до історичної, естетичної, художньо-мистецької атмосфери епохи. Основою виконавської стилістики його клавірної творчості є відтворення синтезу європейських стилів (бароко, сентименталізму, раннього класицизму) в поєднанні з національною природою тематизму, домінуюче коріння якої знаходиться в сфері української музичної традиції. В процесі вирішення конкретних завдань піаніст-інтерпретатор повинен поєднувати суб'єктивні результати досліджень з об'єктивним феноменом – авторським текстом. Однак виконання повинно репрезентувати не тільки автора, але й особистість виконавця, його почуття, фантазію.

1. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики. – К.: Музична Україна, 1974.
2. Асафьев Б. Теория музыкально-исторического процесса как основы музыкально-исторического знания // Задания и методы изучения искусств. – Л.: Academia, 1924. – С. 69.
3. Архімович Л., Карішева Т., Шеффер Т., Шресер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики, ч. I. – К.: Музична Україна, 1964.
4. Барвінський В. Золота доба церковної музики // Історія української культури / за заг. ред. І. Крип'якевича. – К.: Либідь, 1994. – С. 633.
5. Витвицький В. Дмитро Степанович Бортнянський // За океаном. – Львів: Львівська організація Спілки композиторів України, 1996.
6. Іванов В. Дмитро Бортнянський. – К.: Музична Україна, 1980.
7. Рыцарева М. Композитор Д.Бортнянский. – Л.: Музыка, 1979. – С. 170.
8. Степаненко М. Клавир в історії музичної культури України XV-XVII ст. // Українська музична спадщина. Заг. ред. М.М. Гордійчука. – К.: Музична Україна, 1989.
9. Фільштейн С. Листування Д.С.Бортнянського з канцелярією імператриці Марії Федорівни // Українська музична спадщина. Заг. ред. Гордійчука. – К.: Музична Україна, 1989.
10. Щурат В. Як пізнали Д.Барвінського в Західній Україні. – Львів: Музичний листок, 1925, листопад.
11. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. – Тернопіль: Астон, 1998. – 299 с.

*The peculiarities of the clavier creativity of Dmytro Bortnansky, and his role in forming of the Ukrainian music arts of two epochs – XVIII and XXI centuries, style aspects of performing interpretation of his clavier heritage on modern grand-piano are investigated.*

**Юрій Волошук**

## **ТРАДИЦІЙНЕ СКРИПКОВЕ МИСТЕЦТВО ГУЦУЛЬЩИНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: СИНТЕЗ АВТЕНТИКИ ТА ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ**

Народне скрипкове виконавське мистецтво Гуцульщини має давні та міцні традиції і безпосередньо пов'язане з широким розповсюдженням інструментального фольклору і значною популярністю скрипки в регіоні. Провідні майстри “фольклорної скрипки” завдяки блискучій віртуозності, оригінальній манері виконання, різноплановому репертуару, пов'язаному з інструментальною автентикою, здобули визнання як в Україні, так і далеко за її межами.

Розвинене народно-інструментальне мистецтво Гуцульщини знайшло своє відображення в численних публікаціях вітчизняних вчених. Зокрема, серед українських дослідників, які працювали в цій галузі, відзначимо Миколу Лисенка, Климента Квітку, Гната Хоткевича, а також сучасних музикологів – Михайла Хая, Андрія Гуменюка, Анатолія Іваницького.

Найбільш значний внесок в розвиток музичного інструментознавства та психологію традиційної інструментальної творчості зробив видатний

Ю.Волошук. Традиційне скрипкове мистецтво Гуцульщини кінця ХХ – початку ХХІ століття: синтез автентики та професіоналізму

український етномузиколог Ігор Мацієвський. Його великий науковий доробок присвячений теоретичним і методологічним проблемам традиційної інструментальної музики, її музичним формам, сферам та функціонуванню у світі.

Шляхи створення методологічної бази для втілення в навчальному процесі виконавського фольклоризму, як одного з перспективних напрямів удосконалення і розвитку національної скрипкової школи, накреслюються Ігорем Андрієвським.

Однак у працях етномузикологів надто фрагментарно висвітлюються питання взаємозв'язків професійного та народного скрипкового виконавства, не систематизуються особливості функціонування етнофольклорного виконавства на теренах одного з яскравих етнографічних регіонів України – Гуцульщини наприкінці ХХ – початку ХХІ століття.

Дослідження впливу професійного музичного мистецтва на майстерність провідних народних скрипалів Гуцульщини, вивчення специфіки втілення виконавського фольклоризму в їх творчості – все це становить головні завдання наукового пошуку даної розвідки.

Характерною ознакою народного скрипкового виконавства кінця ХХ – початку ХХІ століття є його тісний зв'язок як з автентичним фольклором, так і з професійним мистецтвом. Найбільш відомі народні музиканти здобувають фахову освіту у середніх спеціальних та вищих музичних навчальних закладах. Тому й манера виконання цих скрипалів поєднує риси, що йдуть від народного музикування (форшлаги, морденти, трелі, гліссандо, коротке детаще у дуже швидких темпах), і особливості, що склалися в процесі формування професійних скрипкових шкіл (постановка, техніка переходів, аплікатура, вібрато, фразування тощо). Репертуар музикантів-скрипалів збагачується обробками народних інструментальних мелодій, а також авторськими композиціями, в основі яких лежить автентичний фольклор.

Таке явище художньої культури, як інтерпретація “вторинного” фольклору (адаптований і трансформований автентичний фольклор для пропагування у суспільному побуті, культурі та мистецтві) виконавцями з професійною музичною освітою, сучасні етномузикологи виокремлюють в окрему систему – “третю культуру”, що “виникла, розвивається у змінних, хитких, проте все ж досить вловимих межах між фольклором і вчено-артистичним професіоналізмом, постійно взаємодіючи і з тим, і з іншим...” [14, с.321-322].

Сучасні музикознавці для визначення явища, коли відбувається використання фольклорних елементів у професійному виконавському мистецтві, послуговуються терміном “виконавський фольклоризм”. Метод “виконавського фольклоризму” сприяє розширенню палітри виразності інструмента. З цього приводу теоретик сучасного скрипкового виконавського мистецтва Ігор Андрієвський зазначає: “Удаючись до виконавського фольклоризму, скрипаль

може використовувати темброві, звуковисотні, штрихові, орнаментальні особливості гри народних музикантів, “цитуючи” їх рухові постановочні прийоми. Творче переосмислення тих елементів може надати поштовх для знаходження нетрадиційних засобів виразності, які прикрашатимуть виконавську інтерпретацію. Опосередкування особливих рис фольклорного контексту у професійному контексті передбачає їх типізацію та значну переробку...” [1, с.88]. Метод “інструментального фольклоризму” виразно виявляється у розвитку народного інструментально-виконавського мистецтва Гуцульщини другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Адже провідні інтерпретатори народної інструментальної музики окресленого періоду в переважній більшості є виконавцями-професіоналами і, крім того, досконало орієнтуються в особливостях традиційного скрипкового виконавства. Виконуючи народні скрипкові композиції в “академічному стилі” (що пов’язано з професійними навиками, набутими у процесі навчання), для більшої переконливості вони надзвичайно органічно послуговуються згаданим методом, оскільки оволоділи “народною” постановкою, технікою та штрихами ще до здобуття фахової освіти.

Виконавський стиль народних скрипалів Гуцульщини тісно пов’язаний з фольклорними елементами виразності, які умовно можна поділити на три групи: звуковисотна сфера виразності, штрихи, інші прийоми гри.

Аналізуючи звуковисотну інтонацію у грі провідних інтерпретаторів народного інструментального фольклору західноукраїнського регіону (Петра Терпелюка, Сергія Орла, Дмитра Біланюка та інших), можна стверджувати, що вона характеризується специфічними тоно-півтоновими відношеннями, пов’язаними з особливостями народних ладів. Специфічне інтонування зумовлене також постановкою лівої руки народних скрипалів, кисть якої значно прогнута і торкається грифа навіть у першій позиції. При такому розташуванні кисті пальці падають на гриф дуже плоско, що сприяє виконанню розширених напівтонів та звужених тонів. Крім того, досить часто в орнаментиці використовуються мікроінтервали (менші 1/2 тону), які виконуються короткими кистьовими вібраційними рухами.

Штрихова палітра народних скрипалів-виконавців Гуцульщини значно ширша, ніж у представників інших регіонів України, що, очевидно, пов’язано з давніми традиціями інструментального виконавства та розповсюдженням віртуозних гуцульських, румунських, молдавських і угорських композицій, виконання яких вимагає володіння такими штрихами, як летюче стакато, спікато та согійє. Зокрема, в збірці творів Петра Терпелюка “Моя Гуцулія”, яка вийшла з друку 2003 року і є узагальненням творчого шляху музиканта, широко використовуються акордова техніка та техніка подвійних нот, віртуозні пасажі, штрихи спікато, согійє, рикошет, широке співуче детаще [20]. Віртуозна штрихова техніка притаманна також косівському скрипалю Дмитру

Ю. Волощук. Традиційне скрипкове мистецтво Гуцульщини кінця ХХ – початку ХХІ століття: синтез автентики та професіоналізму

Біланюку. Адже виконання таких творів, як “Жайворонок” румунського композитора Г. Дініку, а також його власних композицій – “Верховинських наспівів”, “Косівських візерунків”, “Фантазії на теми гуцульських мелодій” – вимагали досконалого володіння “технікою смичка” [3].

В інтерпретації традиційної інструментальної музики народні скрипалі-віртуози сучасності досить часто звертаються до вібрато, мелізматика, гліссандо. Проте, слід відзначити, що вібрація здебільшого виконує оздоблювальну функцію і є спорідненою з орнаментикою. Прийом гліссандо у грі народних скрипалів часто носить звуконаслідувальний характер. Характерним є розповсюдження відкритих струн, що надає звучанню пронизливості і терпкості. Пасажі носять оздоблювальний, а не віртуозний характер.

Специфічною рисою народного скрипкового мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття є виконання сольних композицій у супроводі оркестрів народної музики із залученням класичного інструментарію: флейт, кларнетів, альтів, віолончелей тощо).

Наприклад, заслужений працівник культури України, педагог, концертний виконавець Дмитро Біланюк є керівником і солістом Косівського народного самодіяльного оркестру народних інструментів, до складу якого входять група скрипок, цимбали, а також флейта, сопілка і баян. Цей оркестр під його орудою здобув широке визнання і урядові нагороди; брав участь у днях індійської культури в Москві (1982 р.); гастролював у Румунії (1977-1986 рр.), Польщі (1980-1994 рр.), виступав на телебаченні Росії та України.

Аналізуючи виступи Дмитра Біланюка в супроводі оркестру народних інструментів, відзначимо, що творча особистість митця формувалася як на народних, так і на академічних музичних традиціях (закінчив Івано-Франківське музичне училище та Львівську державну консерваторію). Постійно перебуваючи в оточенні автентичного фольклору, Дмитро ґрунтовно опанував різні вокально-стильові особливості гуцульського народного мелосу. Одна з його яскравих виражених виконавських рис – віртуозність. Гра Дмитра Біланюка зачаровує не лише виконавською майстерністю, але й справжнім артистизмом, психологічною наповненістю музичних образів, одухотвореністю. Він орієнтується на академічну довершеність традиційного скрипкового мистецтва, популяризацію музично-інструментального фольклору Гуцульщини в умовах сценічного виконання [2].

Іншим яскравим прикладом співпраці народних скрипалів-солістів з інструментальними капелами є виконавська творчість оркестру народної музики “Аркан” з міста Надвірної, засновником і незмінним керівником якого є заслужений артист України Сергій Орел. Ця інструментальна капела характеризується традиційним складом (“троїста музика”) з розширеною групою скрипок.

Вже через рік після заснування (1978) колективу присвоюється почесне звання “народний”, і відтоді почалася справжня творча робота, яка все більше заявляла про свою неповторність, майстерність народних віртуозів. Виступи Сергія Орла у супроводі оркестру відзначаються оригінальною манерою виконання, яскравим фольклорним колоритом, відчуттям ансамблю, своєрідним репертуаром, а тому досить швидко здобувають визнання у музичному світі. Колектив бере участь у великих імпрезах, звітних концертах області й України. “Аркан” – переможець оглядів-конкурсів різних рівнів, лауреат чисельних престижних всеукраїнських та міжнародних фестивалів.

У доробку колективу сотні творів гуцульської інструментальної музики, українські народні пісні, твори відомих авторів, обрядові сюжети і гумористичні картинки із фольклору.

Самобутність і творче обличчя народного оркестру з Надвірної полягає у надзвичайній обдарованості соліста і керівника, вмінні грамотно робити аранжування та обробки музичних творів, які не втрачають при цьому автентики й зв’язку з першоджерелом.

Географія творчих поїздок і гастрольних турів у “Аркана” сягає від Тюмені до західних провінцій Канади. Він репрезентував українське музичне мистецтво у Великобританії, Франції, Румунії, Польщі, у всіх країнах СНД. Колектив визнаний “Візиткою карпатського краю”, а його керівнику, скрипалю-віртуозу Кембріджський Центр Знаменитостей присвоїв титул Людина Року (1992-1993 рр.) в галузі мистецтва [15].

Виконавська творчість відомого в Україні та за її межами скрипаля Петра Терпелюка також тісно пов’язана з народними інструментальними капалями, склад яких значно “окласичнений” у порівнянні з традиційними “троїстими музиками”. Зокрема, до оркестру народної музики “Гуцулія”, створеного митцем в м. Коломиї, залучені скрипки, альти, віолончелі, контрабас, кларнети, сопілка, цимбали. У супроводі цього колективу П. Терпелюк успішно пропагував як академічний, так і народний скрипковий репертуар: “Угорські танці” Й.Брамса, “Циганські наспіви” П.Сарасате, “Політ джмеля” М.Римського-Корсакова, “Ой піду я межі гори” А.Кос-Анатольського, “Концертна хора”, українська народна пісня “Тандзя”, “Рапсодія” для скрипки з оркестром та інші.

На початку ХХІ століття вплив професійного скрипкового мистецтва на традиційне інструментальне виконавство продовжує посилюватися. Функцію оркестрового супроводу інколи виконує навіть фортепіано, яке раніше не використовувалося в ансамблі з “фольклорною скрипкою”. Наприклад, у квітні 2003 року народний артист України, професор П. Терпелюк виконував власні скрипкові композиції у супроводі фортепіано перед колективом Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка. Його гра заслужила схвальних відгуків та високої оцінки таких музикантів,

Ю.Волощук. Традиційне скрипкове мистецтво Гуцульщини кінця ХХ – початку ХХІ століття: синтез автентики та професіоналізму

як М.Камінський, Б.Каськів, Д.Колбін та О.Козаренко. Такі ж концерти відбулися в Коломиї та Івано-Франківську.

Синтез професійного мистецтва та традиційного інструментального виконавства спричинив також зміни у формах збереження та передачі фольклорної традиції. Так, якщо скрипалі-самоуки підтримують укорінену безписемну форму збереження і передачі традиції, то представники “третьої культури” досить часто пропагують свою творчість через видання нотних збірників, запис платівок, компакт-дисків тощо.

Зокрема, фірма “Мелодія” випустила платівку народних мелодій, на якій Косівський скрипаль-віртуоз Дмитро Біланюк виконує “Поему про Довбуша” і твір румунського композитора Г.Дініку “Жайворонок”. У серії платівок “Ми – з України” вийшла “Пісня про Надвірну”, музику до якої написав Петро Терпелюк. Фірма “Мелодія” записала також “Гуцульську рапсодію №1”, сюїту “Радуйся, гуцуліє!”, “Фантазію” для скрипки з оркестром та інші твори митця.

У грудні 2003 року народний артист України, професор Петро Терпелюк видав збірку творів для скрипки з фортепіано “Моя Гуцулія” [20], яка характеризується вдало обраними автором жанрами (рапсодія, фантазія, танцювальна мініатюра), оригінальним тематизмом, деколи несподіваною гармонією, самобутніми фактурними вирішеннями. Всі твори, що увійшли до збірки (“Гуцульська фантазія”, чотири “Гуцульські рапсодії”, “Запрутські мелодії”, “Гуцульщина”, “Танець старого гуцула”, “Безперервний рух”, “Півторак”), позначені глибинним знанням фольклорної традиції, яскравим артистизмом втілення, що йде від виконавської манери автора.

Митець у своїх творах використовує широкий спектр засобів художньої виразності, притаманних професійній музиці: акордову техніку та техніку подвійних нот, віртуозні пасажі, штрихи спікато, сотійє, рикошет, широке співуче детаще, контрастну динаміку. Про зв’язок виконавця з фольклорною інструментальною традицією свідчать такі специфічні особливості інтерпретації: використання гліссандо, мелізматика (форшлаги і трель), гра “короткого” детаще в середній та верхній частинах смичка в дуже швидких темпах, акценти, пунктирний ритм, синкопи. Характерною для гуцульської інструментальної музики є терцова трель (“Гуцульська рапсодія” №1), а також незначні інтонаційні підвищення, які в тексті позначені знаком плюса (“Гуцульська рапсодія” №2). Як відзначає сам автор, “це підвищення надає мелодії лірничого звучання, воно характерне у грі повільних коломийково-розповідних мелодій” [20, с.93].

Таким чином, ознайомившись із творчою діяльністю провідних інтерпретаторів інструментального фольклору Гуцульщини, проаналізувавши їхній концертний репертуар та виконавські стилі, можна визначити ряд



тенденцій, характерних для розвитку народного скрипкового виконавського мистецтва регіону:

- Сучасне народне скрипкове мистецтво орієнтується саме на ті зразки творчості та виконавської майстерності, що сягнули високого рівня завдяки засвоєнню та розвитку професійних норм виконавства.

- Найвідоміші народні скрипалі-віртуози здобули професійну музичну освіту, що відобразилося на їхній виконавській майстерності, манері гри, культурі звуковедення, звуковидобування та фразування.

- У репертуарі народних скрипалів вагоме місце посідають фольклорні інструментальні композиції, які вже пройшли обробку в професійному середовищі, пристосувавшись до його естетики, можливостей, смаків. При цьому такий “вторинний” фольклор втрачає свої суттєві якості, неповторні риси, набуваючи нових ознак.

- Синтез фольклорної інструментальної традиції та високого виконавського професіоналізму у творчості провідних гуцульських митців-віртуозів дав у результаті унікальний феномен так званого “інструментального фольклоризму”, використання якого значно розширило виражальні засоби скрипкового мистецтва.

- Виконувана народними скрипачами інструментальна музика засвоюється тим же шляхом, що і класичний репертуар, тобто через традиційні форми поширення академічного мистецтва: ноти, радіо, телебачення, платівки, компакт-диски, популярні та наукові збірки народної творчості.

Отже, однією з найяскравіших сторінок музичного мистецтва Гуцульщини кінця ХХ – початку ХХІ століття є народне скрипкове виконавство, яке поєднало в собі аматорські виконавські та фольклорні традиції з професійними прийомами, штрихами, постановкою. Такий симбіоз спричинив появу значної кількості яскравих виконавців, чия творчість стала відомою не тільки в Україні, але й за її межами.

У процесі дослідження накреслились перспективні напрямки розробки даної теми, що не входили в коло обраної проблематики: вивчення виконавського стилю провідних народних скрипалів-виконавців, тематичний, жанровий та формотворчий аналіз найяскравіших гуцульських скрипкових композицій. Їх опрацювання буде запорукою подальшого поглиблення знань про специфіку розвитку традиційного скрипкового мистецтва як невід’ємної складової національної музичної культури.

*Ю. Волощук.* Традиційне скрипкове мистецтво Гуцульщини кінця ХХ – початку ХХІ століття: синтез автентики та професіоналізму

4. Браво, маестро! // Качкан В. Барви веселки. – Ужгород, 1981. – С.40-51.
5. Грица С.Й. Фольклор і сучасність // Українська художня культура: Навчальний посібник. – К.: Либідь, 1996. – С.300-313.
6. Гуменюк А. Інструментальна музика в художньому житті українського народу // Інструментальна музика. – К., 1972. – С.9-25.
7. Гуцульська музика // Сеньків І. Гуцульська спадщина. – К.: Українознавство, 1995. – С.259-273.
8. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість: Посібник для вищих та середніх навчальних закладів – К.: Музична Україна, 1990. – 334 с.
9. Козаренко О. З глибин народних // Терпелюк П. Моя Гуцулія: Твори для скрипки в супроводі фортепіано. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2003. – С.5.
10. Мацієвський І. Жанрові угруповання в традиційній українській інструментальній музиці. – Львів, 2000. – 26 с.
11. Мацієвський І. Народна інструментальна культура традиційної похоронної обрядовості гуцулів // Ігри й співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. – Тернопіль: Астон, 2002. – С.151-155.
12. Мацієвський І. “Троїста музика” (до питання про традиційні інструментальні ансамблі) // Ігри й співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. – Тернопіль: Астон, 2002. – С.95-110.
13. Мацієвський І. Християнське та етнотрадиційне в інструментальній музичній культурі народів Карпат: взаємозв’язки та ангажованість // Міжнародна науково-практична конференція “Традиційна музика Карпат: Християнські звичаї та обряди (до 2000-річчя Різдва Христового присвячується): Івано-Франківськ–Надвірна, 2000. – 10-11 березня. – С.5-12
14. Новітчук В.І. Народні-професійні зв’язки та тенденції розвитку фольклорних форм творчості // Українська художня культура: Навчальний посібник. – К.: Либідь, 1996. – С.314-331.
15. Орел Сергій // Архів Надвірнянського районного будинку культури.
16. Пасічник Л. Троїста музика в народно-інструментальному мистецтві України ХХ століття // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип.ІV. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – С.133-144.
17. Пасічник Л. Народні-інструментальні ансамблі в Україні ХХ століття (спроба типологічної класифікації) // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. V. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – С.108-116.
18. Сумарокова В. Етно-фольклорна традиція струнно-смічкового виконавства в Україні // Музичне виконавство: Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського. – Вип. 8. – К., 2002. – С.16-31.
19. Терпелюк Петро // Архів науково-методичного центру культури Прикарпаття
20. Терпелюк П. Моя Гуцулія: Твори для скрипки в супроводі фортепіано. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2003. – 100 с.

*The influence of professional violin performing art on skill of the conducting national virtuosos of Hutsulshchyna is investigated; in this clause the connection of their performing style with folklore elements of expressiveness is analyzed; the specification of an embodiment of performing folklorism in creativity of the bright foremen “of a folklore violin” is studied.*

1. Андрієвський І. Проблеми фольклористики та сучасна українська скрипкова школа // Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського. Музичне виконавство. – Вип.1. – К., 1999. – С.85-96.
2. Біланюк Дмитро // Енциклопедія Коломийщини. – Коломия: Вік, 1998. – С.23.
3. Біланюк Дмитро Федорович // Пелипейко І. Косів: люди і долі: Краєзнавчий довідник. – Косів: Писаний камінь, 2001. – С.266-267.

Лілія Пасічняк

## ПЕРЕКЛАДИ (АРАНЖУВАННЯ) ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОГО РЕПЕРТУАРУ АКАДЕМІЧНИХ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ УКРАЇНИ

Академізація народно-інструментального ансамблевого виконавства в Україні в ХХ столітті стала помітним явищем. У процесі активного реконструювання народних інструментів, їх хроматизації, вдосконалення навчального процесу та зростання виконавської культури, ансамблевої творчості виконавців-народників, удосконалення методики викладання (теорія виконавства на народних інструментах), появи методичних посібників (школи гри на народних інструментах, методики викладання, підручники, нотні видання репертуарних збірників для ансамблів) відкрились широкі і багаті можливості у виконавців народно-інструментальних ансамблів на шляху оволодіння багатьма спадщиною світової та української класики, зразками модерної музики, професіоналізації самого виду виконавства як такого. За відсутності оригінальної літератури значну частину репертуару народно-інструментальних академічних ансамблів з початку їх становлення і на сучасному етапі їх активного функціонування становлять переклади різноманітних за стилем і жанром творів. У переважній більшості авторами перекладень є самі керівники ансамблів, викладачі музичних навчальних закладів.

Особливо актуальними переклади стали для виконавців сучасних камерних ансамблів народних інструментів 90-х років. Для утвердження народно-інструментального ансамблевого виконавства в академічному мистецтві вагоме значення отримує саме ця складова ансамблевої літератури як взірць виховання естетичних смаків, розвитку художнього мислення музиканта, важливий чинник академізації жанру, виходу на міжнародну арену.

Поза тим, проблеми аранжування для народно-інструментального ансамблю порівняно із сольним жанром не надто повно висвітлені в існуючих музикознавчих публікаціях. Так, в методичних працях, монографіях, кандидатській дисертації професора НМАУ ім. П. Чайковського Миколи Давидова [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8] ґрунтовно висвітлені основні принципи та методи перекладень для баяна, прослідковується історія жанру, обґрунтовано теоретичний рівень підходу до перекладень для баяна. У навчально-методичних посібниках для студентів середніх та вищих учбових музичних закладів Дмитра Клебанова [9], Дмитра Пшеничного [10], Олександра Міщенко [11], Віолетти Дутчак [12], Віктора Гуцала [13] подаються практичні та методичні рекомендації перекладу творів для народних інструментів, ансамблів, пропонуються розробки теоретичних основ перекладення музичних творів. Важливою складовою посібників є практична частина, а саме – авторські зразки перекладень, що

Л.Пасічняк. Переклади (аранжування) як складова сучасного репертуару академічних народно-інструментальних ансамблів України

охоплюють значний історичний та стильовий діапазон – від бароко до сучасного авангарду. У посібнику Д.Пшеничного виділено окремий параграф “Аранжування для ансамблів народних інструментів”, де тезисно представлено методичні вимоги перекладення для однорідних ансамблів (дуети і тріо бандур, баянів як найбільш поширених за визначенням автора), зокрема, питання створення ансамблевих партій, принципи їх співвідношення та рекомендовано перелік фортепіанних творів для аранжування. Вибір прийомів та засобів перекладень автор книги залишає за перекладачем. Значення перекладень у формуванні музиканта-народника хвилюють багатьох викладачів, а саме: Фрідріха Ліпса [14], Анатолія Суркова, Володимира Плетньова [15], Віталія Марченка [16], Володимира Зінов’єва [17], Миколи Тимофійовича Лисенка [18], Миколи Різоля [19]. Дослідженню теоретичних проблем художнього перекладу в музиці, виділенню його як системного явища, особливого виду творчості присвячене окреме дисертаційне дослідження кандидата мистецтвознавства Олександра Жаркова [20].

Тому видається доцільним спеціально вирізнити, систематизувати жанр перекладення саме для академічних народно-інструментальних ансамблів у всій їхній різноманітності, особливо на сучасному етапі їх функціонування, в чому й полягає мета запропонованої статті. Завданнями дослідження є: характеристика жанру перекладення (аранжування), історичний ракурс його розвитку; виявлення зв’язків цього жанру і репертуару народно-інструментальних ансамблів на сучасному етапі; панорамний огляд динаміки перекладених творів для ансамблів упродовж ХХ століття.

Історія інструментальних музичних перекладів нараховує не одне століття. Перші спроби перекладів хорових, сольних вокальних творів для розповсюджених у побуті інструментів (наприклад, лютні, органу; автори транскрипцій – Самуель Шейдт, Йоган Вальтер) датуються серединою XVI століття. Пізніше в практиці англійських органістів та французьких клавесиністів виконувались транскрипції фрагментів з опер і ораторій відомих на той час композиторів. Вершиною у розвитку транскрипцій є творчість Йогана Баха (XVIII). Окрім власних творів, Й.Бах перекладав твори інших композиторів. Сам термін “транскрипція” (від латинського слова transcriptio – переписувати) був уведений віртуозом-піаністом, композитором Ф.Лістом у XIX столітті, коли фортепіанні транскрипції стали одним із найбільш популярних концертно-віртуозних жанрів. Серед авторів: Ференц Ліст, Феруччо Бузоні, Мілій Балакірєв, Сергій Рахманінов, Йоганес Брамс, Каміль Сен-Санс.

Якщо на початковому етапі роль жанру перекладів полягала у ознайомленні багатьох шанувальників музичного мистецтва через музикування на різних музичних інструментах з неперевершеними зразками сольної, вокальної, хорової, органної, клавесинної, оперної музики, то в транскрипціях, перекладеннях XIX століття прослідковується устремління до розширення концертного і педагогічного репертуару, формуються певні тенденції підходу до тексту оригіналу, а саме: збереження тексту оригіналу без змін; творчий підхід до авторського задуму.

XX століття внесло помітні зміни у трактуванні жанру музичного перекладення. Спостерігаємо ознаки художнього переосмислення авторського оригіналу: стилізація епохи, композиторського стилю, жанрове перевтілення. Аранжування (перекладення, транскрипції) стають предметом дослідження теоретиків, викладачів-практиків, музикознавців. Так, у музичній енциклопедії під редакцією Юрія Келдиша з'являється дефініція “переложение – см.аранжировка” (від німецького *arrangieren*, французького *arranger*, буквально – впорядковувати, влаштувати), що отримує декілька значень: як нова версія оригіналу для іншого складу інструментів (підкреслена відмінність аранжування і транскрипції); як редакція (спрощений виклад для того ж інструмента); в джазовій музиці – зміни, пов'язані з імпровізаційним стилем гри [21].

Близьке до цього формулювання визначення поняття “аранжування”, дане майстром інструментовки і оркестровки для народних інструментів Д.Пшеничним: “Аранжування (від французького *arranger* – упорядковувати) – це перекладення музичного твору для виконання на іншому інструменті або групою інструментів чи голосів... Транскрипція – вільна переробка, розрахована на віртуозність виконання” [10, с.4].

Нове, теоретичне, наукове бачення жанру перекладень знаходимо в дослідженнях сучасних музикознавців О.Жаркова і В.Дутчак. Системне трактування цього жанру обгрунтоване О.Жарковим: “Художній переклад в музиці – це нова версія твору, в якій даний твір постає як певна інтонаційно-семантична модель, а його компоненти... переробляються і переінтонуються, і в новому втіленні набувають нової цілісності” [20, с.5-6]. В.Дутчак акцентує увагу на творчому підході до жанру аранжування: “Аранжування об'єднує дві художні системи (оригінал і нову версію), два типи мислення (автора і перекладача), два стилі” [12, с.8].

Визначивши спільні чинники дефініцій жанру “аранжування”, необхідно вивести узагальнююче, комплексне розуміння цього явища, розглядати його як цілісну систему композиторської і виконавської творчості, що становить невід'ємну частку сучасного репертуару народно-інструментальних академічних ансамблів. Переклади для ансамблів народних інструментів (однорідних та неоднорідних) включають весь спектр методичних прийомів та теоретичних знань в галузі музичного мистецтва. Однак, на відміну від перекладів для сольних інструментів, обов'язковим компонентом цього процесу для ансамблів є інструментування, яке виконує колористичну (роль тембральних особливостей кожного інструмента ансамблю у формуванні характеру музики), формотворчу, проміжну (між композиторською і виконавською творчістю) функції. Тому важливе значення при аранжуванні творів для народно-інструментальних ансамблів отримують теоретичні знання з інструментування для народних інструментів. Слід зазначити, що поетапність процесу аранжування, а саме: задум композитора, його нотна версія, художнє переосмислення оригіналу перекладачем завершується творчою інтерпретацією учасників ансамблю. Взаємодія названих компонентів складає певну систему, яка виявляє суттєві ознаки поняття “аранжування” (перекладення).

Автором статті пропонується загальне визначення поняття “аранжування” під кутом зору ансамблевого мистецтва “народників” – це свого роду інструментальне переосмислення, процес творчої інтерпретації (синтез –

Л.Пасічник. Переклади (аранжування) як складова сучасного репертуару академічних народно-інструментальних ансамблів України

задум композитора, нотного запису ідеї, емоційно-творчого ставлення автора перекладення до тексту оригіналу, спроможності учасників ансамблю втілити цей задум) твору засобами іншого виду виконавського мистецтва (в даному випадку академічного народно-інструментального ансамблю), де головною ідеєю виступає прагнення до найбільш глибокого виявлення всіх прихованих можливостей музичної композиції шляхом зміни її тембрального забарвлення.

Сьогодні в концертному і педагогічному репертуарі “народників” художні переклади у всій їх жанровій різноманітності займають вагомe місце. Оригінальна література сучасних академічних народно-інструментальних ансамблів, незважаючи на наявність у ній низки художньо довершених творів, усе ж у жанровому відношенні та стильовій різноманітності поступається репертуару академічних ансамблів класичних інструментів. Це явище є закономірним, оскільки академічне народно-інструментальне ансамблеве виконавство отримало розвиток лише у другій половині XX століття. Тому потреба у перекладах класичної спадщини залишається природною необхідністю.

Основою перекладів перших зразків (20-40-і роки) стають твори камерної, фортепіанної, оркестрової музики, які відзначаються високими художніми якостями і користувалися популярністю у слухачів. Характерними їх ознаками виступають: збереження авторського тексту і всіх позначень оригіналу. Серед перших авторів: Гнат Хоткевич, Леонід Гайдамака, Володимир Кабачок, Микола Опришко (для ансамблів бандуристів), Володимир Зуляк, Євген Бобровников (для ансамблів сопілкарів), Андрес Сеговія (для ансамблів гітаристів), Микола Різоль, Леонід Горенко, Ігор Гладков, Анатолій Сурков, Анатолій Шалаєв, Андрій Штогаренко, Павло Гвоздев, Олександр Данилов, Іван Журомський (для ансамблів баяністів), Марк Геліс, Георгій Казаков (для ансамблів домристів), Євген Блінов (для ансамблів балалаєчників).

Подальший розвиток виконавської і педагогічної практики (участь у міжнародних конкурсах, перші дисертаційні дослідження – 50-70-і рр.) став основою для переосмислення і появи творчого підходу до нотного тексту перекладеного твору, вироблення певних норм, методики для досягнення основної цілі – збереження ідеї, художнього змісту. Процес професіоналізації та академізації народно-інструментального ансамблевого мистецтва, удосконалення інструментарію поставили вимогу використання в репертуарі ансамблів творів різноманітних за стилем, жанром, характером, технічними особливостями. Настав етап “перекладів і транскрипцій”, який пройшли в свій час (XVIII – XIX ст.) академічні інструменти (струнні, духові, фортепіано). В програмах концертних виступів ансамблів народних інструментів з'являються переклади творів скрипкової, органної музики, композиції старовинних клавесиністів, хорової літератури (80-90-і рр.). Особливими характеристиками перекладених творів стають: 1) прагнення зберегти і передати

засобами народних інструментів основний задум композитора, що стало результатом більш творчого трактування авторського запису; 2) творчий підхід до оригіналу: переосмислення структурно-тематичного матеріалу, насичення фактури, ритмізація, наявність вільних каденцій і т. ін.; 3) тенденція дотримання концепції оригіналу, тобто спостерігається поява нового жанрового різновиду, що, за словами професора РАМ ім.Гнесіних Ф.Ліпса, являє собою “особливий вид творчої інтеграції, коли художній образ твору розкривається новими звуковими фарбами” [14, с.94]; 4) систематизація технічних і художньо-виразових засобів народних інструментів; 5) обмін методиками викладання і виконавства народних і класичних інструментів.

Необхідно відзначити неабияку складність перекладів для ансамблів народних інструментів фортепіанних творів, яким притаманні педалізація, однорідність тембру, що вимагає використання теоретичних знань інструментовки.

Художні переклади (аранжування) для сучасних народно-інструментальних ансамблів можна класифікувати за художнім рівнем, метою і завданням на такі три групи: концертний репертуар, педагогічний репертуар, п'єси для домашнього музикування. Усю різноманітність сучасних зразків перекладень розподіляють за ступенем впливу на оригінал на декілька різновидів, які стали основою умовної класифікації баянних перекладів, складеної професором М.Давидовим [4, с.15]: 1) редакція авторського і неавторського типів (буквальне збереження тексту); 2) перекладення (часткова зміна окремих елементів фактури: штрихів, голосів і т.д.); 3) транскрипція (“композиторське” переосмислення авторського тексту); 4) транскрипція-обробка (вільне трактування нотного тексту оригіналу).

У репертуарі народно-інструментальних ансамблів останніх десятиріч (70-90-і) не втрачають свого значення переклади класичної спадщини (твори Роберта Шумана, Ференца Ліста, Петра Чайковського, Йогана Баха, Каміля Сен-Санса, Фридерика Шопена, Едварда Гріга, Сергія Прокоф'єва, Йоганеса Брамса, Дмитра Шостаковича, Антоніо Вівальді, Сергія Рахманінова, Вольфганга Моцарта, Віктора Косенка, Миколи Лисенка та ін.). Авторами перекладень стають самі учасники ансамблів, викладачі учбових музичних закладів, композитори: Андрій Омельченко, Анатолій Коломієць, Сергій Баштан, Людмила Федорова, Василь Герасименко, Олександр Верещинський, Оксана Герасименко, Віолетта Дутчак, Роман Гриньків, Петро Чухрай, Ігор Марченко, Любов Мандзюк (бандура), Мирослав Корчинський, Євген Бобровников, Іван Скляр (сопілка), Олександр Незовибатько, Дмитро Пшеничний, Микола Блишук, Василь Мунтян, Георгій Агратіна, Тарас Баран (цимбали), Костянтин Смага, Ян Пухальський, Петро Ісаков, Юрій Чернов, Микола Михайленко, Володимир Шаруєв (гітара), Іван Яшкевич, Михайло Оберюхтін, В'ячеслав Восводін, Олександр Міщенко, Михайло Імханицький, Анатолій Онуфрієнко, Анатолій Хижняк, Микола Худяков, Алла Гаценко, Юрій Пешков, Сергій Петров, Євгенія Черказова, Сергій Грінченко, Віктор Власов (баян, акордеон), Микола Лисенко, Борис Міхєєв,

Л.Пасічняк. Переклади (аранжування) як складова сучасного репертуару академічних народно-інструментальних ансамблів України

Любов Матвійчук, Валерій Івко, Микола Білоконєв, Олександр Олейнік, Діана Орлова (домра), Олег Глухов, Олександр Ілюхін, Микола Осипов, Юрій Алексик, Володимир Ілляшевич, Олександр Мурза, Олександр Шалов (балалайка).

Важливість жанру перекладів підкреслюється введенням його в учбову програму для музичних вузів з фаху “Народні інструменти” як навчальний курс “Перекладення та інструментовка для народних інструментів України” (К., 1995, автор програми – доцент НМАУ ім.П.Чайковського І.Марченко [22]), яка стала доповненням зі значними змінами до вже складеної програми професора Д.Пшеничного (1984 р.). Зокрема, у новій програмі акцентується увага на підборі репертуару для перекладу українських авторів та музичному фольклорі України, підкреслено відродження українського інструментарію (сопілка, кобза, ліра, цимбали).

Окремою сторінкою сучасного стану розвитку академічних народно-інструментальних ансамблів можна виділити популярність ансамблів баянів, які з успіхом пропагують шедеври старовинної і сучасної органної музики. За твердженням доцента Харківського ДІМ ім.І.П.Котляревського О.Міщенко, “можливо, один із перших кроків на шляху утвердження баяна як академічного інструмента був пов'язаний із виконанням баяністами органних творів” [11, с.9]. Особливе значення отримують дуети баянів. Ці мікроансамблі уподібнюються звучанню великого органу, створюють можливість популяризувати органну музику серед шанувальників органної музичної спадщини. Проводяться перші спроби, експерименти поєднання “мікрооргану” (баяна) і органу (зокрема, київський дуєт – Андрій Дубій та Ірина Харечко) як послідовний етап еволюції художньої естетики народно-інструментального ансамблевого мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть. Головним критерієм перекладень органних творів для подібних ансамблів стає “схожість специфіки інструментів орган-баян”, визначений професором М.Давидовим у монографії “Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні” [2, с.60].

Подібність способу звуковидобування, окремих елементів будови інструмента, для якого написаний твір, та інструмента, що виконує переклад цього твору, дозволяє максимально наблизити характер звучання “нової версії” і оригіналу, зберегти образний зміст. Завдяки цим властивостям значного поширення в ансамблевому репертуарі домристів, балаласчників отримали твори, написані для скрипки, мандоліни, фортепіанні мініатюри та віртуозні п'єси. Гітаристи, бандуристи, цимбалісти з успіхом виконують музику старовинних клавесиністів, танцювальні зразки та ліричні мініатюри фортепіанної музики. Звуковій специфіці баяна, акордеона найбільш відповідає звучання органу, фісгармонії, бандонеона, концертини, дерев'яних духових інструментів. Широкі звукові можливості баяна дозволяють учасникам численних ансамблів (дуєти, тріо, квартет...) виконувати шедеври клавесинної, органної, хорової, оркестрової музики, твори струнно-смичкових інструментів, меншою мірою фортепіанний репертуар. Значне розширення звукозображальних

прийомів розкривають широкі можливості для народних інструментів у створенні багатой палітри “звукообразів” творів-перекладів.

Зазначимо, що продовжується процес удосконалення інструментів, зокрема бандури. Так, в кінці 80-х – на початку 90-х з’являється харківський варіант “Львів’янки” (конструкція професора Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка Василя Герасименка) та нова модель київсько-харківської бандури, яку розробив бандурист-віртуоз, викладач НМАУ ім. П.Чайковського Роман Гриньків. Нові можливості удосконалених народних інструментів значно розширили спектр перекладених творів: твори великої форми, мініатюри, поліфонічні та віртуозні п’єси, оркестрові розділи з опер і фрагменти з балетів, увертюри та окремі симфонічні твори.

Вищенаведені репертуарні тенденції сучасного ансамблевого народно-інструментального академічного виконавства визначили нові перспективи його розвитку та подальший шлях його академізації. Фестивалі, конкурси, концертні виступи на філармонійній сцені, численних конференціях найвидатніших зірок сучасного академічного камерно-інструментального ансамблевого мистецтва “народників” та молодих талантів (лауреатів міжнародних конкурсів) засвідчили правомірність функціонування цього виду виконавства на рівні найвищого професіоналізму. Мова йде про камерне виконавство в галузі сучасного народно-інструментального ансамблевого мистецтва. Сьогодні можна з впевненістю говорити про інтеграцію народних інструментів з класичним інструменталізмом, їхню спроможність бути провідниками сучасних ідей ансамблевого виконавства на народних удосконалених інструментах. Співпраця композиторів з виконавськими колективами, орієнтація творчого задуму на конкретний камерно-інструментальний ансамбль активізували діяльність цих ансамблів та сприяли появі самобутнього, художньо довершеного оригінального репертуару.

Сучасні камерно-інструментальні академічні ансамблі народних інструментів досить вдало поєднують у своєму репертуарі оригінальні композиції (Віктор Власов “Музика для 4-х”, написана для ансамблю “Джерело”, керівник – Євгенія Черказова; Володимир Зубицький “Соната №3 “Fatum” для квартету баяністів Національної філармонії України, керівник – Сергій Грінченко; Віктор Степурко “Маленька партита” для дуету подружжя Людмили та Юрія Федорових; Юрій Скорко “Ретропрелюдія для баяна з органом” для дуету Андрія Дубія (баян) та Ірини Харечко (орган), Кармелла Цепколенко “Знесилиям зламани народи” – для Івана Єргієва (баян) + ударні + світло + відеоряд), обробки народного мелосу, естрадно-джазову, авангардну музику, що представляють концертний репертуар.

Однак питома вага ансамблевого репертуару належить перекладеній літературі. Помітною стає тенденція захопленості серед вітчизняних виконавців неперевершеними композиціями аргентинського композитора Астора П’яццоллі. Можливість перекладу його творів для ансамблів різноманітних

як за складом інструментів, так і за кількістю виконавців стала однією з вирішальних для вагомості цих творів у творчості український колективів.

За традицією своїх попередників (керівників: ансамблю “МК” – Миколи Радзівського, Олександра Климова; ансамблю Київської філармонії – Олександра Мартинсена – 20-30-і рр.; ансамблів при оркестрах Державних хорів, ансамблів пісні і танцю – 40-60-і рр.; Квартету баяністів Національної філармонії України – Миколи Різолья – 40-80-і рр.; “Рідні наспіви” – Юрія Алексика, сьогодні Ніни Проценко, “Надія” – Валерія Городовенка – 70-90-і рр.) переклади та аранжування творів А.П’яццоллі здійснюють переважно самі керівники колективів та окремі баяністи-виконавці (Олег Шаров, Фрідріх Ліпс, Сергій Грінченко, Іван Єргієв, Євгенія Черказова, Олександр Міщенко, Омелян Кміть), композитори (Володимир Зубицький, Віктор Бризгалін, Володимир Ушаков) [23].

Підсумовуючи вищесказане, можна із впевненістю стверджувати, що ансамблева література народно-інструментальних академічних ансамблів у всій їх різноманітності перебуває на етапі історичного жанрового стилетворення за аналогією класичного інструментарію (XVII-XIX ст.). Використання аранжувань у репертуарі ансамблів народних інструментів є закономірним явищем на шляху розвитку та академізації народно-інструментального виконавства, його утвердження в класичному мистецтві. Репертуар перекладень охоплює різні жанри і стилі: від бароко до сучасних авангардно-джазових композицій; від мініатюри до великих полотен оперної, симфонічної музики. На сучасному етапі аранжування інструментальних, вокальних, вокально-інструментальних творів широко використовуються як у навчальному, так і в концертному репертуарі ансамблів. Виконання перекладів академічними народно-інструментальними ансамблями стало можливим завдяки удосконаленню інструментів, введенню навчального процесу, створенню методики аранжування, підвищенню виконавського рівня самих учасників (участь у міжнародних конкурсах), активізації творчості авторів перекладів, транскрипцій, редакцій. Теоретичні обґрунтування в галузі жанру перекладів (аранжувань), методичні напрацювання (навчально-методичні посібники) дозволили систематизувати жанрову різноманітність перекладів, дати узагальнююче визначення самого поняття “аранжування”. Нова галузь ансамблевого виконавства – камерно-інструментальне мистецтво “народників” відкрила можливості обміну репертуарним досвідом вітчизняних виконавців із зарубіжними колегами.

Подальші дослідження у розробці даної проблематики вбачаються автором у виявленні жанрової специфіки аранжованої літератури та її значення у формуванні виконавського стилю академічного народно-інструментального ансамблю ХХ століття; вивченні питання інтеграції народно-інструментального академічного ансамблевого мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть зі світовим процесом розвитку музичного мистецтва.

1. Давидов М. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ. – Вип.2. – К., 1999. – С.88-98.
2. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. – К.: Видавництво ім. О.Теліги, 1998. – 207 с.
3. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. – К.: Музична Україна, 1997. – 240 с.
4. Давидов Н. Методика переложених інструментальних произведених для баяна. – М.: Музыка, 1982. – 173 с.
5. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна. – К.: Музична Україна, 1977. – 120 с.
6. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. – К.: НМАУ, 1998. – 224 с.
7. Давидов Н. Теоретические основы переложения для баяна инструментальных произведений // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – К., 1973. – 24 с.
8. Давидов М. Баян-акордеон в камерному мистецтві на стику століть // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ. – Вип.8. – К., 2000. – С.7-15.
9. Клебанов Д. Искусство инструментовки. – К.: Музична Україна, 1972. – 218 с.
10. Пшеничний Д. Аранжування для народних інструментів. – К.: Музична Україна, 1984. – 116 с.
11. Міщенко О. Перекладення музичних творів для дуету баянів. – Харків: Крок, 2000. – 254 с.
12. Дутчак В. Аранжування для бандури. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – 89 с.
13. Гуцал В. Інструментовка для оркестру народних інструментів. – К.: Музична Україна, 1988.
14. Ліпс Ф. О преложениях и транскрипциях // Баян и баянисты – Вип.3 – М.: Сов. композитор, 1977. – С.86-108.
15. Сурков А., Плетнев В. Переложение музыкальных произведений для готово-выборного баяна. – М.: Музыка, 1977. – 151 с.
16. Марченко В. Про перекладення фортепіанної педалі та її інтерпретації на готово-виборному багатотембровому баяні // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ. – Вип.8. – К., 2000. – С.125-133
17. Зиновьев В. Инструментовка фортепианных произведений для оркестра баянистов // Баян и баянисты. – Вип.3. – М.: Советский композитор, 1977. – С.5-85.
18. Лысенко Н.Т. Квартет баянистов Киевской Государственной Филармонии. – К.: Музична Україна, 1979. – 95 с.
19. Ризоль Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов. – М.: Советский композитор, 1986. – 222 с.
20. Жарков О. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення // Автореферат дисертації на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства. – Київ, 1994. – 19 с.
21. Музыкальная энциклопедия. Т.4. Гл. ред. Ю.В.Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – С.240, 194.
22. Перекладення та інструментовка для народних інструментів України. Ансамбль // Програма для музичних вузів з фаху “Народні інструменти”. – Київ, 1995. – 36 с.
23. Пасічник Л. Творчість Астора П'яццолі в сучасному академічному баянно-акордеонному ансамблевому мистецтві України // Мистецтвознавство. Вісник Прикарпатського університету. – Вип.6 – Івано-Франківськ, 2004. – С.141-148.

*This article is an analysis and systematization of the transposition genre for academical folk-instrumental ensembles of Ukraine on actual stage of their functions. Theoretical of the research of genre of the transposition determine the general regularities of its forming. This aspect assists to the genre's progress in actual academical folk-instrumental ensemble art of Ukraine in the XX-XXIth centuries.*

## ЗМІСТ

### ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

<i>Шумега Станіслав.</i> До історії дизайн-освіти в Україні.....	3
<i>Новицька Ольга.</i> “Культурна революція” 1920-1930-х рр. у народному мистецтві: методи і наслідки.....	9
<i>Лукань Володимир.</i> Творчість Еразма-Рудольфа Фабіянського в контексті українського та європейського мистецтва другої половини ХІХ ст. ....	19
<i>Найденова Весела.</i> Образ Св.Георгія у церковному малярстві Болгарії та України. Споріднені риси.....	25
<i>Волинська Олена.</i> Музейництво Галичини першої третини ХХ ст. ....	30
<i>Типчук Вікторія.</i> Іменний покажчик народних майстрів дерев'яного будівництва і різьбярства Делятинщини.....	36
<i>Чіх-Книш Богдана.</i> До історії традицій народного шкіряного виробництва в Україні..	45
<i>Семчук Леся.</i> Михайло Струтинський – колекціонер, збирач мистецько-культурних цінностей народу.....	54
<i>Головчанська Ольга.</i> Повернуті імена. Маловідомий Северин Борачок.....	63

### СУЧАСНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

<i>Швець Наталія.</i> Вікові аспекти формування творчої особистості.....	71
<i>Лоскутова Тамара, Толошияк Наталія.</i> Символіко-стилістичні особливості драматургії багатотемних клавірних фуг Й.-С.Баха.....	77
<i>Троцюк Марта.</i> Питання давньоукраїнського церковного співу в підручниках та навчальних посібниках.....	85
<i>Кіндратюк Богдан.</i> Дзвонарське мистецтво України в іконах “Страшного Суду”....	94
<i>Глібовицький Ігор.</i> Полікультурна палітра музичного життя Чернівців середини ХІХ – початку ХХ століття.....	99
<i>Карась Ганна.</i> Євген Орест Садовський у контексті української музичної культури західної діаспори.....	107

### ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ

<i>Черепанин Мирон.</i> Львівська філармонія у концертному житті Галичини першої половини ХХ ст. (за матеріалами періодичних видань).....	114
<i>Валіхновська Зоряна.</i> Дяківське Товариство у Станіславові.....	122
<i>Молчко Уляна.</i> Роман Лесик – композитор, диригент і педагог.....	131
<i>Німілович Олександра.</i> Михайло Волошин – диригент, співак, композитор, музичний критик.....	138
<i>Вишневецька Світлана.</i> Виконавська та педагогічна діяльність співачки Тамари Дідик...	146

### ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

<i>Кириєнко Світлана.</i> Сучасні дослідження та відтворення культури усної традиції Північного Причорномор'я.....	156
<i>Смоляк Олег.</i> Серіаційний музичний паратаксіс у гаївках Західного Поділля.....	163
<i>Кальмушин-Драччук Тереза.</i> Координуючі аспекти інтерпретації клавірних творів Д.Бортнянського.....	173
<i>Волощук Юрій.</i> Традиційне скрипкове мистецтво Гуцульщини кінця ХХ – початку ХХІ століття: синтез автентики та професіоналізму.....	182
<i>Пасічник Лілія.</i> Переклади (аранжування) як складова сучасного репертуару академічних народно-інструментальних ансамблів України.....	190

CONTENTS

**THE THEORY AND THE HISTORY OF VISUAL ARTS**

<i>Stanislav Shumega</i> . To the history of design education in Ukraine.....	3
<i>Olga Novytska</i> . "Cultural Revolution" of 1920-1930 in Folk Art: methods and results.....	9
<i>Volodymyr Lukan</i> . Creative activity of Erazm-Rudolf Fabiyanskiy in the context of Ukrainian and European Art of the second part of the nineteenth century.....	19
<i>Vesela Najdenova</i> . Image Saint George in church painting Bulgaria and Ukraine. Identical features in icons.....	25
<i>Olena Volynska</i> . Museum activity in Halychyna in the first third period of the XX <sup>th</sup> century..	30
<i>Victorya Typchuk</i> . Nominal index (guide) of folk masters of wooden building and carving in the territory of Daljatyn.....	36
<i>Bogdana Chikh-Knysh</i> . To the history of decorative leatherwork in Ukraine.....	45
<i>Lesya Semchuk</i> . Mykhailo Strutynskiy – nation cultural-artistic values of the collector and explorer.....	54
<i>Olga Golovchanska</i> . Almost unknown Sewerin Borachok.....	63

**MODERN MUSICOLOGY**

<i>Nataliya Shvets</i> . The problem of periodization of the establishment of creative personality at the crossroad of sciences.....	71
<i>Tamara Loskutova, Natalia Toloshnyak</i> . The symbolical-stylistic peculiarities of dramaturgy of J.Bach many-theme fugues.....	77
<i>Marta Troshchuk</i> . The actual problems of development of old Ukrainian church singing in textbooks and manuals of Ukrainian music history in the 60-s-90-s years of the XX <sup>th</sup> century.....	85
<i>Bohdan Kindratiuk</i> . Bell-ringing art of Ukrainian in icons "The Judgement Day".....	94
<i>Igor Glibovyt'skyi</i> . The polycultural palette polyethnic environment of the music life in Chernivtsy in the XIX and at the beginning of the XX century.....	99
<i>Ganna Karas</i> . Eugene Orest Sadowsky in the context of west diaspora's Ukrainian musical culture.....	107

**THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE OF HALYCHYNA**

<i>Myron Cherepanin</i> . The philharmonic society in Lviv.....	114
<i>Soriana Valichnovska</i> . Deacon society in Stanislav.....	122
<i>Ulyna Molchko</i> . Roman Lesyk is a composer, conductor and teacher.....	131
<i>Olexandra Nymylovych</i> . Mukhailo Voloshyn – conductor, singer, composer, music critic.....	138
<i>Svitlana Yshnev'ska</i> . The creative and pedagogical work of the singer Tamara Didyk.....	146

**THE THEORY AND THE HISTORY OF MUSICAL PERFORMANCE**

<i>Svitlana Kiriienko</i> . Modern folklore research and its reproduction in the Southern Black Sea Region.....	156
<i>Oleh Smolyak</i> . Serial music paratacsys in haivkas of Western Podillia.....	163
<i>Tereza Kalmuchyn-Dranchuk</i> . The coordinating aspects of interpretation of clavier plays of Dmytro Bortnansky.....	173
<i>Yuriy Voloshchuk</i> . Traditional violin art of Hutsulshchyna on the end XX – beginning XXI of centuries: synthesis authenticity and professionalism.....	182
<i>Liliya Pasichnyak</i> . Transposition as a components of actual repertoire of the academical folk-instrumental ensembles of Ukraine.....	190

ВІСНИК

Прикарпатського університету ім. В. Стефаника

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Випуск 7

Видається з 1995 р.

Адреса редколегії: 76000, м.Івано-Франківськ,  
вул. Сахарова, 34а,  
Інститут і мистецтв  
Прикарпатського університету ім. В. Стефаника,  
тел. 52-34-29.

Ministry of Education and Science of Ukraine  
Precarpathian University named after V.Stefanyk

NEWSLETTER

Precarpathian University named after V.Stefanyk

ART STUDIES

ts №7 Issue

Published since 1995

Publishers' address: Institute of 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: Оксана КЛИМЕНКО,  
Лідія КУРІВЧАК, Іван МЕРЕНА  
Комп'ютерна верстка: Віра ЯРЕМКО  
Коректор: Марія СПЛАВНИК

Друкується українською мовою  
Реєстраційне свідоцтво КВ №435

Здано до набору 16.07.2004 р. Підп. до друку 26.08.2004 р. Формат 60x84/16 Папір ксероксний.  
Гарнітура "Times Neu Roman". Ум. друк. арк. 12,0. Вид. арк. 12,25 Тираж 300 прим. Зам. 613.

Друкарня видавництва "Глай" Прикарпатського університету ім. В. Стефаника.  
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57, тел. 59-60-51.