

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

**ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 19–20

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



ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
2010

ББК 72.4(4 Укр)+85

В53

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

Протокол № 9 від 28 вересня 2010 р.

Рецензенти: доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка **Л.О.Кияновська**;

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

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.МАТВІЙШИН; д-р фіз.-мат. наук, проф. Б.К.ОСТАФІЙЧУК; д-р мистецтв., проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ; д-р пед. наук, проф. Н.В.ЛИСЕНКО; д-р хім. наук, проф. Д.М.ФРЕЙК.

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

Адреса редакційної колегії:

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

**Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.
2010. Вип. 19–20. 334 с.**

До 70-річчя заснування Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

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

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

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

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

© Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010

© Вид-во Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010

ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

УДК 745.52:7.071.1
ББК 85.120

Ірина Теслюк

ПРОМИСЛОВА ВИБІЙКА ТА РУЧНИЙ РОЗПИС У ТВОРЧОСТІ МУЗИ КИРНИЦЬКОЇ

У статті висвітлено взаємовплив ручного та механічного оздоблення шовкових тканин на прикладі творчості Музи Кирницької – художниці текстилю Київського шовкового комбінату. Вибійка розглядається в контексті індивідуальних творчих пошуків мисткині у сфері ручного розпису. Основним предметом аналізу виступає зображувально-пластична система текстильного рапортного візерунка, її витоки та джерела інспірації. Увагу приділено також діяльності М.Кирницької як головного художника КШК.

Ключові слова: вибійка, ручний розпис, промисловий художник, композиція, колорит.

Мова текстилю доступна хорошему професіоналу, який володіє всім арсеналом сучасних технічних засобів і прийомів. Природна теплота натурального шовку, його здатність створювати особливе відчуття легкості й краси можуть бути розкриті лише натхненною творчістю художника, закоханого у свою роботу.

Ім'я Музи Кирницької в контексті колективного портрета КШК згадувалося в деяких мистецтвознавчих публікаціях, присвячених декоративному мистецтву радянського періоду, таких як: “Сучасні українські художні тканини” (А.Жук, К., 1985), “Київська школа художнього текстилю ХХ ст. (Джерела, розвиток, перспективи)” (дисертаційне дослідження В.Андріяшко, К., 2007, параграф 3.3), поодиноких статтях дослідниць вітчизняного текстилю Л.Жоголь, З.Чегусової [3; 7], каталогах промислових виставок. Проте цих видань небагато, а публікацій, які осібню розглядають доробок мисткині, немає. Така ситуація є зрозумілою з огляду на те, що художниця належить до середнього покоління текстильників, творчість яких рідше потрапляла до тогочасних видань. Однак, найголовнішою причиною вважаємо те, що вона не належала до НСХУ (на той час – Спілки художників УРСР) і не була членом комуністичної партії.

Мета статті – виявити й обґрунтувати особистий внесок художниці в розвиток тиражованого вибіячаного текстилю на тлі вітчизняної мистецької практики другої половини ХХ ст. Для цього плануємо висвітлити особливості багатого мистецького доробку Музи Кирницької, окреслити основні етапи її творчості у сфері промислового мистецтва та проаналізувати взаємовплив ручного й механічного оздоблення текстилю у творчості мисткині.

Муза Кирницька – відома київська художниця, одна з кращих майстрів розпису по шовку на пострадянському просторі. Вона закінчила факультет декоративно-прикладного мистецтва при Московському текстильному інституті імені А.Косігіна, провідному профільному вузі в СРСР, що випускав художників-текстильників і модельєрів. За 21 рік роботи (1970–1991) у художній майстерні КШК нею було створено близько 500 малюнків, велика частина яких потрапила в масове виробництво. У 1986 році за замовленням Міністерства легкої промисловості України й Міністерства культури режисером В.Співаком був знятий документальний фільм про український шовк, у якому вона була однією з головних героїнь. Батикові роботи мисткині представлені в різних музеях і приватних колекціях.

Уже до першої художньої ради молода художниця створила нові незвичайні малюнки. У ті роки в СРСР був модний японський кремплін, який друкувався малюнками за східними мотивами в холодних забарвленнях. Ними захоплювалися всі художники комбінату. Кирницька ж вибрала для себе абсолютно інші теми й створила 5 оригінальних малюнків, що отримали оцінку “відмінно” на Республіканській художній раді. Після такого успіху її категорію підвищили з III до I і перевели на вільне відвідування.

Оскільки в першому завданні в Кирницької був малюнок для блузки, вона деякий час шукала оригінальний дрібний мотив, і ось, переглядаючи репродукції давніх ікон, звернула увагу на характер стилізації води. Хвилі зображалися подвійно-потрійними овалами із загостреним нижнім краєм. На основі цього мотиву художниця й розробила ескіз візерунка.

Другий малюнок називався “Великий вальс” і був букетом сіро-блакитно-рожевих квітів. Малюнок був легкий, майже “повітряний” і вигідно відрізнявся від основної маси “отруйно-лимонних”, салатових і яскраво-рожевих “східних” орнаментів своїм вишуканим колоритом. На третьому зразку, що особливо всім запам’ятався, були змальовані дуже великі стилізовані червоні й чорні маки (рис. 1*). Малюнок надрукували на крепдешині. Він був дуже ефектним і з ним багато працювали як Республіканський, так і Загальносоюзний Будинки моделей.



Рис. 1. Візерунок “Маки” (1971 р.) та модель із тканини з цим візерунком

Окреме особливе місце у творчості М.Кирницької займають варіації на тему українських народних орнаментів. Приміром, за мотивами орнаментів писанок художницею була створена робота “Писанки” для крепдешину – вишуканий малюнок з максимальним рапортом – 70 см. Писанки розташовувалися в діагональній композиції, а через 70 см тканину пересікала м’яко виконана широка поперечна орнаментальна смуга. Інший характерний малюнок “Карпати”, виконаний за мотивами старовинних українських вишивок, був дуже незвичайний у кольорі: яскрава синьо-фіолетова гама. Геометричний орнамент густо застилав усю тканину. До нього пропонувався ще компаньйон (додатковий візерунок на цю ж тему), у якому на темно-синьому тлі на великій відстані один від одного були рівномірно розкидані прямокутні фрагменти основного малюнка.

Орнаменти на фольклорну тематику мають у своїй образній основі такий принцип: художник бере характерну деталь першоджерела й будує на ній образну структуру пошукового ескізу. Можна зробити висновок, що мисткиня не йде сліпо за джерелом, а виражає своє відношення до нього як майстер сьогодення, візерунки відразу викликають у пам’яті асоціації з народними джерелами, але при цьому залишають чітке враження вільного трактування теми.

Як бачимо, уже в цей період молода художниця виявила свою творчу манеру та професіоналізм. Підтвердженням цьому є і вдалий дебют на Всесоюзній виставці “Художнє оздоблення виробів легкої промисловості”, яка проходила з грудня 1973 по березень 1974 рр. у Москві на ВДНГ. Серед представлених візерунків визнання їй приніс знаменитий “Древній

* Усі зразки робіт, представлені в статті, знаходяться в приватній збірці Музи Кирницької.

Київ”, що згодом побував на безлічі виставок, серед них і відмічений у моделі на виставці в м. Брно (Чехословаччина). Елегантним був і малюнок “Бузок”, що складається з легких кетягів квітів, витончено промальованих, на шоколадно-коричневому тлі з поперечною орнаментальною обляміркою. Дуже ефектно виглядала тканина “Полтавська квітка”, виконана за мотивами народних полтавських килимів. За результатами виставки молодий фахівець М.Кирницька була нагороджена дипломом і бронзовою медаллю ВДНГ.

Потрібно відзначити, що загальною особливістю рисою робіт М.Кирницької завжди була незвичайна на той час тема, оригінальна колірна подача, нестандартне графічне вирішення. Як правило, малюнки були великого масштабу. Художниця постійно шукала нові можливості показувати опукло чисту площину красивої фактури тканини, не “вбиваючи” її безконечними дрібними розробками, малими рапортами і, таким чином, дати шовку можливість “дихати” і ефектно виглядати в драпіруванні. Тому малюнки М.Кирницької завжди з нетерпінням чекали на художніх радах і показували їх, як правило, останніми – завершуючим акордом. Однак на той час таке сміливе вирішення текстильної графіки критики сприйняли неоднозначно: “Цілком природно, що художники платтяних тканин керуються змінами в моді, проте іноді вплив рекламних і екстравагантних зарубіжних моделей призводить до втрати відчуття міри. ... Наприклад, тканини М.Кирницької “Листя” та “Маки” (1975) не масштабні і не пропорційні фігурі людини. Вони скоріше могли б бути використані для театральних костюмів. Рисунок і масштаб в текстилі все-таки завжди повинен бути розмірним або фігурі людини, або інтер’єру, якщо це декоративна тканина” [3, с.23]. Усе ж не можемо погодитися з такою думкою. Дивлячись на моделі одягу з тканин, оздоблених великими візерунками, бачимо, навпаки, дуже творчий підхід, повну відповідність матеріалу та фігурі людини. Крім того, такі тканини відповідали основним вимогам промисловості, сприяючи різноманітності платтяного асортименту. Потрібно сказати, що нові типи візерунків з великими рапортами (до 80-ти см), що свідчать про різке посилення рис декоративності, виникли наприкінці 1960-х років разом з ускладненням стилістики всього декоративного мистецтва. Такі рисунки являли собою вільну композицію, яка легко й живописно розміщувалася на матеріалі й, по суті, могли повторитися на сукні не більше двох разів [6, с.53].

Муза Кирницька першою на комбінаті взялася за розробку теми “Екзотичні квіти” і першою використала в малюнку для тканини квітку орхідеї та зробила на цю тему декілька тканин, одна з яких була відмічена в 1988 році дипломом на конкурсі в м. Штутгарт (ФРН). У 1975–1976 роках Московський і Київський Будинки моделей, не змовляючись, зробили декілька колекцій з тканин, оздоблених М.Кирницькою зображеннями орхідей, бананового листа й квітів, кетягів розкішних тропічних квітів, латаття, великих блакитних тюльпанів із довгими стеблами квіток кали. Усі ці тканини й моделі багато разів демонструвалися на виставках за кордоном (рис. 2).

Натхнення художниця черпала у творчих відрядженнях. Так, у 1975 році Кирницька побувала в республіках Закавказзя. Привезені звідти живопис, графіка, зарисовки з натури вилилися в нові теми малюнків: “Глеки”, “Золоті яблука”, створені під враженням від відвідин вірменського базару. Після побачених у Батумському ботанічному саду величезних чагарників блакитних гортензій мисткиня створила серію пошукових ескізів і готових кроків. У тематичних візерунках М.Кирницької 1970-х років трапляються найрізноманітніші мотиви: зображення музичних інструментів, розкритих парасольок, таці з фруктами і ягодами, а також усілякі варіації на тему метеликів, птахів і пір’я. Як правило, вони середнього масштабу, довільно розкидані по тлу або утворюють легку S-подібну композицію із центром, що добре читається, з уведенням додаткових елементів. Разом з іншими художниками комбінату М.Кирницька працювала над ескізами кроків до олімпіади (1980 року). Нею було підготовлено три каймових малюнки, два з яких затвердив Олімпійський комітет. Один з них розроблений кольоровим штрихом, що майстерно вуалює буквені позначення олімпіади. Другий складався із стилізованих метеликів, букв і цифр. Потрібна велика професійна майстерність і тонке відчуття стилю, аби перетворити подібні форми в текстильну композицію з плавними переходами візерунків між рапортами.



Рис. 2. Візерунки “Кали”, орхідея із серії “Екзотичні квіти” (перша половина 1970-х рр.)

У цей період Муза Кирницька захоплюється й ручним розписом шовку та надалі поєднує цю діяльність із роботою на комбінаті. На сміливі й оригінальні роботи молодшої художниці звернула особливу увагу мистецтвознавець, старший референт правління Союзу художників СРСР Л.Романова. У 1977 році вона запропонувала Музі Кирницькій замовлення від Союзу художників СРСР. Мисткиня створила 5-метрові зразки-купони на крепдешині в техніці ручного розпису. За основу розпису був узятий народний декоративний елемент “полуниця”. Виконаний він був дуже опукло з дрібними розробками окремих площин, унаслідок чого красиво виявилася графіка резервної лінії. Дослідники відносять творчий доробок Музи Кирницької в галузі інтер’єрного батику до групи розписів станкового плану, які ретельно відпрацьовані, побудовані на найтонших нюансах кольорних поєднань, споріднені з багатством тональних переходів прозорих кольорних розтяжок акварелі з ефектами розмивів і затікань [7, с.15]. У станкових панно Музи Кирницької “Сад”, “Пір’я”, “Жар-птиця”, “Квіти” можемо помітити риси схожості, а подекуди й точну подібність з мотивами кроків. Перенесення візерунків із ручного розпису на шовку в рапорт орнаменту сприяло збагаченню художньо-стилістичних якостей тиражованої тканини, наблизило її до такого дефіцитного в радянський час рукотворного одягового текстилю [5].

Наприкінці 1970 – на початку 1980-х років у творчості М.Кирницької особливе місце зайняла дрібна текстильна графіка. Це були досить маленькі, побудовані на білій лінії або плямі рослинні мотиви: квіти, листочки, крихітні плямочки. У таких малюнках приваблює як відпрацьованість образотворчих форм, так і архітектоніка композиційної побудови, музичність ритмів. Це – малюнки “Проліски”, “Конвалія”, “Овес”, “Листочки”, “Горошки”. До того ж вони надзвичайно прості в технологічному виконанні.

Підхід до текстильного ескізу як унікального твору мистецтва можна з повною очевидністю виявити в роботах Кирницької 1980-х років. Наприклад, у малюнку “Листя”, де листя декоративної кімнатної рослини, без гілочок і просвітів фону, утворює цілісну плоску поверхню. Авторка прагнула зберегти й передати в тканині легким прозорим шаром фарби особливу чистоту тону й красу загальної гами – зелений і золотистий кольори в листі з активними червоно-малиновими плямами, чорна жива лінія графіки й сама манера нанесення фарби. Колірні плями, що здаються недбалими у своїй живописності, насправді організовані в чіткий ритмічний узор, що зберігає красу експерименту. У цьому випадку ескіз художника, виконаний на папері, по суті, був ідентичний вибійчаному малюнку на крепдешині.

В іншому, уже більш деталізованому, виставковому малюнку (рапорт 70x90 см) по центру каймового малюнка зображений великий яскравий метелик в оточенні стилізованих квітів космеї, ромашки, жоржини й цинії. Малюнок вийшов дуже ефектний, надзвичайно красивий і стильний, з добре відчутним східним впливом азійської культури. Із цією тканиною із задоволенням працювала модельєр Лідія Авдєєва з Республіканського Будинку моделей.

Одним з улюблених мотивів Кирницької є також птахи. Усі малюнки на цю тему запам'ятовуються надовго. Особливо незвичайний великий виставковий малюнок каймового плану, де орнаментом пир'я фантастичного птаха розроблений весь простір у рапорті 70x90 см. Візерунок надзвичайно ефектний в авторській колористиці, він випускався масовим тиражем і був популярним у населення.

Проте як справжній текстильник Кирницька найбільше пише й малює квіти – гліцинії, троянди, цикламени, ромашки, кримський овес, маки, цинії, кактуси, цереуси, іриси. Малює все так, як бачить у природі, використовуючи всілякі ракурси й графічні прийоми на різних стадіях розкриття тих або інших квітів. Особливу увагу художниця приділила макам – одним з найпоетичніших і улюблених в Україні. У тканинах Кирницької можна побачити й дуже великі маки на шифоні, виконані в ескізній манері з тонкою графічною лінією чорного кольору, і маки-компаньйони, де по чорному або білому тлу досить густо розміщені червоні голівки польових маків у натуральну величину. Були маки в букеті з лілією, космеєю, горошком і колосками – дуже яскраві й соковиті червоно-зелені композиції по білому тлу крепдешину. Розробляючи ці букети, художниця підкреслює виразність їх силуетів, милуючись прекрасною формою кожної квітки. Самі ж квіти створювалися кольоровими плямами без попереднього контурного малюнка, тому вся композиція виглядає легкою й живописною, як акварельний ескіз із розпливчатыми контурами окремих елементів.

Вишукано й елегантно виглядає малюнок “Космеї” (рис. 3). Біла й золотиста розробка графічних крихітних рисок діагональними нерівномірними масами пересікає всю композицію. Увесь візерунок “лється”, перетікаючи з елемента в елемент, створюючи відчуття сріблясто-золотистої річки. Чорний колір тла надає глибини, а в поєднанні з білими плямами квітів створює строге й благородне поєднання. Перед нами не лише художньо-візуальне, але й, можна сказати, поетичне узагальнення – так тонко й точно відчуті всі елементи композиції, виконаної настільки артистично.

На початку 1980-х років змінився принцип розвитку текстильних мотивів. Художники відійшли від традиційних джерел як у мотивах малюнків, так і в характері їх трактування. Тепер увага концентрувалася довкола художньої мови текстилю, тобто способу подачі й манери малюнка. Роботи стають складнішими й досконалішими за композицією. Спостерігається поступовий відхід від колишніх принципів побудови орнаментів. При аналізі текстильних малюнків цього періоду особливо помітне переважання умовно-орнаментальних композицій, у яких образотворчий мотив відіграє підлеглу роль. У таких тканинах поєднуються геометричний ритм композиції й близькість до природних форм, умовна мова – з конкретно-образотворчим. Для легких натуральних шовкових тканин таке трактування вибійчаного малюнка було дуже вдалим, оскільки воно відповідало властивостям матеріалу, додаючи йому особливої ніжності й легкості.

Зміни, що сталися в мистецтві друкованого текстилю, відбилися й на творчості М.Кирницької. Її рослинні орнаменти ускладнюються – квіти стають виразнішими за формою, листя часто створює орнаментальну основу всього тла, а інколи гладінь фону замінюється тонко пропрацьованою сіткою або графікою. У результаті мовби утворюється другий шар, але не другий план, малюнка, завдяки збереженню загальної площини зображення. Цей другий шар наближений або навіть поєднаний з основним образотворчим мотивом. Художник багато працює цяткою, крапом, інколи виконуючи весь малюнок цим графічним прийомом. Такими є орнаменти для крепдешину “Кримський сад”, “Човни”, “Гобеленовий”. В останньому малюнку створений образ старовинного гобелена з класичної гобеленової серії “Тисячі квітів” з використанням сучасних ескізних квіткових мотивів.

З перших же років роботи на Київському шовковому комбінаті Муза Кирницька проявляє схильність до складних аристократичних колористик, вишуканих і витончених форм. Вона із задоволенням використовує поєднання сіро-голубуватих із золотистими тонами, полиново-

зеленувату гаму з уведенням легких теплих кольорів, оливково-золотисті з ніжно-ліловими відтінками. Незважаючи на все це, мисткиня любить і вміє майстерно використовувати поєднання глибокого чорного й чистого червоного кольорів. Постійно навчаючись у великих художників, вона багато вивчає й аналізує колорит майстрів ХХ століття, завдяки чому із часом сама стає хорошим колористом. На кольоробачення Кирницької помітний вплив справляють творчість французького живописця й колориста ХХ століття Анрі Матісса, японська гравюра й, звичайно ж, українське народне мистецтво, у першу чергу, роботи Ганни Собачко-Шостак, Марії Приймаченко та Катерини Білокур (рис. 4).



Рис. 3. Візерунок “Космеї”



Рис. 4. Візерунок за мотивами творчості Ганни Собачко-Шостак

У 1983 році М.Кирницька стала головним художником КШК. Вона отримала 2 творчих дні на тиждень, при цьому продовжуючи створювати малюнки до всіх художніх рад. За 4 роки як керівник творчої майстерні Кирницька підготувала й провела три успішні ярмарки, за один з яких колектив художньої майстерні був нагороджений срібною медаллю ВДНГ (1987 р.). Розуміючи художню вартість рукотворного оздоблення тканин, у 1987 році мисткиня пропонує директорові КШК створити цех ручного розпису, як це здійснювалося на аналогічному шовковому комбінаті в Польщі (м. Мілянуквек). Там працювали 7 молодих художників, що розписували щодня по 3 купони розміром 90x280 см кожен, не маючи при цьому попередніх ескізів і навіть нарисів. Розпис цих художників мав модерністський характер із сильною стилізацією квітів, як правило, на чорному тлі. Вона робить детальне письмове обґрунтування, знаходить виконавців розпису, але, на жаль, зважаючи на небажання керівництва займатися питаннями збуту, цей проект так і залишився на папері.

В останні роки праці на КШК мисткиня активно займається творчою діяльністю. Так, у 1988 році Кирницька стає єдиним з українських текстильників учасником Міжнародної виставки й конкурсу “Міжнародний текстиль і мода” у м. Штутгарт (ФРН), організовує персональну виставку вибіячених тканин і розписних шовкових купонів на фестивалі “Таллінські дні моди” (м. Таллінн, Естонія, 1989). Художниця і надалі постійно бере участь у виставках, яких у неї більше 20-ти [8, с.438].

Висновки. Спостерігаючи різноманітність вибіячених орнаментів Музи Кирницької – від великих до дуже дрібних, для каймових чи купонних тканин – беззаперечною є досконалість їх текстильної композиції: побудова форм, система розташування їх на площині, глибоке

розуміння ритміки й пластики, ролі кольору, лінії й плями у вирішенні рапорту. Вільний підхід до природи свідчить про повну творчу розкутість, засновану на широті поглядів, ерудиції й професійній майстерності художника. Роботи Кирницької в батиковій техніці сприяли збагаченню художньої мови її малюнків для промислових тканин, а можливість створення текстильної графіки у великому рапорті допомогла розвитку дизайнерського мислення. Практика такого взаємовпливу навіть давала можливість вивести ручне оздоблення тканин на промисловий рівень. Як бачимо, особистий творчий потенціал художниці текстилю, її власна ініціатива збагачували мистецьку практику в галузі промислового оздоблення тканин означеного періоду.

1. Андріяшко В. Д. Київська школа художнього текстилю ХХ ст. : джерела, розвиток, перспективи : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.06 / Андріяшко Василь Дмитрович. – К., 2007. – 333 с.
2. Від ремесла до творчості : збірник / [упоряд. Ю. Г. Легенький]. – К. : Час, 1990. – 152 с.
3. Жоголь Л. Творити прекрасне / Людмила Жоголь // Образотворче мистецтво. – 1975. – № 6. – С. 21–23.
4. Жук А. К. Сучасні українські художні тканини / А. К. Жук. – К. : Наукова думка, 1985. – 117 с.
5. Малиніна А. О. Основи розпису тканин. Батик : навчально-методичний посібник / А. О. Малиніна, І. О. Малиніна. – Х. : Скорпіон, 2005. – 48 с.
6. Стриженова Т. К. Текстиль / Т. К. Стриженова // Советское декоративное искусство, 1945–1975 : очерки / Т. К. Стриженова. – М. : Искусство, 1989. – С. 45–54.
7. Чегусова З. Батик в громадському інтер'єрі / Зоя Чегусова // Образотворче мистецтво. – 1992. – № 6. – С. 14–17.
8. Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен : альбом-каталог / Зоя Чегусова. – К. : ЗАТ “Атлант ЮЕМСІ”, 2002. – 511 с.

Умовні скорочення:

КШК – Київський шовковий комбінат;

ВДНГ – Виставка досягнень народного господарства.

В статті освічено взаємодіяння ручного і механічного декорування шовкових тканин на прикладі творчості Музи Кирницької – художниці текстиля Київського шовкового комбінату. Набойка розглядається в контексті індивідуальних творчих пошуків мастера в сфері ручної росписи. Головним предметом аналізу виступає образотворчо-пластична система текстильного рапортного узору, її джерела і джерела натхнення. Увага приділена також діяльності М.Кирницької як головної художниці КШК.

Ключевые слова: набойка, ручная роспись, промышленный художник, композиция, колорит.

The article shows the interrelation between the manual silk fabrics decoration and the machine one on the example of Musa Kyrnytska's creativity – textile painter on the Kiev silk industrial complex. Printed fabrics are seen in the context of the artist's individual creative search in the sphere of manual decoration. The main theme of the analysis is the representation and plastic system of the textile rapport pattern, its birth and sources of inspiration. The attention is also paid to Musa Kyrnytska's creativity as a chief painter on the Kiev silk industrial complex.

Key words: printed textiles, manual decoration, industrial painter, composition, colour.

УДК 738.3.04 (477) “18/19”

ББК 125.1 (4 Укр) 5/6

Галина Івашків

КРУГЛИЙ ЛІПНИЙ ДЕКОР У КЕРАМІЦІ ХІХ–ХХ ст.

У статті досліджується один із різновидів пластично-фактурного оздоблення в кераміці – круглий ліпний декор. Розглядаються теракотові, димлені та полив'яні вироби ХІХ–ХХ ст. з різних регіонів України з таким оздобленням геометричного та рослинного характеру, а також зображеннями тварин і людей.

Ключові слова: кераміка, декор, рельєф, композиція, мотив.

Одним із способів прикрашення виробів декоративного мистецтва є рельєф. Його особливе значення в архітектурі виявляється в художній обробці каменю та в ліпному декорі. Об'ємні пропорції композицій сприяють активній грі світлотіні, що є важливим компонентом художньої виразності. Рельєф широко застосовується й у декоративно-ужитковому мистецтві, зокрема ювелірних виробів, різьбленні на дереві, художній обробці металу та кераміці.

Рельєф (франц. *relief*, від лат. *relevo* – піднімати) – скульптурне опукле зображення на площині. Залежно від висоти виступу над основною поверхнею рельєф поділяють на барельєф і горельєф, а зображення, заглиблене в площину, дістало назву контррельєфу [1, с.162]. Пластично-фактурне оздоблення в кераміці має такі технічні різновиди: ажур, контррельєф, фактура “ниток” і каменю, рельєф (плоский і високий), а також круглий ліпний декор [2, с.80–81]. В оздобленні кераміки перші три названі види менше поширені, а метою цієї статті є розгляд глиняних виробів XIX–XX ст., в основі яких круглий ліпний декор. У таких предметах важливим є вдале поєднання основного корпусу посудини з окремими деталями (вушком, носиком, підставкою тощо). Крім дрібної об'ємної пластики для гармонійності форми вагоме значення мають масштабні пропорції та образне узагальнення й кольорова гама [2, с.81].

Зазначимо, що мотивів геометричного та рослинного характеру в оздобленні кераміки з круглим ліпним декором порівняно мало. Фігурними пластичними оздобами у вигляді дуго-подібних мотивів, округлих та овальних дірок свої свічники доповнював гончар П.Гайдук (Ревівка Кіровоградської області). Тонка пластика та пропорції окремих елементів гармоніюють з формою предмета й поливою зеленого кольору [3, с.51].

Майстром вигадливих форм круглого ліпного декору слушно вважають Остапа Ночовника (Міські Млини Полтавської області). Він відомий унікальними зооморфними посудинами у вигляді півнів, баранів, левів, а також свічниками, підставками для квітів, курильницями для ладану, які щедро прикрашав ліпленням [4, рис. 40–50, 59, 63–64, 67, 136–142; 5, с.58–59]. Типовими для нього вважаються вироби великих об'ємів зі складними пластичними доповненнями вибагливих форм. У декорі предметів переважають “характерні наліпи – багатопелюсткові розети з гравіруванням і завитки, що створюють багату гру світлотіні, ілюзію вібрації поверхні, сприяють перетіканню однієї пластичної мови в іншу” [5, с.58].

Відомості про декоративно-ужиткову кераміку із зображенням цілих тварин чи їх окремих частин у виконанні народних майстрів датуються XVIII століттям. Так, фігурним носиком, який мав вигляд голови барана, у цей час оздоблювали куманці-баклаги гончарі із Черкащини [6, с.159–160]. Прикраси у вигляді скульптурних зображень тварин подекуди трапляються й у декорі кераміки XIX–XX століть. Дрібну пластику у формі голів коней або баранів зафіксовано на димленій кераміці майстрів із Гавареччини Львівської області, зокрема, Василя Архимовича. Основною мистецькою рисою димлених виробів із наліпним рельєфним орнаментом із цього гончарного центру є пластичність [7, с.15].

На оригінальній формі (“казанок” для печені, 1973 р.) В.Архимович, окрім чотирьох невеликих вушок, у місці найбільшої опуклості майстерно змодельовав голови баранів на чотирьох ніжках посудини (рис. 1). На двох інших подібних горщиках голови баранів приліплено до корпусу глиняних виробів. Матові голівки тварин виразно виділяються на лискованій поверхні горщиків з поєднанням мотивів сітки (МЄХП. ЕП 75058) і вертикальних гладжених “сосенок” (ТОКМ. СКФ 1851). Хоча рельєфні мотиви є, передусім, декоративними елементами, проте не слід відкидати і їх практичного значення – так горщик зручніше тримати руками. На невеликих накривках цього ж майстра подано також стилізовані зображення голів коней (МЄХП. ЕП 75057). Особливістю манери гончаря є відтворення виразних деталей анатомічної будови тварин, м'яка пластика на фоні лощеної скісної сітки, рідше – певна стилізація.

Оригінальний прийом композиції вбачаємо на глечуці кінця XIX – початку XX ст. з Потелича Львівської області – до плічок предмета приліплено досить масивну голівку барана. Крім декоративної функції, цей елемент має й практичне призначення – через отвір виливали рідину, яка містилася в глечуці. Декор предмета витримано в традиційній двоколірній гамі з легкими вертикальними розводами на його поверхні (техніка “мармурування”), а витончений пластичний декор подано у фактурі “ниток”, що підкреслює вишуканий смак майстра (НМК. МНК. 2386).



Рис. 1

Куманці з носиком у вигляді оленя або барана в другій половині XX ст. ліпила й Марина Лівандовська (Криве Київської області). Ідеться про посудини відкритого (МЕХП. ЕП 76237) або закритого (МЕХП. ЕП 76239) типу, основну поверхню яких майстриня щедро вкривала ліпним рослинним орнаментом у вигляді звивистих гілочок з виноградними “гронами” та листками або трояндами, виконаними у високому рельєфі. Серед майстрів з Поділля варто згадати “Якіма й Луку” з Бубнівки Вінницької області, які, за відомостями Є.Спаської (у 1920-х рр. вона називала їх “сучасними гончарями”), на накривках до мисок-вазок ліпили якихось тварин, які нагадують кішку, що “робило ці вазки вищими й урочистими” [8, с.209]. Посуд з подібними прикрасами на накривках виготовляли й в Ічні Чернігівської області. Так, одним із прикладів є посудина для вареників 1966 р. роботи Миколи Пішенка (накривка завершується баранцем), розписана в традиційних для цього майстра кольорах (УЦНК “МІГ”. КН 2549/1-2) (рис. 2). Контраст між тлом виробу й кольором баранця посилює художню виразність загальної композиції.



Рис. 2

Баранячі голови на накритках горщиків для куті й узвару ще в дитинстві часто ліпив Іван Гончар з Крищенців Вінницької області [9, с.6]. Згодом у його виробках ці фігурки переросли в цілі багатофігурні композиції. Ідеться про скульптурні групи переважно на накритках супових ваз [9, с.6]. Його здібним учнем був односелець Олексій Луцишин, у репертуарі виробів якого в 1970–1980-х рр. також були накритки з пластичними зображеннями птахів, собак, рідше антропоморфні образи. Тут слід відзначити дві характерні особливості: 1) ці вироби призначалися для накриття горщиків-двійнят; 2) парні фігури перетворювалися в малі сценки (“Злі сусіди” – собаки, які гавкають один на одного; “Баба Параска і баба Палажка” – дві сварливі жінки; “На рингу” – два боксери й т. д.). Як і його вчитель, О.Луцишин поруч із простими пластичними елементами на поверхнях накриток, наприклад супниць, подавав розлогі композиційні схеми (“Королева полів”, 1959 р.; “Чоботи ви мої”, “На риболовлі”, 1970-ті рр.) [10, с.43–44, 49–53]. Образність бачення, психологічна характеристика персонажів, поєднаних одним змістом, дотримання пропорцій масштабу посилювали декоративний ефект у предметах утилітарного призначення. Голівки цапів зображав на накритках горщиків для спецій (у формі двійнят) і Федір Олексієнко (Київ) (МУНДМ. К-3915).

У багатьох видах декоративно-ужиткового мистецтва поширеними були зображення птахів, що пов’язано з їх символічним розумінням у народному світобаченні. Пластичний мотив одного або кількох птахів простежуємо в декорі різних типологічних груп кераміки (дзбанки, глечики, куманці, накритки, вази). Прикрашення накриток скульптурними зображеннями птахів бачимо на виробках гончарів з Гуцульщини (Косів) і Лемківщини (Угерці). На косівських накритках птахи відділені від основи невеликим кільцеподібним потовщенням, що робить цю частину посуду дещо вищою. Розпис пташиних фігурок поєднується із загальним декором і кольоровим наповненням усієї поверхні виробу (МЕХП). Натомість на лемківських накритках пластична форма птаха органічно сполучена з поверхнею. Варіативність полягала в подачі самого птаха: фігура пташки брунатного кольору, прорисована неглибоким риткуванням; пташка, на якій кольоровими плямами виділено голівку й хвіст; поверхня птаха повністю зеленого кольору (МЕХП. ЕП 47837, ЕП 47843, ЕП 47848, ЕП 47847).

Звернемо увагу на малу накритку баньки 1959 р. з Потелича, де птах займає всю її поверхню. Оскільки загальна форма виробу має всі ознаки антропоморфності (вузька шийка, поступове розширення корпусу донизу, вуха у формі людських рук), то й завершення у вигляді птаха логічніше було б замінити корком-голівкою (МЕХП). Колір поливи не відповідає традиційним для цього осередку кольорам (зеленому або жовтогарячому), що є симптомом згасання багатівікових набутоків потелицького гончарного центру, відомого ще із XVI століття.

На початку XX ст. голівками птахів гончарі іноді прикрашали куманці відкритого типу (Опішне Полтавської області; МЕХП. ЕП 48829) і барильця (Суботів Черкаської області; НМНАПУ. КВ 1171/16. КС 7809). Такі голівки, як правило, були своєрідним “носиком” посудини, через який виливали її вміст. На одному із зеленополив’яних закритих куманців пластику носика у вигляді голівки птаха доповнено зображенням ящірки, тулуб якої водночас є вухом посудини (НМНАПУ. КВ 1443/11. КС 8790). Замість птаха носиком куманця могла бути голівка барана, а корком – голівка півня (1991 р., О.Луцишин, Крищенці). Роль пластичного декору виконують дві пташки, приліплені біля шийки куманця 1950-х рр., виготовленого на Кіровоградщині. Хоча птахи стилізовані, проте майстер їх досить вдало вписав у загальну композиційну схему, подавши голівки повернутими назад (НМНАПУ. КВ 1194/19. НД 19613).

Поєднання плоского рельєфу та круглого ліпного декору простежуємо й на декількох вазах 1970–1980-х рр. Самійла Семенченка з Межиріч Сумської області. Автор поміщав ліплені фігурки пташок на спеціально підготовлених рельєфних площинах, а поміж ними могли бути розетки, звивисті гілки та ящірки [11, с.95].

Доліплюючи до фігурки досить великого птаха (зозулі) невелику тарілочку з карбованим краєм, гончар із Косова Михайло Совідранюк у такий спосіб виготовив на цій основі іншу керамічну форму – попільничку (1956 р.) (рис. 3). Це бачимо й на виробі Я.Матусевича з Кут (артіль “Килимарка”) – фігура крокодила на підставці, до якої доліпили два постолі, також стала попільничкою (1956 р.; ІФОХМ. К 361), а в іншому аналогічному варіанті – чорнильним набором (1959 р.; ІФОКМ. КН 7044. К 23).



Рис. 3

Натомість Федір Гнідий (Валки Харківської області), Михайло Китриш (Опішне Полтавської області) і Федір Олексієнко (Київ) у своїй творчості йшли іншим шляхом – для створення попільничок вони використовували круглі невисокі тарілочки, до яких з одного боку доліплювали пластичні фігури лева, жаби (НМНАПУ. КВ 1143/122. КС 7533; КС 7551. КВ 1148/2), чорта (збірка Л.Данченко, Київ) чи інші зображення (рис. 4). Гончар С.Семенченко на дні однієї зі своїх попільниць подав двох невеликих ведмедиків (1985 р.; НМНАПУ. КВ 988/192. КС 6855).



Рис. 4

Важливою сторінкою в пластично-фактурному оздобленні кераміки вважаємо антропоморфні зображення, відомі в декоративному мистецтві багатьох країн світу. Людина, як сюжет орнаменту, подавалася в декорі різних виробів переважно стилізовано або схематично, у величких і спокійних позах чи в динаміці, зокрема в танці [12, с.19]. Мотивом рельєфного декору може бути не лише все тіло людини, а і її окремі частини, наприклад, голова, груди, руки, ноги тощо. Розглянемо деякі з них, які зустрічаються на виробках народної кераміки, аби побачити особливості їх творення та протяжність у часі.

Передусім, звернемо увагу на ліплені антропоморфні голівки, зафіксовані на предметах, здебільшого датованих кінцем XIX – початком XX століття. Серед них накритки, баньки, калачі чи куманці відкритого типу та ін. Такі голівки на теракотових предметах ліпили гончарі

Яків Бацуца та його донька Олександра Пиріжок (Адамівка), на полив'яних – Іван Гончар, Олексій Луцишин (Крищенці), Олександр Ганжа (Жорнище Вінницької області). Антропоморфна голівка іноді могла знаходитися на тулубі зооморфного посуду – барильця (1930-ті рр., Заміхів; збірка Л.Данченко) або виконувала роль корка на подібному предметі у формі барана (кін. XIX – поч. XX ст., Опішне; МЕХП. ЕП 48789). На дні зазначеної вище посудини є ритований напис про те, що її виконав гончар Федір Чирвенко (рис. 5).



Рис. 5

Прикметно, що на деяких куманцях автори поміщали пластичних вершників на коні (1876 р., Ф.Гусарський, Лагодів Львівської області; МЕХП. ЕП 48766) або цапі (1990 р., О.Луцишин, Крищенці; ВОКМ. КВ 1947. КС 1330) (рис. 6). Поєднуючи пластику двох голівок і техніку розпису в зображенні інших частин тіла (руки, тулуб, ноги) двох сидячих чоловіків, авторів з Косова в 1967 р. удалося створити оригінальну форму попільнички (ІФОКМ. КН 1871).



Рис. 6

Мотив соскоподібних утворень належить до тих, які з плином часу поступово втратили свою символічну й декоративну функцію. Мабуть, саме тим і пояснюється його рідкісне засто-

сування в декорі керамічних виробів XIX–XX століть. Одним із прикладів вдалого поєднання форми та пластичних елементів може бути димлена ваза, яку в 1930 р. виготовив Дмитро Муц зі Шпиколосів Львівської області. Вишуканий силует форми (довга шийка, кулястий корпус, що переходить у круглу ніжку) доповнюється рельєфними соскоподібними утвореннями, які гармоніюють із полиском поверхні, що водночас увиразнює художню значущість виробу (МЕХП. ЕП 44450).

Мотив руки простежуємо не лише в кераміці, а й вишивці, іконописі, різьбленні по дереву в східних слов'ян, а також на кам'яних плитах і цеглинах у народів Кавказу [13, с.84]. Безперечно, рука відіграє велику роль у житті людини. Ще Арістотель називав її “зряддям зрядь”, а лінгвісти – “першим зряддям мови”. У декорі рука була своєрідним магічним символом, “священним образом, який давав силу та безпеку”, сприймалася як амулет чи оберіг [13, с.85]. У піднятих догори руках людини (із загальними стилізованими рисами та реалістично зображеними руками) чи Божої Матері втілено ідею заступництва молитви та самозахисту [14, с.442].

Особливе значення надається правій руці, яку ще називають “десницею” чи “десною”. Її зображення трапляється частіше. Так, благословляючою є рука Ісуса Христа та святого Миколая в розписах глиняних виробів (тарілки, миски, плесканки), рідше в пластичних образах, поданих, наприклад, на гуцульських свічниках-трійцях.

Мотив правої руки бачимо на димленому дзбанку роботи відомого гончаря зі Шпиколос Дмитра Муца. 1930 р. цей дзбан, як і ще 11 виробів, майстер подарував Музеєві при Науковому товаристві ім. Т.Шевченка. Права рука досить міцно тримає “носик” посудини. Техніки гравірування (під шийкою дві горизонтальні лінії та одна кривулька) і гладження по всій поверхні посуду ще більше підкреслюють його тонкостінність і виразні архітектонічні риси (МЕХП. ЕП 44462). Натомість важкою та масивною видається інша подібна форма, чому, очевидно, “сприяє” велике вухо із закрутами на кінцях, яке розміром виходить поза вінця виробу (Кути Івано-Франківської області; МЕХП. ЕП 46888).

Кількома мотивами-символами наповнено дзбан 1973 р. авторства В.Архимовича: це зображення голови коня на накривці та руки біля шийки предмета (МЕХП. ЕП 75057). Мотив руки виявлено й на подібному теракотовому посуді 1899 р., укритому ангобами та прикрашеному рельєфним мотивом гілки з листками й виноградними “тронами” (УЦНК “МІГ”. КН 2518. КС 514). Виразні характеристики останнього (форма, оздоблення рельєфними смугами, тонкі стінки) дозволяють атрибутувати його як виріб майстрів із фабрики Івана Левинського у Львові.

Хоча така керамічна форма з деякими відмінностями відома майже на всій території України десь зі середини XIX ст., проте скрізь вона має різну назву й функціональне призначення: тиква для олії (Ревівка), чайник (Опішне), дзбан (Шпиколоси, Кути). Урешті, не зовсім проясненою є й роль мотиву руки на виробах із цього часу – вона може сприйматися і як ритуальна, і як декоративна.

Пластичними засобами образотворення на деяких виробах майстри показували постаті однієї людини або групи людей у повен зріст. Наприклад, Остап Ночовник антропоморфне зображення подав поміж елементами свічника, згармоніювавши об'єм і пластику й доповнивши головне рельєфне зображення (постать людини) дрібнішими (розетки й закрути), які трапляються в оздобленні майже всіх виробів майстра [5, с.58].

Кількома меншими фігурами людини декорував дзбан Іван Просим'як, “приклеюючи” їх до шийки предмета (Войнилів Івано-Франківської області МЕХП. ЕП 45776). У такий спосіб він помістив і кілька рельєфних розеток на вухові та біля нього, тим самим надавши виробові ще більшої декоративності. Пластичне оздоблення тут вдало гармоніює з ангобним брунатним розписом і технікою гравірування. Синтез кількох способів декорування простежуємо й на іншому дзбані (амфорі) 1897 р. цього ж автора, де група рельєфних розеток укладена вгорі та внизу від обох його вух (НМК. МНК. 5113/1-2). Подібний принцип застосував також гончар із Луганщини – на шийці глечика з дугоподібною ручкою зверху зобразив невелику пластичну фігуру людини (с. Пархоменко; НМНАПУ. КВ 1143/77. КС 7508) (рис. 7).



Рис. 7

На початку ХХ століття майстри з Опішного антропоморфну пластику, наприклад, фігуру козака, іноді подавали всередині куманця відкритого типу. Це не було єдиним пластичним утворенням, адже невеликі рельєфні смужки мають місце й біля шийки, носика та підставки зеленополив'яного предмета, а декоративний ефект загальної схеми посилюють тиснений геометричний орнамент і кручене вухо (МЕХП. ЕП 47784). На іншому такому виробі цього ж майстра поєднано пластику півня (корок до куманця), двоголового орла (у центрі виробу) і рельєфні смужки в місцях стиків основних частин предмета [4, рис.39].

Авторами великих сцен із багатьма фігурами людей були гончарі з Крищенців – Іван Гончар та Олексій Луцишин. Як уже зазначалося, рельєфними композиціями вони вкривали площини накривок. Крім того, такі пластичні антропоморфні образи гончарі створювали й на вазах, баньках, куманцях тощо. Коли роботи Івана Гончара більш динамічні, подані різнопланово, із чітким дотриманням об'ємних пропорцій, то пластика виробів другого майстра спокійніша та дещо грубуватіша. Декоруючи куманець відкритого типу багатофігурними композиціями, об'єднаними одним змістом, Іван Гончар іноді подавав їх аж на трьох рівнях – корок, шийка, середина виробу (ВОХМ. КП 2337. К 425). Проживаючи в 1930-х рр. у Києві, він неодноразово відвідував театральні вистави, кінофільми та концерти симфонічної музики в Київській філармонії. Звідси й народжувалися фігурки музикантів та цілі оркестри з пластичними лініями, тонкою передачею рис обличчя, костюмів, музичних інструментів.

У композиційній схемі куманця роботи О.Луцишина поєднано рослинні гілочки на боках предмета та сценку праці гончаря посередині виробу, що вважаємо не дуже вдалим у створенні загальної схеми. Круглу підставку автор доповнив мотивами рельєфних глиняних кульок (ВОХМ. КП 1705. К 83). Рухливі риси зображених вбачаємо хіба в ледь нахиленій постаті гончаря та фігурі собачки.

Звернемо увагу на ще одну деталь у пластично-фактурному оздобленні кераміки – вухаручки (у формі дуги або прямого кута) на глиняному посуді, які протягом століть наділялися різними функціями. На археологічному посуді, особливо трипільському, їх могло бути кілька, інколи вони вкривали посудину цілком. Ці вуха здебільшого мали різне призначення – практичне та декоративне. Особливу форму вух мали корчаги періоду Київської Русі.

Із ХVІ ст. вуха на посудинах уже більше набувають господарського призначення. Лише на окремих посудинах, наприклад приставках (посуд для соусів, приправ, спецій), було від двох до шести ручок – можна брати посуд з різних боків [6, с.37]. На куманцях ХVІ ст. маленькі бічні вухка виступають їх пластичним оздобленням [6, с.106], як це бачимо й на таких самих посудинах пізнішого часу. У цьому контексті можна навести приклад куманця закритого типу

початку XX ст. з Опішного, біля шийки якого, як пластичний декор, поміщено два вушка, третє, більше, призначалося для того, щоб тримати посуд у руці (МЕХП. ЕП 47785).

Практичну функцію (за шнурок можна прикріпити до пояса) мають чотири невеличкі вушка на хребті чотиригранної баклаги з Лемківщини (Угерці; МЕХП. ЕП 47841). Пластичним оздобленням макітри 1930-х рр. І.Можчіля з Дибинців Київської області є два малі дугоподібні вушка, які лише частково виступають над поверхнею (збірка Л.Данченко, Київ).

Більшість посудин закритого типу (дзбанки, гладушки, баньки, кухлі, горнята) гончарі виготовляли з одним вухом, лише деякі з двома. Предмети з двома симетрично укладеними вушками своєю формою інколи нагадували амфори (Войнилів) або антропоморфний посуд (Потелич). Натомість у ритуальному єврейському посуді – саганках – вони містилися близько один від одного (Струсів, Лагодів).

У кінці XIX – на початку XX ст. у формах зооморфного посуду вухом посудини був хвостик зображеної тварини (Гавареччина, Косів, Опішне, Міські Млини, Київ, Крищенці). Вуха предметів часом творили пластично вигнуті тулуби тварин, наприклад, якихось чудовиськ [4, рис.154–155] лисиці, ящірки (Опішне; УЦНК “МП”. КН 2405; НМНАПУ КС 8790. КВ 1443/11) (рис. 8, 9) чи дракона (Вінниччина; ВОХМ; КП 2241. К-375).

На одному з глечиків І.Багрія з Опішного (1930-ті рр.) простежуємо голову й півтулуб лева, який нібито вилізає із середини шийки предмета. Скупими засобами рельєфу авторові вдалося показати цього звіра в динаміці, що досягалося зображенням на ручці глека його лап [15, рис.22].

На деяких баньках вухо “обпліталось” рельєфним валиком, що виходив із плічок посудини (Садгора Чернівецької області), або подавалося у формі двох переплетених карбованих круглих смужок (Опішне).

Отже, на основі численних прикладів глиняних виробів переважно з XIX–XX ст. розглянуто особливості одного з видів оздоблень кераміки – круглого ліпного декору. Під час дослідження виявлено менше зразків такого декору геометричного та рослинного характеру, більше – із зображеннями тварин. Рідкісними вважаємо прикрашення кераміки постатями людей. Антропоморфні образи переважно подані в цілий ріст або лише окремими частинами, наприклад голова, рука тощо.

Пластичні фігурки тварин і птахів виконували дві функції: формотворчу – роль ручки (на накривках) або носика (на дзбанках, глечиках, куманцях) і декоративну. Важлива роль у пластично-фактурному оздобленні кераміки відводилася й вухам посудин.

1. Рельєф // Декоративно-ужиткове мистецтво : словник : у 2 т. / [за ред. Я. П. Запасака]. – Львів : Афіша, 2000. – Т. 2 : Л–Я. – 363 с. : іл.
2. Станкевич М. Художня кераміка / М. Станкевич // Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів : Світ, 1992. – 272 с.
3. Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я / Л. Данченко. – К. : Мистецтво, 1974. – 190 с.
4. Гончарные изделия. Типы украинской гончарной посуды // Украинское народное творчество. – Серия VI. – Вып. 1. – Полтава : Издание Полтавского губернского земства, 1913.
5. Клименко О. Остап Ночовник / О. Клименко // Народне мистецтво. – 1999. – № 1–2.
6. Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.) / О. Тищенко. – К. : Либідь, 1992. – 191 с.
7. Мотиль Р. Українська димлена кераміка XIX–XX століть : історія, типологія, художні особливості : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистец. / Р. Мотиль. – Львів, 2000. – 15 с.
8. Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду / Є. Спаська // Матеріали до етнології. – К. : Друкарня Наукового товариства імені Шевченка, 1929. – Вип. 2.
9. Мусієнко П. Н. Іван Гончар / П. Н. Мусієнко. – К. : Вид-во Академії архітектури Української РСР, 1952.
10. Мельничук Л. Олексій Луцишин: спомин про майстра / Л. Мельничук. – Вінниця : Книга-Вега, 2003. – 71 с. : іл., фото.
11. Закорко В. Народна кераміка Межиріччя у фондах Сумського художнього музею / В. Закорко // Український керамологічний журнал. – 2003. – № 2–4.
12. Моран Анри де. Історія декоративно-прикладного мистецтва від древніших часів до наших днів / Анри де Моран. – М. : Искусство, 1982. – 578 с.

13. Гринкова Н. П. Отражение производственной деятельности рук / Н. П. Гринкова // Советская этнография. – 1935. – № 1.
14. Керлот Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот. – М. : REFL-book, 1994. – 608 с.
15. Дмитрієва Є. М. Мистецтво Опішні / Є. М. Дмитрієва. – К. : Вид-во Академії архітектури Української РСР, 1952. – 60 с.

Умовні скорочення:

ВОКМ – Вінницький обласний краєзнавчий музей;
ВОХМ – Вінницький обласний художній музей;
ІОКМ – Івано-Франківський обласний краєзнавчий музей;
ІОХМ – Івано-Франківський обласний художній музей;
МЕХП – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України;
МУНДМ – Музей українського народного декоративного мистецтва;
НМК – Національний музей у Кракові;
НМНАПУ – Національний музей народної архітектури та побуту України НАН України;
ТОКМ – Тернопільський обласний краєзнавчий музей;
УЦНК “МПГ” – Український центр народної культури “Музей Івана Гончара”.

В статтє исследується один из разновидов пластическо-фактурного украшения в керамике – круглый лепной декор. Рассматриваются терракотовые, дымленые и глазурированные изделия XIX–XX вв. с разных регионов Украины с таким украшением геометрического и растительного характера, а также изображениями животных и людей.

Ключевые слова: керамика, декор, рельеф, композиция, мотив.

The article explores one type of relief and texture decoration in ceramics, namely round plastic décor. Terra-cotta, smoked and glazed earthenware of the 19th-20th cc. from various regions of Ukraine have been examined. Decoration of the works under analysis is of geometric and floral character as well as includes images of animals and people.

Key words: ceramics, décor, relief, composition, motive.

УДК 738+(666.5.002+438.32/.41)“19”

ББК 85.110.5

Ольга Школьна

**ОБРАЗИ ВЕЛИКОСВІТСЬКОГО ЖИТТЯ В СКУЛЬПТУРІ МАЛИХ ФОРМ
ПАЦИКІВСЬКОЇ ФАЯНСОВОЇ ФАБРИКИ ПОЧАТКУ ХХ ст.**

Стаття присвячена феномену Пациківської фабрики фаянсу з пограниччя Гуцульщини та Покуття. Розкрито особливості скульптури провідної творчої лабораторії тонкої кераміки України початку ХХ століття. Особливу увагу приділено специфіці розвитку мистецької частини діяльності фабрики, асортимент якої віддзеркалював кризу питання національної ідентичності й пошуки шляхів виходу з неї майстрами-керамістами із західних теренів України в період етнічно-культурної експансії Польщі.

Ключові слова: фаянс, скульптура малих форм, Україна, Пациків, початок ХХ століття.

В українському мистецтвознавстві раніше комплексно не було розглянуто продукцію підприємства “Faïence de Pologne” із с. Пациків біля Станіславова. Нині з’явилася можливість здійснити першу спробу узагальнення відомостей щодо фабрики “модних фаянсів” цього промислового виробництва Галичини, розставити певні акценти відносно виробів підприємств, уведених до наукового обігу¹.

Спеціальних окремих публікацій, присвячених означеній темі, нами не виявлено. Однак у низці досліджень Пантелеймона Мусієнка, Левка Долинського, Олександра Бірюльова, Фаїни

¹ Автор висловлює подяку за дозвіл фотографування експонатів і надання наукових консультацій директору ЛМЄХП панові Роману Чмелику й завідувачці відділу фарфору ЛМЄХП пані Галині Скопадовій.

Петрякової, Ростислава Шмагала, Олеся Ноги, Марини Протас, Степана Павлюка та Романа Чмелика наведені фотографії виробів і зазначений асортимент продукції виробництва в Пацикові різного часу, висвітлені окремі факти щодо біографій скульпторів. Тому **метою** пропонованої статті є узагальнення уривчастих відомостей про скульптурну частину підприємства початку ХХ століття. При цьому актуалізуються такі завдання: виявити специфіку, локальні особливості виробів Пациківської фаянсової фабрики епохи модерну; окреслити мистецький рівень майстрів, дотичних до формування художнього напрямку розвитку виробництва; прослідкувати коло тем і образів, характерних для творчої лабораторії підприємства.

В епоху модерну єдиним визначним художнім явищем у скульптурному фаянсі України стала фабрика в Пацикові під Станіславовом (нині – територія с. Підлісся Івано-Франківської області). На початку ХХ століття тут працювали провідні майстри в галузі пластики.

За різними джерелами фабрика фаянсу, розташована на дифузійній зоні між Покуттям і Гуцульщиною, з'явилася за офіційними документами близько 1908, 1910 або в 1912 р. Але найбільш рання праця автора Юзефа Хмелінського [12, с.26], майстра-скульптора фабрики, датована 1900 р. (збірка Острозького історико-краєзнавчого музею під № 537). А специфічний “рожево-пурпурний” розпис, характерний для декорування багатьох жіночих образів фабрики, може бути зіставлений з модою на використання цієї фарби в продукції Городницького фарфорового заводу в 1903 р.

До Першої світової війни в Пацикові були створені кращі скульптури малих форм. Деякі з них таврувалися кліше із зазначенням країни виготовлення – Made in Poland, і на експорт – Trade Mark. На окремих виробах указувався й регіон – Galicie.

Протягом свого існування підприємство декілька разів було перепрофільоване, очевидно, у зв'язку зі зміною власників і керуючих. Після багатьох історико-географічних трансформацій село Пациків нині відсутнє на мапі України у зв'язку з його влиттям з 1966 р. до складу села Вигода Івано-Франківської області, а пізніше села Підлісся.

Протягом 1912–1914 рр. підприємство виготовляло типово західноєвропейську модерну скульптуру малих форм унікального характеру, котра до того ж була адаптована для масового виробництва. Фабрика засвоїла випуск станкової пластики, ліпленої з природи, однак вирішеної в декоративному звучанні за останніми тодішніми модними тенденціями європейського фарфору та фаянсу.

Технологічною особливістю підприємства був товстий рівний шар поливи на виробах, котрий надавав їм гламурного блиску й певну близькість до майоліки. Єдиною слабкою рисою продукції заводу був деякий “безнаціональний” зміст виробів. По суті вони не відрізнялися нічим українським. Можливо, саме тому виробник “Фаянс Полоні” підтримувався владою, що ретельно оберігала свої національні інтереси.

Однак, завдяки високому професійному рівню, що дозволяв порівнювати фабрикат підприємства з кращими виробництвами світового фарфору – Севром, Майсенем чи Копенгагеном, уже в 1913 р. (протягом неповного року існування) колектив спеціалістів спромігся завоювати золоту медаль на виставці в Києві й конкурувати з лідерами європейської тонкої кераміки. Вироби Пацикова, завдяки особистостям провідних скульпторів підприємства, імена яких були широко відомі в Європі, а також за високий рівень продукції, отримали визнання на світовому ринку фарфору-фаянсу й постачалися в Бельгію, Чехію, Німеччину, Францію й навіть до Америки [16, с.70].

Підготовчі роботи зі створення фабрики були розпочаті в 1908 р. [18, с.148]. Офіційне відкриття підприємства припадає на 1912 рік. Власником був багатий купець, підприємець, посудник Олександр Левицький, син Казимира Левицького, засновника родинного бізнесу в середині ХІХ століття (у Львові 1845 р. відкрив магазин фарфору, фаянсу й скла). Фабрика випускала дешево, переважно посудну білизну, яку декорували на замовлення в так званій “Малярні Казимира Левицького” у Львові, фірмі, залишеній у спадок двом братам – Олександру (1877–1935) і Якову (1875–1937) їхнім батьком. (Відомо, що подібні “малярні” існували також у Кракові й Бродах).

На підприємстві працювали професійні майстри, котрі пройшли навчання, стажування або мали досвід роботи в провідних європейських центрах, що здобули заслужену славу. Деякі

вироби фабрики мали й відповідний мистецький рівень, завдяки чому окремі зразки скульптури зберігаються в музеях Лодзі, Варшави, у приватних колекціях на теренах Польщі, у Львові, Острозькому історико-краєзнавчому музеї-заповіднику [3, с.118] тощо. Спадкоємці власників Пациківської фаянсової фабрики з роду Олександра Левицького нині живуть у Польщі й мають родинний архів, однак поки що його не репрезентують.

Цікаво, що підприємство на початку ХХ століття так само, як і фабрика Івана Левинського у Львові, де ставилися експерименти з виготовлення кольорової технічної порцеляни, виконувало функції творчої лабораторії, на зразок Імператорського фарфорового заводу в Росії. У Пацикові працювали всі провідні майстри скульптури регіону, запрошувалися кращі фахівці в галузі форми, професійні художники. Світський характер унікальних виробів, продюгованих під Станіславом, був далеким від профанності в широкому сенсі цього слова. Пластики, котрі працювали над створенням фігурок, у своїй більшості мали фахові набутки європейських шкіл та майстерень, у тому числі Кракова, Відня, Парижа.

Виробництво офіційно існувало протягом 1912–1938/1939 (1941) років, в асортименті значилися вироби з фаянсу й майоліки [2, с.33]. У 1910-х рр. пациківський фаянс був надзвичайно популярним, якість продукції вирізнялася на виставках не лише Галичини, Австрії й Німеччини, але й Росії. Проекти масових виробів виконували львівські скульптори Тадеуш Блотницький¹ (1858–1928), Люна Амалія Дрекслер (1882 – 1933), Казимир Клакович (бл. 1874 – після 1939), Йосип Левицький [2, с.33] (1880–1964), Роберт Людвиг (бл. 1880–після 1939), Антон Попель (1865–1910), Владислав Поубернський, Антон Слугоцький (1881–1939), Юзеф Хмелінський (1862–1941) і його дочка Ірена Хмелінська.

Називалися також імена виконавців Вацлава Шимановського, Мечислава Зав(і)єйського, Словацького, Асника, Уейського-Хмелевського та ін. [16, с.70].

На фабриці провадився потрійний випал фігурок. За допомогою довшеної технології шар поливи виходив тонким й однорідним, яскравими були й фарби, котрі завжди накладалися рівномірно, без плям. Переважали рожеві, фіолетові, сині, зелені барви. Ніколи розпис не був кричущим, “перенасиченим”, палітра часто використовувалася достатньо обмежена. Фарби вживали дещо приглушених тонів, орнамент переважав “ситцевий”, дрібний, дуже делікатний і вишуканий. Найчастіше використовували “іконні” кольори – рожевий і зелений. Криття наносилося технікою аерографу.

Керував фабрикою Станіслав Еміль Чапек. Швидше за все, упроваджені в Пацикові технології були апробовані ним на попередньому місці роботи, Віденській фабриці фаянсових і теракотових виробів. М’яка пластика моделей у русі, котрі вже втратили свою статуарність, – прояв у його творчому почерку суто модерного розуміння скульптури. У кольорових поєднаннях розпису жіночої сукні цей майстер використовував обмежену палітру фарб, передусім, додержувався принципу монохромності, уводив декор надзвичайно обережно, дещо спрощено й умовно. У цілому, уся скульптура С.Е.Чапека відрізнялася “танцювальним” характером. Моделі відриваються від землі, невагомі, хоча й зосереджені.

Більш статичні роботи Люни Амалії Дрекслер. Її моделі зображені в сидячих позах, виростають з брили матеріалу. Для них характерні S-подібні перетікання об’ємів, спостерігається уважне моделювання бганок одягу, виразна пластика капелюхів. Ранні станкові роботи (“Відпочинок”, 1907 р. та ін., тонований гіпс, Львівська галерея мистецтв) Л.А.Дрекслер позначені імпресіоністичною манерою моделювання. Деякі з них пізніше були переведені у фаянс на Пациківській фабриці. За період 1906–1909 р. скульптора Люну Амалію Дрекслер співвітчизники визнали кращим майстром львівської сецесії [11, с.25]. Стриманою декоративністю виділяється твір-пластика “Дама в чорних панчохах”, 1911–1913 рр. (збірка Національного музею у Варшаві [3, с.118], фаянс, розпис).

¹ Тадеуш Блотницький (1858, Львів – 1928, Краків) – скульптор, мистецтвознавець, літератор. Навчався в А.Грабовського й П.Філіппі у Львові, у Краківській академії мистецтв (1874–1876), Віденській академії мистецтв. Працював у Львові (1880–1885, 1905–1914) і в Кракові. Викладав у Львівському політехнічному інституті (скульптуру й орнамент), Вільній академії мистецтв Підгорецького у Львові. На початку ХХ століття його скульптурні моделі тиражувалися на керамічній фабриці “Йозеф Недзвідзький і Спілка” у Дебніках (біля Кракова). У доробку художника – керамічні плакетки, медальйони, погруддя тощо [9, с.323; 13, с.22].

Люна Амалія Дрекслер (19.11.1882, Львів – 05.11.1933, там само) навчалась у львівських студіях скульпторів М.Герасимовича й А.Попеля, паризькій – в А.Бурделя протягом 1907–1910 рр., Академіях мистецтв у Римі (Медичі) і Мюнхені (завершила навчання в 1911 р.). Упродовж 1899–1910 і 1918–1933 рр. працювала у Львові в графіці, живописі, скульптурі. Твори майстра утверджують емансиповану жіночність, мають французький присмак “парижанок”, грацію, нюанси специфічно бурделівської пластики.

Її скульптури були надзвичайно популярними, вирізнялися неповторною манерою виконання, і тому Пациківська фабрика засвоїла їх тиражований випуск у фаянсі. Як зазначає Марина Протас, Л.А.Дрекслер любила повертатися до зробленого й доводити речі до наступного рівня адекватності власному духовному стану [11, с.24]. З 1917 р. “Дрекслерівна” – у складі фемінізованої спілки польських художниць [9, с.264].

Роботи скульптора часто відверті, автобіографічні, ніби просякнуті осмисленням власного життєвого досвіду. Вони підкупали сучасників деякою мірою “оголеними” думками, почуттями, а також незвичною пластичною виразністю й декоративністю одночасно. Творчість Л.А.Дрекслер уже при житті скульптора мала велику кількість шанувальників. Після персональної виставки 1924 р., через 10 років після смерті художниці, вдячні львів'яни підняли на щит її “духовно-ідеалістичне” надбання й влаштували посмертну персональну виставку 1934 р. [11, с.24].

Учитель майстра, Антон Попель, підготував цілу плеяду фахівців – пластиків фаянсу в Пацикові. Крім Люни Амалії Дрекслер (“Дама в капелюшку”), також Юзефа (Йозефа) Хмелінського (“Зачитана”), Тадеуша Блотницького (“Шопен і Кастюшко”), Владислава Поубернського. Можливо, творчість останнього майстра, роботи якого невідомі, пов'язана з пізнім періодом виробництва фаянсу в Пацикові, передусім, з тиражуванням моделей краківської керамічної майстерні, котрою керував Тадеуш Шафран. Крім статуеток, фабрика впродовж свого існування випускала світильники, вази, плакетки з рельєфним декором [9, с.357–384].

Сильним пластиком, який творив у річищі сецесії в Пацикові, був керівник підприємства Станіслав Еміль Чапек. Він народився в 1874 р. в Ічині (Чехія), навчався у Львівській художньо-промисловій школі, пізніше в Е.Хелльнера у Відні. Працював скульптором-кераміком протягом 1899–1903 рр., 1908–1912 рр. у Львові, 1903–1907 рр. – у Відні [2, с.33]. Випускник Віденської академії мистецтв. Деякий час працював керівником керамічних закладів Австрії, як зазначено в монографії львівського мистецтвознавця О.Ноги [9, с.266] (за матеріалами польських дослідниць фаянсу М.Старшевської та М.Єжевської [19, с.103]).

Л.В.Долинський свідчить, що скульптор-монументаліст С.Чапек “одержав спеціальну освіту у Відні й працював деякий час на віденській фабриці фаянсових й теракотових виробів”. І додає: “Керівництво художника віденською школою у деякій мірі вплинуло на характер пациківської скульптури. Воно надало окремим творам присмак великоміського життя. Зразком такої скульптури пациківського заводу є група “Танцююча пара” роботи С.Чапека. Композиція групи продумана й бездоганна, добре схоплено рух у складній фігурі веселого танцю й вдало передано показово безтурботний настрій танцюючих”. Інша назва вказаної скульптури – “Канкан”, танець, модний на той час у різноманітних кафешантанах.

Про інших скульпторів заводу в Пацикові Л.В.Долинський зауважує: “Талановито виконані й такі пациківські скульптури, як закохана пара в одязі XVIII століття, схилена у манірному уклоні молода дівчина у широкому криноліні, юна панночка у довгій сукні та деякі скульптури на жанрові теми. До подібних творів належить і статуетка роботи Ю.Хмелінського “Зачитана”. В скульптурі зображена жінка у кріслі з книжкою в руках, автору вдалося передати душевний стан людини, котра цілком захоплена читанням”.

Стосовно Юзефа Хмелінського (1862, Варшава – 1941, там само) відомо, що скульптор-кераміст упродовж 1890–1920 рр. виконував у Львові плакетки, медальйони, портретні бюсти, статуетки, побутові композиції, проекти пам'ятників. Фаянсову фігурку жінки в кріслі з типово модерними зачіскою й сукнею, “Зачитаної”, майстер виконав у 1912–1913 рр. [9, с.357]. Це приклад самозаглиблення, характерний для кола тем і образів сецесії.

Відомий за оформленням оперного театру, Палацу правосуддя й низки пам'ятників у центрі Львова й Бродах, майстер станкової скульптури Антон Попель (1859, за іншими даними 1865, м. Щакова, нині – терени Польщі – 1910 [8, с.53], Львів [12, с.450]) пройшов Краківську художню школу (1882–1885), де навчався переважно скульптурі; далі – Віденську академію

образотворчих мистецтв (1885–1888) під керівництвом скульптора Е.Гельмера. Стажувався в Австрійському художньому музеї в професора Й.Кеніга.

З 1888 р., уже сформованим майстром, оселяється у Львові, інколи виїздить за кордон. 1889 р. Антон Попель був прийнятий асистентом при кафедрі рисунка й ліплення Львівського політехнічного інституту. На Пациківській фабриці фаянсу в композиції “Селянин з порослям” він показав ярмаркову сцену, здійснивши поворот від великоміського мистецтва до народного. Однаково володіючи після закінчення Краківської школи мистецтв і Віденської академії мистецтв навичками монументаліста, основами станкової скульптури, майстер у камерних формах вишуканого матеріалу фаянсу намагався показати не світські сцени, а сакралізацію моменту зі світу земних, щоденних тем життя простих українців.

До цієї групи робіт відноситься скульптурна композиція “Сестри”, де зображені бюсти двох похилених одна до одної гуцулок у національних строях. Автором вважається Йосиф Левицький (1880, с. Уторопи нині Косівського району Івано-Франківської області – ?), що виконав твір у 1913 р. Художник “навчався у Коломийському училищі деревообробного промислу (1895–1899), Краківській академії мистецтв (1899–1903), у Відні. Працював у Львові й на Гуцульщині. Творив у скульптурі, прикладній графіці, керамічній пластиці.

Зразки асотрименту Пациківської фабрики



Рис. 1. Вірогідно, фігурка дівчинки з кошиком постачалася на експорт, судячи з марки на звороті, близької за накресленням міжнародного знака якості й надписом “Пациків. Виготовлено у Польщі” польською мовою. Збірка ЛМEXII

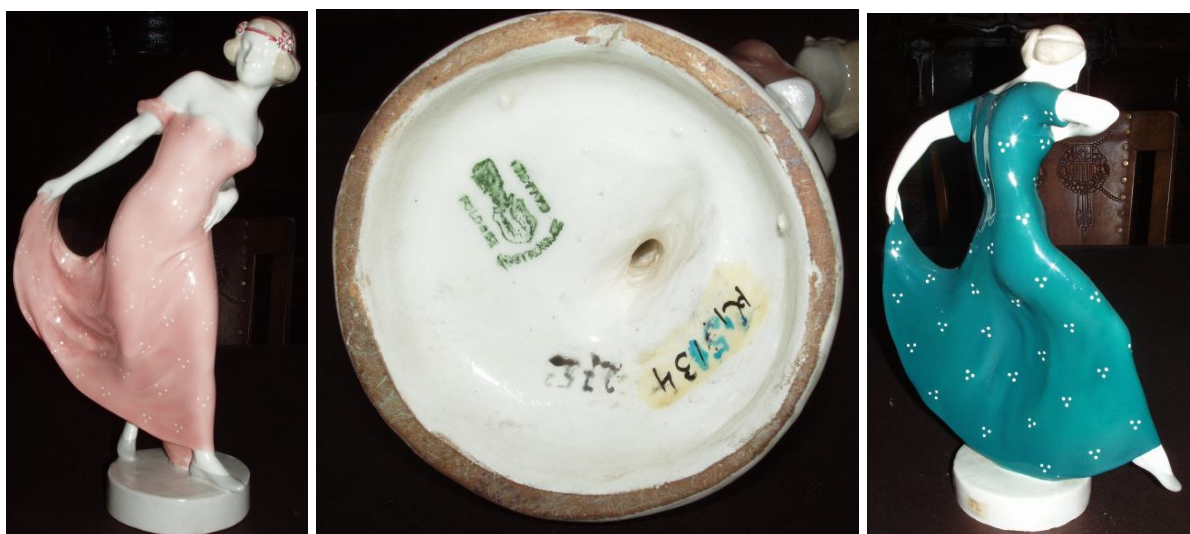


Рис. 2. Марка на звороті фігурок надполів'яна зелена з надписом “Полонія, Галіція”, третє слово нерозбірливо (латиницею). Збірка ЛМEXII



Рис. 3. На звороті фігурки тільки сигнатура (вдавлений відтиск кліше) з надписом “Полонія, Галіція”, третє слово нерозбірливо (латиницею). Збірка ЛМEXП



Рис. 4. На звороті фігурки марка надполив'яна зелена й сигнатура (вдавлений відтиск кліше) з надписом “Полонія, Галіція”, третє слово нерозбірливо (латиницею). Збірка ЛМEXП

Близькою за задумом до “Селянина з поросям” є “Баба з гускою” А.Попеля [9, с.351], яка являла собою національний варіант фаянсової скульптури малих форм, де, на противагу гламурним західноєвропейським панам і паннам з вівцями й котами біля ніг, виникає достатньо реалістично потрактований типаж “з характером”. У цей час творчість означених художників демонструє поворот від узагальнених образів народних типів до конкретизованих типажів в “українському” стилі. Відбувається демократизація мистецтва, пов’язана з пошуком національної ідентичності.

Після “модних” сюжетів з життя буржуазії у великих містах, зображення манірних панночок у широких кринолінах, суфражисток (поборниць за рівноправ’я жінок наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.) у довгих сукнях; уведення теми закоханості й переодягань (театралізовані пасторалі а ля Майсен); дитячих “гламурних” сценок першого виходу у світ у надзвичайної краси одязі й із зачісками, в антуражі з вишуканими корзинками, павами, кішечками; показу розваг “золотої молоді” – читання книг, образи гуманістів, танці великої сцени, життя в кафешантанах: дами в чорних панчохах, паління цигарок, “Канкан”; поступово скульптори підприємства повертаються до витоків – пошуку аутентичних тем і образів з ярмаркового життя на

зразок селянина з поросям, баби з гускою, галицького єврея; показу сестер у національному одязі Гуцульщини тощо.

Продукція фабрики була впізнаваною, надзвичайно сучасною, неповторною. Однак за сто років від моменту заснування виробництва твори Пацикова до цих пір повноцінно не вивчені, не введені до наукового обігу українського, і тим більше світового мистецтва. Хоча важко собі уявити, щоб росіяни, наприклад, не знали, не пишалися, не продавали сучасні копії продукції Імператорського (Державного, Ломоносівського) фарфорового заводу або німці не святкували 300-ліття Майсенської мануфактури, започаткованої 1710 р., не позиціонували її як бренд, завжди звертаючи увагу на питання, що стверджують національну культуру.

Висновки. У цілому, відомо близько сорока різновидів виробів фабрики в Пацикові. Крім круглої скульптури, котра за короткий перший період свого існування пройшла стрімкий шлях від модерну до Ар Деко, випускалися настінні медальйони з рельєфними зображеннями, підставки для настільних ламп, вази. Відмова від усіляких зразків західноєвропейської й місцевої скульптури дозволила уникнути імітації, підробок і художніх аналогій, що підкреслювало самобутність і творчу оригінальність виробів підприємства. Знайдені на Пациківській фабриці фаянсу теми й образи великосвітського життя галичан, а також типи пластичного моделювання, композиційні схеми й прийоми декорування елітарної скульптури малих форм, назавжди лишилися в скарбниці українського мистецтва прикладами рівня й найкращої якості національного “високого фарфору-фаянсу”.

1. Архів Ф. С. Петрякової у Львівському музеї-квартирі юдаїки та єврейського мистецтва ім. Ф. С. Петрякової. – Записи щодо експонатів фабрики фаянсу в Пацикові в збірці ЛМЄХП. – Теки із записами поки що не інвентаризовані.
2. Бірюльов Ю. Львівська сецесія : каталог виставки із збірок Львова / Юрій Бірюльов. – Львів, 1986. – 96 с. : іл.
3. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії / Ю. Бірюльов. – Львів : Центр Європи, 2005. – 184 с. : іл.
4. Державний архів Львівської області. – Ф. 26. – Оп. 18. – Спр. 10. – Арк. 12.
5. Долинський Л. З історії українських виробництв фарфору і фаянсу / Л. Долинський // Матеріали з українського мистецтвознавства. – 1961. – Вип. 6. – С. 45–57.
6. Долинський Л. В. Фарфор, фаянс / Л. Долинський, П. Мусієнко // Історія українського мистецтва : у 6 т. – Т. 4. / [за ред. М. П. Бажана]. – Кн. 2 ; [відп. ред. В. І. Касіян]. – К., 1970. – 433 с. : іл.
7. Долинський Л. Фарфор і фаянс. Стаття про виробництво художнього фарфору на Україні (Рукопис, машинопис з правками автора) / Л. Долинський, П. Мусієнко ; Центральний державний музей-архів літератури і мистецтва. – Ф. 990. Мусієнко Пантелеймон Никифорович, український радянський мистецтвознавець. – Оп. 1. – Спр. 285. – 5 док. на 98 арк. – 1963. – Арк. 43, 63–64.
8. Німенко А. В. Українська скульптура другої половини XIX – початку XX ст. / А. Німенко. – К. : Вид-во АН УРСР, 1963. – 126 с. : іл.
9. Нога О. Українська художньо-промислова кераміка Галичини (1840 – 1940) / О. Нога. – Львів : НВФ “Українські технології”, 2001. – 360 с. : іл.
10. Павлюк С. Скарби музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України / С. Павлюк, Р. Чмелик. – Львів, 2005. – 227 с. : іл.
11. Протас М. Українська скульптура XX століття / М. Протас; Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 283 с. : іл.
12. Художники України : енциклопедичний словник / редкол.: В. Сидоренко (голова) [та ін.]; Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 640 с. : іл.
13. Шмагало Р. Словник митців-педагогів України та з України у світі (1850–1950 рр.) / Р. Шмагало. – Львів : Українські технології, 2002. – 142 с. : іл.
14. Dziennik kijowski. – 1913. – Dodatek.
15. Ceramica polska : katalog wystawy. – Warszawa, 1927. – S. 169–170.
16. Janusz Bogdan. Sztuka stosowana. Pierwsze fajanse polskie w Pacykowie / Bogdan Janusz // Kształt i barwa. – 1914. – № 3. – S. 68–71.
17. Katalog zbiorów Edwarda Neprosza. – Warszawa, 1930. – № 213, 214.
18. Nałęcz-Dobrowolski M. Zbiory Muzeum Podolskiego w Tarnopolu / M. Nałęcz-Dobrowolski // Muzeum Polski. – Kiew, 1917. – S. 148.
19. Starzewska M. Polski fajans / Maria Starzewska, Maria Jeżewska. – Warszawa ; Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978. – S. 103.

Статья посвящена феномену Пациковской фабрики фаянса пограничья Гуцульщины и Покутья. Раскрыты особенности скульптуры ведущей творческой лаборатории тонкой керамики Украины начала XX столетия. Особенное внимание уделено специфике развития художественной части деятельности фабрики, ассортимент которой отражает кризис вопроса национальной идентичности и поиски путей выхода из него мастерами-керамистами западных территорий Украины в период этническо-культурной экспансии Польши.

Ключевые слова: фаянс, скульптура малых форм, Украина, Пациков, начало XX столетия.

Article is devoted a phenomenon of Patsikov factory of faience of border zone Hutsultshyna and Pokutyie. Features of a sculpture of leading creative laboratory of thin ceramics of Ukraine of beginning XX of century are opened. The especial attention is given specificity of development of an art part of the factory which creative heritage reflects crisis of a question of national identity and searches of ways of an exit from it masters of keramik of the Western territories of Ukraine in etnichesko-cultural expansion of Poland.

Key words: faience, a sculpture of small forms, Ukraine, Patsikov, beginning XX of century.

УДК 726.591:008 (477.83/)

ББК 71.4 (4 Укр)

Олег Чуйко

КНИГОВИДАВНИЧА ТА БІБЛІОТЕЧНА ПРАЦЯ ЦЕРКВИ В САКРАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ ПРИКАРПАТТЯ XVI–XIX ст.

У статті розкриваються окремі аспекти книговидавничої та бібліотечної діяльності греко-католицької церкви на Прикарпатті. Підкреслено, що початки книгодрукування в краї пов'язані з діяльністю монастирських осередків і підтримкою церковних ієрархів. Відзначено важливість створення митрополитом Андреем Шептицьким першої церковної бібліотеки в Станіславові.

Ключові слова: книговидавнича справа, бібліотека, монастир, сакральна культура, духовний центр.

У процесі вивчення широкого кола питань, пов'язаних з історією суспільних процесів в Україні, важливого значення набувають дослідження різних напрямів розвитку християнської культури, зокрема, книгодрукування. Зважаючи на своєрідні історичні умови, церковно-релігійна традиція відіграла провідну роль у справі формування головних культурно-мистецьких пріоритетів українського населення. Показовою в цьому відношенні була діяльність греко-католицької церкви та її вплив на різні сфери духовного й громадського життя Карпат і Прикарпаття. З монастирями краю пов'язані значні досягнення в розвитку освіти, книгодрукування, запровадженні нових естетичних норм церковної архітектури та релігійного живопису.

Систематичне вивчення релігійно-культурної діяльності церкви краю пов'язано із заснуванням у Жовкві на початку XX століття періодичного видання “Записки Чину св. Василя Великого”, яке з невеликими перервами виходить донині. У 1920–1930 рр. тут друкувалися дослідження І.Свенціцького, М.Коссака, М.Голубця, І.Крип'якевича, присвячені українському книгодрукуванню, василіанським монастирям, творчості ченців-малярів. Вивчення книгодрукування та культурно-мистецької діяльності греко-католицької церкви краю нерозривно пов'язане з іменами таких дослідників: Я.Запаско, Я.Ісаєвич, Г.Логвин, І.Огієнко, І.Франко та інші. На сучасному етапі, у зв'язку з опрацюванням нових архівних матеріалів і розширенням наукових пошуків, відбувається переосмислення ролі національної християнської культурної спадщини, зокрема, різноманітних її аспектів. Опубліковано ряд невідомих архівних документів, доступнішими стали праці зарубіжних авторів.

Мета публікації – з'ясувати особливості книговидавничої та бібліотечної справи монастирів Галицького Прикарпаття, яка характеризувалася помітним впливом на суспільну свідомість, сприяла формуванню національних пріоритетів у розвитку церковної політики, культури та сакрального мистецтва краю.

Літописання, переписування, ілюстрування та опрацювання книг у монастирських скрипторіях, а згодом книгодрукування й різноманітна видавничі справа традиційно плекалися в монастирях. Поряд з освітньо-духовною діяльністю це була друга за обсягом і значенням ділянка

їхньої культурно-суспільної роботи. За визначенням одного з провідних дослідників українського друкарства професора Івана Огієнка, “якраз воно особливо яскраво підкреслює стан нашої давньої культури, якраз воно показує, якими культурними були ми в старовину. Стан нашого давнього друкарства давав нам тоді повну змогу не тільки займати почесне місце серед цілого слов’янського світу, але й дорівнюватися технікою своїх видань культурним народам Європи” [1, с.34]. Перші книги кириличного друку – “Октоїх” і “Часослов” (обидві – 1491) з’явилися у краківській друкарні німецького друкаря Швайпольта Фіюля. У XVI столітті “друкування за-недбалое” на галицько-волинських землях було відновлено прибулим із Москви Іваном Федоровим, який знайшов тут підтримку князя Костянтина Острозького, Львівського Успенського братства та багатьох інших діячів тогочасної культури. У 1574 році у Львові видано “Апостол” і “Буквар” – перші друковані книги на українській етнічній території. Наступного року І.Федорова, котрий мав сан диякона, було призначено воєводою К.Острозьким управителем Дерманського монастиря, замість мирянина Михайла Джуса [2, с.24–26]. З Острогом пов’язаний найважливіший період діяльності друкаря та поява книг (“Буквар”, 1578; “Книга Нового Завіту”, 1580; “Біблія”, 1580–1581), які стали визначним внеском у розвиток української культури й освіти.

Розквіт монастирського книговидання припадає на XVII–XVIII століття. Це пояснюється відсутністю відповідних технічних умов, а також певною консервативністю монастирського середовища. До XVII століття в багатьох монастирях продовжували переписувати книги традиційним методом. На початку XVII століття серед друкарів уже трапляються імена ченців. Найбільш відомим із них був Павло Телиця – мандрівний чернець-друкар, що прийняв постриг у Києво-Печерській лаврі, а пізніше працював на Волині й Галичині [1, с.172–175]. Разом з ієродияконом Сильвестром Павло Люткович обладнав похідну друкарню при Загорівському монастирі, а близько 1617 року обидва монахи перебралися до монастиря в Угорцях на Самбірщині. Село Угорці належало тоді православному магнату Олександру Шептицькому, який, імовірно, запросив друкарів до монастиря, будучи його ктиторм. З 1618 по 1622 роки в угорцівській друкарні видано декілька богослужебних і навчальних книг: підручник для дітей “Собрание вкратце словес от Божественнаго писанія” (1618); “Краткій хронологический летописец” (1619); “Апостоли и Євангелія чрез все недели и празники” (1620) та книгу, присвячену пам’яті Олександра Шептицького (1622). Згодом ієромонах Сильвестр передав друкарню та книги Луцькому братському монастирю. Про це свідчить його заповіт, датований 1630 роком [2, с.151].

У діяльності Крилоського єпископсько-монастирського осередку особливо важливе значення мав короткочасний, але плідний період, пов’язаний з розвитком друкарства на галицьких землях. Свого часу Гедеон Балабан допоміг Львівському Успенському братству викупити заставлену друкарню Івана Федорова. У 1587 році владики звертається з листами до священників, української шляхти, міщан і селянства із закликом надати допомогу в справі відбудови Успенської церкви у Львові та заснування при ній друкарні [2, с.152]. Викуплена друкарня стала основою для активної видавничої діяльності Братства, що в 1591 році випустило перші свої видання. Спочатку управителями братської друкарні були монахи: Мина – чернець львівського монастиря св. Онуфрія, учень І.Федорова, його наступник Пафнутій і Памво Беринда. Після 1608 року братська друкарня діяла на території Святоонуфрійського монастиря.

У 1604–1606 роках у Стрятині поблизу Рогатина та в Крилосі діяли дві друкарні, засновані Гедеоном і Федором Балабанами, на основі обладнання друкаря Семена Будзини [1, с.164–171]. Село Стрятин належало до родинних маєтків Балабанів. Там постійно проживав племінник єпископа Федір Юркович, який здобув європейську освіту й у молоді роки проживав в Італії. Він керував підготовкою текстів для обох друкарень, залучивши до цієї справи Федора Касіяновича, поета й лексикографа Памво Беринду, Варлаама Гребеневича, коректора Веніаміна. Гребеневич і Веніамін, очевидно, були ченцями розташованого неподалік Унівського монастиря, що в той час вважався неофіційною резиденцією Г.Балабана. Тут він планував відкрити ще одну друкарню, запросивши сюди авторитетних знавців церковної літератури Й.Княгиницького та І.Вишенського. При монастирі існувала багата бібліотека, якою користувався лексикограф Памво Беринда [3, с.26]. Серед причин, що привели до відкриття друкарень, була пам’ять про багаті традиції книжності Крилоса й порада вселенського патріарха Мелетія Піга-

са, з яким Г.Балабан підтримував тісні стосунки. Він радив львівському єпископу “гимнасія и типографію составить – умноження ради книг в преподаніе разума” [3, с.166].

Крім того, в Україні була потреба у виправленні богослужбних текстів, передусім Требника й Службника, і приведення їх у відповідність із візантійськими першоджерелами. На це було звернено увагу ще під час унійного Берестейського собору 1596 року, а практичні роботи із цього приводу доручили здійснити Гедеону Балабану. Він зібрав велику кількість списків церковної літератури з різних православних земель – Валахії, Сербії, Молдови. Особлива увага зверталася на тексти, які вийшли з монастирських осередків. Патріарх Мелетій надіслав владіці грецький Требник, виправлений на основі старовинних афонських рукописів. У Стратині було закладено школу та бібліотеку для розвитку книгодрукування.

Першим виданням стрятинської друкарні став Службник 1604 року, а в 1606 році видано Требник з передмовою й оригінально виконаним художньо-графічним оздобленням. Уперше в українській книзі використано орнаментально-сюжетні заставки й ініціали, майстерно застосовано шрифти, розроблені на основі київського уставу.

Близько 1605 року Г.Балабан засновує друкарню при єпископальному Успенському монастирі в Крилосі. Власним коштом видає тут “Учительне Євангеліє” – перекладений з грецької мови твір константинопольського архієпископа Калліста. У післямові зазначено, що книга вийшла “при столечной церкви єпископії Галицкой, Успенія Пречистія Владичица наша Богородица на Крилоси” [3, с.171]. Особливістю “Євангелія” стала поява сюжетних гравюр у тексті, які ілюстрували його зміст. У крилоській друкарні також надруковано переклади з грецьких оригіналів творів Іоанна Золотоустого “Про священство” та “Бесіди на діяння”. Гравюри й декоративні прикраси з матриць балабанівських друкарень часто використовувалися в пізніших українських стародруках. Функціонування друкарень Крилоса й Стратина істотно позначилося на розвитку освіти, культури й книговидання в Україні. Після смерті Гедеона Балабана в 1607 році матеріали й обладнання стрятинської друкарні були перевезені до Києва архімандритом Києво-Печерської лаври Єлисеєм Плетенецьким [4, с.16]. У 1616–1617 роках у ній розпочато видання книг за участю Памво Беринди, Йова Борецького, Захарії Копистинського.

Ще одну монастирську друкарню було засновано в 1646–1647 роках в Уневі на базі львівської друкарні єпископа Арсенія Желіборського [1, с.140–141]. Період її найбільшої активності припадає на 1770–1790 роки. У цей час в Унівському монастирі було надруковано близько 30 книг світського й релігійного характеру. Мистецький рівень унівських видань має свою особливу специфіку, завдяки творчості талановитого гравера Никодима Зубрицького. Наприкінці XVIII століття друкарня перейшла у власність Почаївської лаври.

Єпископ Йосип Шумлянський був ініціатором створення друкарні при кафедральному соборі св. Юра у Львові. Першим її управителем був Василь Ставницький [1, с.142–144]. Згадана друкарня стала предметом суперечок між єпископом та Успенським братством, яке в 1688 році викупило її для своїх потреб. Після цього Й.Шумлянський вдруге здійснює спробу відновити друкарство при монастирі, допомігши ченцям-василіанам заснувати нову друкарню. Її очолив монах Йосип Городецький. У 1700 році видано “Ірмологіон”, у кінці якого міститься цікава післямова Й.Городецького, де автор розповідає про свою прощу до Єрусалима й Палестини, подорож до Іспанії, Італії, Риму, Венеції та про працю над виданням “Ірмологіону”.

Як засвідчує даний огляд, головними ініціаторами розвитку монастирського книгодрукування в XVI–XVIII століттях виступали єпископи, яким підпорядковувалися монастирі-резиденції в Крилосі, Уневі, Львові. Пильна увага до розвитку друкарень диктувалася суспільно-політичними обставинами часу: розвитком освіти, ускладненням міжцерковних відносин, загостренням ідеологічного протистояння. Значна частина друкованої продукції призначалася для богослужбних потреб. Ставилася також завдання виправлення при звірянні з першоджерелами літургійних текстів. Конкуренція з братськими й приватними друкарнями сприяла якості видань, збільшенню накладів, різноманітності художньо-графічного оздоблення тексту та інтролігації книжок.

Новий етап у розвитку українського книгодрукування пов’язується з активною діяльністю друкарень конгрегації отців Василіан протягом XVIII століття. Вона характеризує один з найпродуктивніших напрямів суспільно-культурної роботи чину. Початки василіанського книгодрукування пов’язані з Вільно, де в 1617–1618 роках на замовлення монастиря св. Трійці в друкарні Леона Мамонича з’явилися Службник і Требник, пристосовані до нових літургійних

вимог. У 1623 році ця друкарня стала власністю Святотроїцького монастиря оо. Василіан. Важливе значення для покращення художнього рівня видань відіграла співпраця ченців з видатними граверами Леонтієм та Олександром Тарасевичами, які отримали ґрунтовну освіту в аугсбурзькій майстерні Кіліанів. До переїзду наприкінці 1690 років у Чернігів, а згодом до Києва брати сповідували греко-католицький обряд. У 1692 році Л.Тарасевич виконав титульний аркуш для “Літургікону”, друк якого було розпочато у Вільно, а завершено в Супраслі. Майстерно та пишно виконане обрамлення титулу було схвально прийняте й неодноразово копіювалося. У 1716 році кліше мідьориту Л.Тарасевича супрасльська друкарня використала для титулу книги “Понтифікал”, а в 1763 році нею видано “Літургікон” із скопійованим обрамленням. Гравійоване на міді повторення оригіналу виконав М.Фуглевич для “Службника” 1733 року, що вийшов в іншій відомій друкарні отців Василіан при Унівському монастирі [5, с.207].

Окремо слід відзначити художньо-графічне оздоблення видань XVI–XVIII століть. Над оформленням книжок працювало багато талановитих майстрів – граверів і рисувальників, що безпосередньо походили з монастирського середовища або тісно були пов’язані з ним. Це, зокрема, відомий український гравер XVII століття, чернець Онуфрійського монастиря Ілля, а також Прокопій, Василь Ушакевич, Іван Глинський, Никодим Зубрицький, Діонісій Сінкевич, Євстафій Завадовський, Олександр і Леонтій Тарасевичі, почаївські гравери Йосип й Адам Гочемські. Багато імен майстрів невідомі, оскільки ховаються за ініціалами. На оздобленні книг кінця XVI – середини XVII століть позначився вплив європейського Ренесансу й маньєризму. У цей час широко використовуються архітектурні мотиви арок з пілястрами, маскаронами, гірляндами й акантовим листям. На титульних аркушах з’являються герби з посвятами. Ускладнюються композиції заставок, кінцівок, ініціалів, у яких орнаментальні мотиви часто поєднуються із сюжетними зображеннями (“Службник”. Стратин, 1604). Особливого розвитку досягає ілюстрація із зображенням окремих персонажів і багатофігурних сцен. Галицькі майстри широко використовували не тільки досвід європейської гравюри й іконографії, але й розвивали традиції образотворення, орієнтуючись на власну іконописну спадщину й книжкову мініатюру. У XVI–XVIII століттях книжкова ілюстрація була одним з найважливіших джерел іконографії для іконописців і різьбярів іконостасів. Вона сприяла поширенню нових художніх стилів – ренесансу, бароко, рококо, класицизму в мистецтві Галичини.

У XIX столітті багатий досвід монастирського книговидання був доповнений інтенсивним розвитком церковної преси й спеціалізованих монастирських видань – “Душпастир”, “Руслан”, “Місіонар”, архієпархіальних відомостей, пастирських листів тощо. Оpubлікована в них інформація про тогочасний розвиток церковних відносин, суперечки з радикальними течіями, політичні огляди, історичні нариси й дослідження церковної старовини формували суспільну думку. З другої половини століття закладаються напрями національно скерованої роботи монастирських осередків, окреслюються завдання народної просвіти та підтримки національно-культурних і гуманітарних починань, які частково будуть реалізовані в міжвоєнний період XX століття.

З книгодрукуванням і видавничою справою тісно пов’язана ще одна ланка діяльності монастирів, якою вони постійно опікувалися, – це формування й діяльність бібліотек. Збірки богослужбних книжок, грамоти, привілеї, інвентарі тощо знаходилися в усіх великих монастирях. У XIX столітті монастирськими бібліотеками зацікавилися дослідники церковної старовини та літератури. Були виявлені рідкісні історичні документи, грамоти та літературні пам’ятки XI–XIV століть. На початку XIX століття митрополит Михайло Левицький пристосував один з будинків Унівського монастиря під сховище рукописів і рідкісних друкованих книг, які звозилися з усієї Галичини. Тут їх вивчав історик А.Петрушевич. У цьому зв’язку особливу цікавість становить виявлений архівний документ – дарча грамота (1901) митрополита Андрея Шептицького про передачу особистої бібліотеки Станіславській капітулі. У ній детально розписано у вигляді параграфів його рекомендації щодо діяльності бібліотеки й обліку книжок. Капітулою призначався на щорічний термін бібліотекар, який присягав перед єпископом і капітулою “стисло триматися приписів статуту і нікому всупереч приписам книжок не зичити, і не допускати нікого до бібліотеки без присутності моєї або заступника, призначеного єпископом чи хартофілаксом”. Визначено розпорядок роботи бібліотекаря – 6 годин щоденної праці, крім вихідного дня, з яких 3 години призначалися для доступу відвідувачів, а решта – опрацювання книжкового фонду, складання каталогів, ведення інвентарів із занесенням шифру новопрід-

баних книжок, їхнього формату, назви, року й місця видання, кількості томів і волюмінів (випусків періодичних видань) і ціни. Указувалася наявність оправи, бо неоправлені книжки коштували набагато дешевше. Тричі облікована книга (інвентар з порядковим номером, тематичний каталог і каталог-довідник) позначалася додатково книжковим знаком “Ex libris” та печаткою капітули. Ці рекомендації опиралися на досвід, який існував у деяких галицьких монастирях XVIII–XIX століть. Бібліотечна справа розглядається в грамоті як один із шляхів зміцнення віри та повноцінного виконання духовних обов’язків [6, с.123–126].

Таким чином, дійова участь галицьких монастирів і чернечих об’єднань у суспільно-історичних процесах XVI–XIX ст. відіграла важливу роль в історії етноконсолідації українського населення краю. Культура галицьких монастирів синтезувала впливи східного й західного християнства, не втративши при цьому своєї самобутності. Одним із найважливіших факторів збереження й поширення національної культури стала видавнича місія монастирів. Її багатогранний характер, наближеність до актуальних потреб освітньо-виховної роботи, професійність та високий художній рівень оздоблення книжок сприяли духовному збагаченню суспільства, упроваджували новий світогляд, доповнювали місцевий досвід досягненнями європейської науки, культури й мистецтва.

1. Огієнко І. І. Історія українського друкарства. – Репринтне видання / І. І. Огієнко. – К. : Либідь, 1994. – 445 с.
2. Першодрукар Іван Федоров та його послідовники на Україні (XVI – перша половина XVII ст.) : зб. документів. – К. : Наукова думка, 1975. – 342 с.
3. Мицько І. Святоуспенська Лавра в Уневі / І. Мицько. – Львів : Свічадо, 1998. – 328 с.
4. Запаско Я. Пам’ятки книжкового мистецтва : каталог стародруків, виданих на Україні : у 2 кн. / Я. Запаско, Я. Ісаєвич. – Львів : Вища школа, 1981. – Кн. I : 1574–1700. – 130 с.
5. Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко / Д. Степовик. – К. : Наукова думка, 1986. – 235 с.
6. Чуйко О. Культура монастирів Галичини XVI–XIX століть / О. Чуйко. – Івано-Франківськ : Гостинець, 2010. – 182 с.

В статье раскрываются отдельные аспекты книгоиздательской и библиотечной деятельности греко-католической церкви на Прикарпатье. Подчеркнуто, что начало книгоиздания в крае связано с деятельностью монастырских центров и поддержкой церковных иерархов. Отмечена важность создания митрополитом Андреем Шептицким первой церковной библиотеки в Станиславе.

Ключевые слова: книгоиздательское дело, библиотека, монастырь, сакральная культура, духовный центр.

In the article some aspects of book publishing and library activities of the Greek Catholic Church in Carpathian region. It is emphasized that began publishing in the region linked to the activities of the monastic centers and support the church hierarchs. The importance of creating the Metropolitan Andrey Sheptytsky first church library in Stanislau.

Key words: book publishing, library, monastery, sacred culture, the spiritual center.

УДК 712 (477.84)

ББК 85.110.5

Лідія Квич

АНСАМБЛЬ МАРІЙСЬКОГО ДУХОВНОГО ЦЕНТРУ В ЗАРВАНИЦІ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI ст.

Стаття присвячена архітектурно-ландшафтному комплексу, збудованому на межі XX і XXI століть на території духовного центру в с. Зарваниця Тернопільської області. Простежено дотримання традиційних структур у сучасному культовому будівництві, визначено особливості творчої манери авторського колективу тернопільських архітекторів.

Ключові слова: ансамбль, традиція, Санктуаріум, архітектура, просторова структура.

Одним із відомих осередків духовно-християнської діяльності в Україні є Марійський духовний центр Зарваниця на Тернопільщині, що формувався впродовж тривалого історичного

періоду. На зламі XX і XXI ст. у Зарваниці був створений один із найкращих вітчизняних ансамблів, так званий Санктуаріум, де органічно поєднано архітектурні культові об'єкти й навколишній ландшафт. Однак згаданий ансамбль і досі залишається поза увагою мистецтвознавців, а дещо поверхова й розрізнена інформація про нього зустрічається, передовсім, у газетних статтях, тоді як актуальним є аналіз сучасного функціонування одного з духовних центрів українського народу, зокрема, і в художньо-мистецькому аспекті.

Архітектурна концепція новозбудованих сакральних споруд у Зарваниці базується на успішному інтерпретуванні багатой спадщини українського культового будівництва з використанням модерних засобів конструкції та сучасних будівельних матеріалів (залізобетон, сталь, скло). Аналогічний підхід використовували архітектори, що творили в середовищі української діаспори, зокрема, Радослав Жук, Юліан Ястремський, Юрій Ясинський.

Вичерпна фахова оцінка доробку новітніх тенденцій у галузі сакрального мистецтва висловлена при аналізі творів ікономалярства, мозаїки, фрескового розпису, храмової архітектури, виконаних за кордоном художниками, вихідцями з України. У цьому напрямі плідно працює відомий іконознавець і доктор мистецтвознавства, доктор філософських і доктор богословських наук Дмитро Степовик, який видав такі праці, як “Сучасна українська ікона: з іконотворчості Христини Дохват” [10] “Українська ікона. Іконотворчий досвід діаспори” [11], “Історія української ікони Х–XX століть”, де привернуто увагу до інтерпретування національних традицій у сучасному церковному мистецтві українців за кордоном [9].

Метою публікації є комплексне дослідження новітньої частини Марійського духовного центру в Зарваниці, розкриття стилістичних і образних якостей його архітектурних і ландшафтних компонентів, визначення авторської концепції колективу тернопільських архітекторів, яким удалося втілити свій проект наприкінці 1990 – на початку 2000-х років.

Будівництво сучасних духовних центрів, на зразок того, який недавно постав у Зарваниці, має аналоги у сфері релігійного життя української діаспори. Так, у 1960-х роках патріарх Йосип Сліпий заснував у Римі духовно-культурний центр поблизу вулиці Бочча, який включає новий кафедральний собор святої Софії, Український католицький університет імені папи Климента, будинки для Великої духовної семінарії св. Софії (для навчання юнаків, покликаних до священства) і Малої семінарії (для навчання українських дітей і підлітків). Для проектування й мистецького оздоблення центру кардинал Сліпий запросив відомих майстрів – італійського архітектора Лючіо ді Стефано, який спроектував собор й університет, італійського скульптора Уго Мацеї, українського художника Святослава Гординського, автора іконостаса й мозаїчних розписів в інтер'єрі собору, іконописця Ювеналія Мокрицького, що виконав ікони для іконостаса [3, с.6].

Новий духовний центр у Зарваниці, так званий Санктуаріум (буквально означає “особлива Божа присутність”), має вигляд архітектурно-ландшафтного комплексу, збудованого на околиці села, на терасі вкритої лісом гори. Його спорудженню передувало відкритий у 1996 році конкурс за участю спеціального журі, куди входили представники духовенства й архітектори [2, с.11].

Імена благодійників і назви організацій, які допомагали будувати Санктуаріум, викарбовані на мармурових таблицях при вході до підземної церкви головного собору. Переможцями визнали співробітників творчо-виробничого підприємства обласної організації Спільки архітекторів України “Тернопільархіпроект”: Михайла Нетриб'яка (автор проекту), Данила Чепеля, Анатолія Водоп'яна й Ігоря Гебура. Другу та третю премії отримали, відповідно, тернопільський архітектор Ігор Чулій і група архітекторів Національного університету “Львівська політехніка” [1, с.80].

У травні 1997 року відбулось урочисте освячення наріжного каменя та хреста на місці будівництва собору Зарваницької Матері Божої, сакральної та архітектурної домігант ансамблю. Цей акт відбувався після архієрейської Служби Божої в старій Святотроїцькій церкві в присутності декількох тисяч вірних і представників державної влади. Спорудження собору тривало протягом 1997–2000 років, а його урочисте освячення відбулося 22 липня 2000 р. за участю єпископів УГКЦ на чолі з помічником глави УГКЦ Кир Любомиром Гузаром, під час ювілейної прощі [15, с.7].

Лідія Квич. Ансамбль Марійського духовного центру в Зарваниці кінця XX – початку XXI ст.

Крім собору, на території Марійського духовного центру впродовж 1997–1999 рр. було зведено дзвіницю, здійснено благоустрій Хресної дороги, Співочого поля, створено скульптурну композицію “Ікона Зарваницької Матері Божої”. Відтак за планом було реконструйовано приджерельну каплицю, збудовано нову браму із церквою Благовіщення над нею, кілька каплиць, купіль св. Анни, реколекційний будинок при соборі, підземний перехід від собору до однієї з каплиць.

Головний собор Санктуаріума – це хрещата в плані хрестово-купольна споруда, завершена п'ятьма банями, однефна й безстовпна. Вона відтворює традиційну архітектурно-планувальну структуру в українському храмобудуванні, але підкреслено виразну з урахуванням сучасних вимог. Характерний розкритий висотний і підпорядкований вертикальному пориву динамічний простір, завдяки ступенево-ярусному розташуванню склепінь (рис. 1).



Рис. 1. Собор Зарваницької Богоматері.
Автор проекту М. Нетриб'як. 2000 р.

Архітектура нового собору в Зарваниці позначена чистотою форм, умілим володінням ритму та динамічно-геометричними формами. У ньому яскраво виявлено східну концепцію хрестово-купольного храму з вертикальною домінантою об'єму. Вузькі смуги вікон, ритмічно збагачуючи споруду, підкреслюють вертикальність собору, спрямованість його ліній, площин та об'ємів до бані. Об'єм будівлі компактний, зібраний. Його фасади розчленовані вертикальними тягами, які переходять в арки, що надають їй динамічності, нестримного руху вгору. Це враження підсилює пірамідально-ярусне групування склепінь, що завершується великим підбанником. Помітний висотноцентричний принцип організації простору, що є характерною рисою української культової архітектури.

Декоративними акцентами в строгій конструкції собору виступають вузькі вікна та мозаїчна композиція на фасаді. За силуетом, пропорціями, стрункістю й виразністю складових

об'ємів споруди, за впізнаваним рисунком куполів, загальною стриманістю й аскетизмом просторової організації собор постає одним із кращих зразків української культової архітектури сьогодення.

Собор Зарваницької Матері Божої домінує над рештою будівель за розмірами, за розташуванням і за значенням. Ця особливість є типовою для монастирських забудов в Україні другої половини XVII–XVIII ст. [12]. Прикметно, що в Зарваниці провідна роль собору збереглася в новому ансамблі монастиря. Дзвіниця як вертикальний акцент відіграє помітну композиційну роль, водночас підпорядковуючись храму (рис. 2).

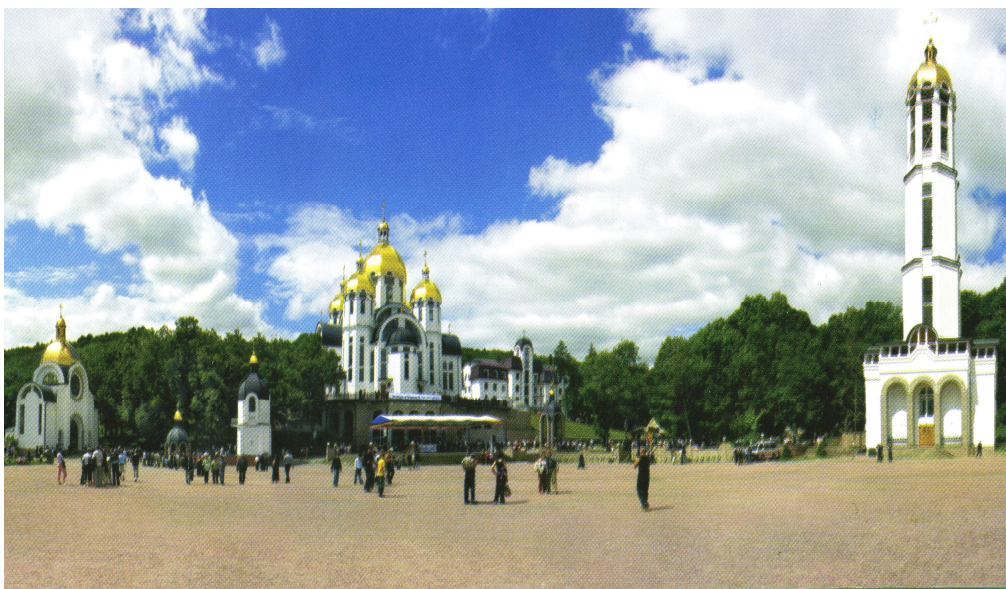


Рис. 2. Панорама Марійського духовного центру. 2000 р. Дзвіниця

Тут панує мотив півциркульної арки, підкреслюючи величну простоту й монументальну виразність бань. Переважання циркульних форм і сферичних поверхонь як в екстер'єрі, так і в інтер'єрі собору викликає асоціації з небесною відкритістю й широчінню. Впадає у вічі безпомилкова точність побудови, яка створює неповторну гармонію пропорцій.

Уся споруда собору вражає своєю монументальністю й водночас гармонією і легкістю мас, пропорційною довершеністю та світловою насиченістю внутрішнього простору. Сучасна риса – легкість, прозорість, естетизована каркасність, дзеркальні суцільні смуги віконних отворів.

Декор зовнішніх стін є вільною композицією схематизованих форм із застосуванням пілястр, антаблементів, ніш, профільованих карнизів, дугастих фронтонів. Активне за силуетом п'ятибаневе вінчання посилене арковими мотивами на фасадах.

Зовнішня висота будівлі, урахувавши хрест, становить 34,8 м; найбільша висота внутрішнього простору – 28 м. Розміри за віссю захід–схід – 32 м, північ–південь – 29 м. Завдяки вдало вибраному місцю, п'ять позолочених чотирипелюсткових бань собору спостерігають паломники, які надходять з боку с. Сапової, уже за 4–5 кілометрів.

Винятковим за своїми високими художніми якостями є іконостас собору. На зразок іконостасів XIX ст. (іконостас Київського Святоволодимирського кафедрального храму), він виготовлений з біло-сірого мармуру. Його розписано у 2003 році в традиціях давнього українського сакрального живопису художником з м. Червоноград Володимиром Свідерським [15, с.7]. Іконостас в інтер'єрі собору Ікони Зарваницької Матері Божої є результатом вдалого синтезу малярства й різьби з архітектурою. У конструкції іконостаса також застосовано мотив арки із циркульним завершенням, що відповідає дугастим вигинам архітектури.

У двох вікнах північного нефа вмонтовано вітражі з повнофігурними зображеннями львівських архієпископів, митрополитів Андрея Шептицького та Йосифа Сліпого роботи Петра Кукурудзи з Тернополя.

Другим важливим елементом новозбудованого ансамблю є дзвіниця. Її чотириярусний силует став вертикальним акцентом комплексу Зарваницької Матері Божої. Структура дзвіниці

розвиває стару традицію ярусних вежоподібних споруд. Її висота з хрестом сягає 75 метрів. Дзвіниця завершується банею, внизу розміщені крипти, виставковий зал, музей, екскурсбюро, медпункт, крамниця тощо. П'ять її дзвонів, виготовлених у Дніпропетровську й у відомій ливарні Фальчинських у Перемишлі (Польща), поширюють на всю околицю милозвучний передрзвін [5, с.3].

Перший ярус дзвіниці прямокутний у плані (14x18 м). У його цокольному приміщенні розташовані два криптові зали. В одній із крипт у липні 2006 року було поховано єпископа Михайла Сабригу Тернопільсько-Зборівської єпархії, який своїм служінням спричинився до розвитку Зарваниці. Наступні три верхні яруси дзвіниці – восьмигранники в плані, а завершується вежа чотирипелюстковою банею із сигнатуркою та хрестом.

Між собором та дзвіницею було проведено регуляцію підземних вод. Тепер з викладених каменем стін тут витікає 30 струмків. Тому собор і дзвіниця композиційно пов'язані не лише з ландшафтом, але й між собою, розташовані на одній лінії, увиразнюють головну розпланувальну вісь ансамблю.

На місці старої мурованої в'їзної брами впродовж травня–липня 2000 р. була зведена нова, монументальна споруда висотою понад 6 м з трьома арковими отворами. На другому поверсі брами розташована надбрамна церква Благовіщення. Взірцем слугувала аналогічна споруда, збудована в 1037 р. князем Ярославом Мудрим над київськими Золотими воротами. Як сказано в літописі, “сей же премудрий великий князь Ярослав задля того спорудив церкву Благовіщення на воротах, щоб давати завше радість городу сьому святим Благовіщенням Господнім і молитвою Святої Богородиці та архангела Гавриїла” [4, с.74–79].



Фасади зарваницької брами оформлені масивними пілястрами, а прикметою надбрамної церкви є два круглі вікна діаметром 4 м і два менші, півкруглі. У 2008 році на двох зовнішніх піварках згаданої церкви з'явилися мозаїчні зображення архангелів Михаїла й Гавриїла у виконанні о. Євгена Андрухів, який студіював у Римі і є представником відомої мозаїчної школи Івана Рупніка (рис. 3).

Рис. 3. Панорама Марійського духовного центру. 2000 р. Дзвіниця

Акцентована в'їзна брама на територію Марійського центру зберігає давню символіку таких воріт і означає ворота Спасіння, тріумфу, нагадує про небесне заступництво й захист, уподібнює комплекс до міста, підкреслює його самодостатність.

Реконструкція приджерельної каплички проводилась у 2001–2004 роках на кошти жертводавців, зокрема Євгенії Піщюрник-Швец з Торонто (Канада). Будівля каплиці восьмигранна в плані, збудована на високому цоколі, з банею та сигнатуркою. У центрі розміщений іконописний вівтар-триптих. Його складають копія Зарваницької Чудотворної Ікони Богородиці, обабіч якої – архангел Михаїл і св. Іван Хреститель, над нею – погрудне зображення Спаса Вседержителя. Вівтар виконаний у 1988–1989 рр. в іконописній майстерні Почаївської лаври та подарований зарваницькому Святотроїцькому храмові парохом львівської Преображенської церкви о. Володимиром Романчуком 10 квітня 1989 року.

У центрі присоборного молитовно-співочого поля, на штучному кургані у 2000 р. встановлено скульптурну композицію Ікони Зарваницької Божої Матері. Її автори – тернопільські митці: архітектор Данило Чепель, скульптори Олесь Маляр і Дмитро Пилип'як. На півтораметровому п'єдесталі, між чотирма круглими колонами, розміщено мармурову стелу, на якій вирізьблено рельєфне повнофігурне зображення Богородиці з дитячком на руках. Рельєф виконаний з мармуру, видобутого в італійському кар'єрі “Біанка Караре” (Верона). Варто згадати, що із цього ж кар'єру взято мармур на спорудження в Києві пам'ятника св. Княгині Ользі. На тильному боці стели – хрест, а вся композиція увінчана короною, яка символізує одну з назв Зарваницької ікони – “Цариця Поділля”.

На захід від приджерельної каплички зведена ще одна. Вона квадратна в плані й постає у вигляді чотирьох цегляних стовпів, вільний простір між якими застелений. Баня каплички чотирипелюсткова, із сигнатуркою й хрестом. В інтер'єрі каплиці вміщено скульптурну постать монаха, що на колінах молиться перед чудотворною іконою (рис. 4).



Рис. 4. Каплиця монаха

На південний захід від собору зроблено підземний перехід. У його стінах є 5 півкруглих ніш, де згодом висітимуть репліки найвідоміших українських чудотворних ікон Пречистої Діви. Вихід на поверхню облаштовано в спеціально збудованій каплиці, притуленій південною стіною до пагорба. Силует каплиці перегукується з обрисами брами й надбрамної церкви.

До соборного комплексу належить також стадіон “Співоче поле” у вигляді амфітеатру під відкритим небом, зі сценою та лавками, розрахованими на 5000 глядачів, збудований на південно-західній околиці села, за річкою Стрипою. На березі річки, неподалік від брами, споруджено купіль св. Анни, де влітку проводяться оздоровчі купання хворих паломників. Вона постає як ротондоподібна споруда без стін: шістнадцять стовпів, що рівномірно розміщені за двома колами, підтримують 8 арок.

Біля купелі св. Анни навесні минулого року розпочато будівництво нової купелі хресто-подібної форми, значно більшої від купелі св. Анни. Вона модернізована, пристосована до занурення більшої кількості осіб і доповнена приміщенням для переодягання.

У 1991 р. було споруджено в Зарваниці Хресну дорогу, яка бере початок біля теперішньої дзвіниці й тягнеться горою до території студитського монастиря. На кожній із чотирнадцяти стацій стояла однотипна каплиця у вигляді стовпоподібної бетонної конструкції висотою 2 м з керамічним рельєфом на сюжет “Страстей Христових”. У зв’язку зі значними пошкодженнями кам’яних плит, стара Хресна дорога вже не підлягала реставрації, а тому у 2005 р., завдяки щедрим жертвам прочан, стації були замінені новими, у яких художнім матеріалом послужив граніт. У повному обсязі було виконано 14 стацій. Хресна дорога закінчується штучним гротом, який символічно відтворює Гріб Господній, і каплицею Воскресіння Христового, шестигранної в плані споруди.

Дорога обладнана нічним освітленням і може використовуватися в будь-який добовий період. Від часу створення Хресної дороги нею безперервно групами й поодиноці йдуть люди, щоб знайти заспокоєння збентеженим душам у щирій молитві та смиренні.

Зарваниця – мальовниче подільське село, захищене з трьох боків пагорбами, які тримають на широких раменах густий ліс. Село підковою огинає, утворюючи своєрідний півострів, тихо-плинна річка Стрипа. В устрої й розплануванні Санктуаріума в Зарваниці простежується кілька особливостей, які споріднюють його з традиційними монастирськими комплексами: опанування ландшафтної зони високої композиційної активності, взаємозв’язок із природним довкіллям, ієрархічна підпорядкованість об’єктів. Визначаючи структурний тип організації території духовного центру в Зарваниці, можна констатувати його як павільйонний лінійний (фронтальний) тип [14, с.243].

Формування ландшафтної зони на базі природних форм рельєфу (гора, пагорб) має свої тектонічні особливості. Куполоподібний або конусоподібний пагорб максимально зв’язує комплекс з навколишнім лісом, у ньому майже відсутні замкнуті простори, пагорб разом з лісом творить суцільну видову “поверхню”. Панорама, яка розкривається з пагорба, має багатосторонній або круговий характер. Хресна дорога на “узвишші” включає мережу доріжок, що мають вигляд спіралі або серпантину. Послідовне “читання” композиції починається внизу, біля підніжжя, і закінчується на вершині – чітко вираженій природній домініанті, що сягає своєї кульмінації. Шлях угору – це своєрідний лабіринт страждань для тіла й піднесеності душі, через який має пройти паломник. Підйом на пагорб характеризує, насамперед, циклічність, поступовість і багатократність розкриття панорам довкілля. Чим вище, тим ближче до Бога, тим більший простір охоплює погляд, тим прекрасніший відкривається краєвид. Піднімаючись спіралевидним шляхом, серед лісу й скель, прочанин час від часу переключає увагу з віддалених на близькі плани й на безпосереднє оточення дороги. Ліс створює природно закриті ділянки шляху, а місця з оголеними скелями “Білий камінь” відкривають панораму в найвигідніших точках огляду [8].

Собор на похилій площині організовує й визначає всю систему візуальних вражень – погляд ковзає з верхніх терас на нижні й далі, до підніжжя схилу. Піднімаючись з одного горизонтального рівня на інший, людський погляд увесь час спрямований на гору. При такому характері ландшафтно-планувальної схеми пейзаж сприймається як послідовна серія картин, із відчуттям ширяння в повітрі, змикання неба й землі, величності природи, яка є Божим творінням. Похила ділянка має більше можливостей для розкриття пейзажу: з тераси собору відкривається під різним кутом загальний вид Марійського Духовного Комплексу. Хресна дорога в Зарваниці розташовується на схилах пагорба у вигляді систем терас. Для зв’язку між терасами використовують доріжки у вигляді пандусів, сходи. Вирішальну роль у розплануванні схилу відіграють бордюри – чіткі переходи від плоских до похилих ділянок, викладені з плит поширеного в краї червоного пісковика (рис. 5).

Образ комплексу формують також зелені насадження, клумби, партери, вражаючі ландшафти навколишніх лісів на пагорбах, мальовничі береги річки Стрипи, яка саме тут утворює неповторну петлю й ніби оперізує довкола всю територію Марійського духовного центру [13].

Червоний теребовлянський камінь-пісковик, з якого вибудовані східці, бар'єри, тераси, вимощені доріжки й майданчики, привносить помірну й фактурну спорідненість між усіма компонентами ансамблю.

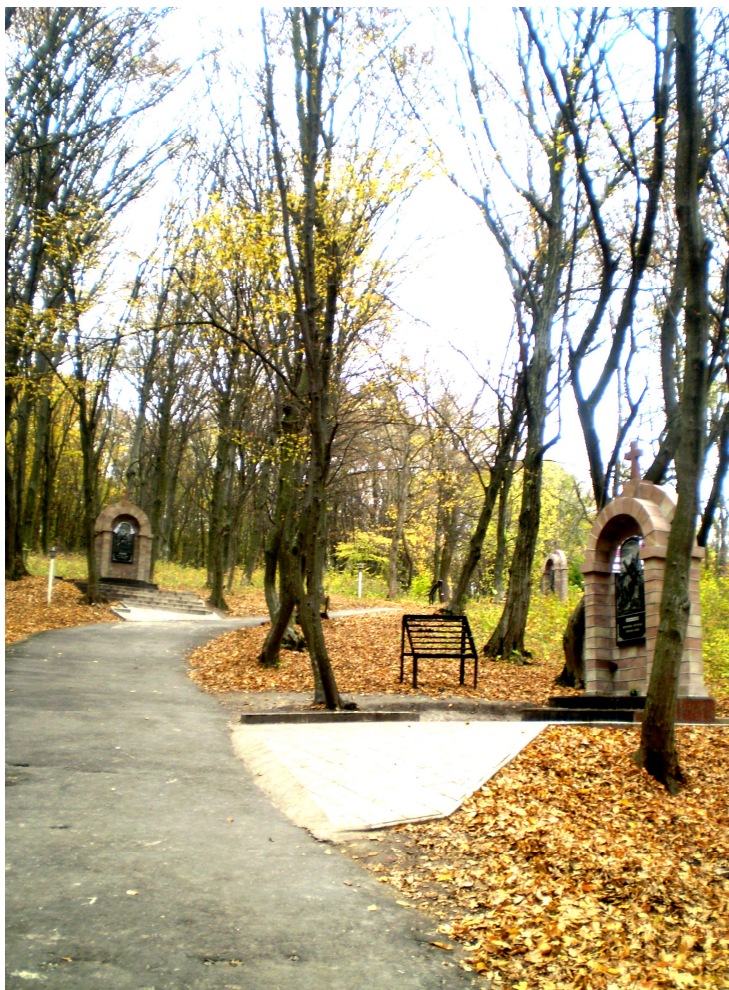


Рис. 5. Хресна дорога. Початок 2005 р.

Ландшафтна ситуація в Зарваниці зумовила нерегулярність планування цілого комплексу. Однак активне застосування архітектурних об'єктів симетричної структури (каплиці, альтанки, ротонди) вносить певний лад і впорядкованість.

Стосовно комплексу Санктуаріума зауважується модульне повторення абрисів усіх елементів ансамблю в різних формах: арки, силуету корони, сигнатурного завершення, ротондової форми. Ребриста форма куполів теж композиційно об'єднує більшість споруд комплексу.

Висновки. На межі ХХ і ХХІ ст. Марійський духовний центр Зарваниця доповнився новими об'єктами, позначеними новітньою тенденцією до модернізації сакральної архітектури, монументальних розписів, творів ікономалярства та вітражництва з дотриманням традиційних іконографічних схем та образності. На території монастиря було зведено комплекс, так званий "Санктуаріум", що складається з головного собору, дзвіниці та численних об'єктів архітектури малих форм (каплички, брама, ротонда-купальня, "стації" Хресної дороги).

Художній образ Санктуаріума позначений відголосками глибокої традиції національного храмового будівництва з його чистотою форм, висотно-центричним принципом організації простору, модульністю архітектурних форм. Це породжує впевненість у тривалості традицій, хоча споруди спроектовані з розрахунком на сучасні будівельні технології, які естетизуються авторами.

В устрої й розплануванні сучасного релігійного комплексу в Зарваниці простежується кілька особливостей, які споріднюють його з традиційними монастирськими комплексами минулих століть: опанування ландшафтної зони високої композиційної активності, взаємозв'язок із природним довкіллям, ієрархічна підпорядкованість об'єктів.

Мистецтвознавчий аналіз Санктуаріума в Зарваниці доводить, що його архітектурно-ландшафтний ансамбль, де використано кращі традиції сакрального мистецтва в поєднанні з новітніми архітектурними здобутками, є вагомим внеском в історію вітчизняного культового будівництва.

Подальше вивчення порушеної в статті теми пов'язане із запланованою розбудовою зарваницького комплексу, розширенням його ландшафтної зони й остаточним внутрішнім опорядженням культових споруд.

1. Андрушків Б. Зарваниця – святиня землі української / Б. Андрушків. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2000. – 192 с.
2. Бубній П. У вінок ювілею. Інтерв'ю з архітекторами Собору Зарваницької Матері Божої М. Нетриб'яком та Д. Чепелем / П. Бубній // Божий сіяч. – 2000. – № 7. – С. 11.
3. Власенко Д. Патріарх Йосиф Сліпий і українське мистецтво / Д. Власенко // Образотворче мистецтво. – 1992. – № 4. – С. 6.
4. Грушевський М. Історія України-Руси / М. Грушевський. – Львів : Каменярь, 1935. – 420 с.
5. Козак В. Новий храм у Зарваниці / В. Козак // Арка. – 2002. – № 4. – С. 3.
6. Куликівський А. Красвиди та архітектурні пам'ятки / А. Куликівський // Тербовлянщина. – 1999. – № 2.
7. Сагайдак М. Зарваниця у духовному і художньому слові, спогадах і переказах / М. Сагайдак, П. Бубній. – Тернопіль : Збруч, 1993. – 112 с.
8. Смалига М. Історія міст і сіл Тербовлянщини / М. Смалига, Г. Кушнерик. – Тернопіль : Збруч, 1997. – 514 с.
9. Степовик Д. Історія української ікони Х – ХХ століть / Д. Степовик. – К. : Либідь, 1996. – 440 с.
10. Степовик Д. Сучасна українська ікона: з іконотворчості Христини Дохват / Д. Степовик. – К. : Мистецтво, 2005. – 304 с.
11. Степовик Д. Українська ікона. Іконотворчий досвід діаспори / Д. Степовик. – К. : Балтія Друк, 2003. – 160 с.
12. Сулик Р. Роль монастирів у поширенні дерев'яних хрестовокупольних храмів ХVII–ХVIII ст. / Р. Сулик. – Львів : Каменярь, 2001. – 185 с.
13. Тарас В. Монастирські сади Галичини / В. Тарас. – Львів : АФША, 2006. – 276 с.
14. Тимофієв В. Історія української архітектури / В. Тимофієв. – К. : Техніка, 2003. – 170 с.
15. Шподарунок Н. Народжується майбутність / Н. Шподарунок // Божий сіяч. – 2005. – № 7. – С. 7.

Стаття посвячена архітектурно-ландшафтному комплексу, побудованому на рубежі ХХ і ХХІ століть на території духовного центру в с. Зарваниця Тернопільської області. Прослідковано дотримання традиційних схем в сучасному культовому будівництві, визначені особливості творчої манери авторського колективу тернопільських архітекторів.

Ключевые слова: ансамбль, традиція, Санктуаріум, архітектура, просторова структура.

The article is dedicated to an architectural and landscape complex, built at the turn of the 20th and 21st centuries on the territory of the spiritual center in the village Zarvanytsya, Ternopil region. The adherence to the Ukrainian traditional schemes in modern religious building has been observed. The peculiarities of creative style of Ternopil architects' team have been determined.

Key words: ensemble, tradition, Sanctuary, architecture, space structure.

УДК 725:72.012

ББК 85.128

Уляна Шпільчак

ЕТНОСТИЛІЗАЦІЯ В АРХІТЕКТУРІ ПРИКАРПАТТЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

Стаття присвячена дослідженню розвитку національно-стильового напрямку в архітектурі Прикарпаття в другій половині ХХ століття. Проаналізовано кращі об'єкти згаданого періоду. Визначено роль окремих архітекторів у реалізації спадкоємності національних традицій в архітектурі України.

Ключові слова: архітектура, проект, творчість, фасад.

Творчість прикарпатських архітекторів у розвитку народно-стильового напрямку була визнана як своєрідне явище української архітектури другої половини ХХ ст. Разом з тим сьогодні немає ґрунтовних досліджень про розвиток цього напрямку на Прикарпатті, зокрема про майстрів, які найбільше себе проявили в ньому. Актуальність теми пов'язана з необхідністю доповнити відомості про процес розвитку народно-стильової архітектури, кращі об'єкти й майстрів, які працювали в цьому напрямі.

Національний стиль в архітектурі України бере початок у кінці ХІХ ст. Процеси пошуку національної своєрідності зодчества, засвоєння традицій відповідали загальноєвропейським тенденціям. Розвитку цього напрямку, за яким останнім часом закріпився термін “новоукраїнський стиль”, присвячено ряд публікацій вітчизняних учених, серед яких слід відзначити В.Чепелика, В.Ясієвича [11; 12]. Водночас констатуємо відсутність узагальнюючої праці, яка б вичерпно розкрила особливості й логіку розвитку цього явища в культурі України.

Особливості архітектури Прикарпаття, які в образному трактуванні базувалися й урховували своєрідність національних форм, традицій, розглядалися в працях Ю.Бірюльова, І.Гаркота, І.Жука, О.Ноги, Л.Поліщук, В.Шпільчака та ін. Більшість дослідників зупинялися на аналізі та трактуванні процесів, що відбувалися на рубежі ХІХ–ХХ століть, тоді як період другої половини ХХ ст. залишається фактично не дослідженим.

Новоукраїнський стиль у перші десятиліття ХХ ст. сформувався як зрілий напрям. Він отримує широке поширення, виробляються певні принципи та прийоми [10, с.117]. Характерною для нього стає широка гама відтінків – від стикування з ретроспективізмом до спроб поєднати народні мистецькі традиції з раціоналізмом. Адепти цього напрямку вважали, що народна архітектура, яка зберегла протягом століть своєрідність художніх форм і будівельних прийомів, може бути важливим джерелом для професійної творчості. Провідна роль у розвитку новоукраїнського стилю в Галичині належала архітектурній фірмі І.Левинського, яка була тісно пов'язана з керамічним виробництвом і значну увагу приділяла розробці архітектурного декору, орієнтованого на українські народні мотиви [4, с.15].

На рубежі ХІХ–ХХ століть у Галичині велись активні пошуки в розвитку національно-романтичної течії в стилі сецесія, яка відзначалася різноманітністю. У використанні народних мотивів в архітектурі існували різні підходи, майстри відштовхувалися від архітектурної спадщини різних регіонів. Часом ці пошуки виходили за межі цього стилю. У порівнянні з іншими країнами “формування естетичного стереотипу національної стилістики в Галичині... проходило складніше і довше, ніж будь-де” [5, с.193]. Різне трактування національних традицій привело до появи “гуцульської”, “закопанської” та інтегрованої, яка об'єднувала першу й другу гілки народно-стильової архітектури [1, с.37]. Найбільш плідно в цьому напрямі працювали І.Левинський, Ф.Левицький, О.Лушпинський, Т.Обмінський. Причому практичні пошуки національних форм в архітектурі супроводжувалися вивченням, популяризацією народних будівельних традицій і спробою теоретичного обґрунтування нового стилю [1, с.31].

У 20–30-х роках в архітектурі Галичини запановує функціоналізм, який ігнорує національні риси, традиційний декор, що, звичайно, звужувало можливості розвитку народно-стильового напрямку. Разом з тим використання народних традицій продовжувалося в будівництві індивідуальних будинків, приватних пансіонатів у регіоні Карпат.

У Східній Україні, в умовах тоталітарного режиму, у 20–30-х роках спостерігалися окремі спроби ввести національні мотиви, насамперед, через застосування рельєфно-скульптурних і живописно-декоративних обробок архітектурних деталей. Пізніше майстри прагнули поєднати

народні традиційні елементи з класичними формами. Проте ці напрями зазнають ідеологічного тиску, а його послідовники часом політичних звинувачень і репресій. Фактично припинилися теоретичні дослідження розвитку народностильової архітектури.

У 60-х роках, виходячи з необхідності швидкої відбудови міст, була введена програма впровадження типового проектування та спорудження будинків. Державний устрій орієнтував митців працювати в чітко визначених рамках так званого соціалістичного реалізму. На перше місце були поставлені завдання утилітарності й економічності. В архітектурній практиці в основному поширився спрIMITизований функціоналізм. Спадщина новоукраїнського стилю була офіційно обпаплюжена, на неї було накладено тавро націоналізму й пізніше, упродовж десятиліть, у науковій літературі вона замовчувалася [11, с.286].

Незважаючи на несприятливі для розвитку новоукраїнського стилю умови, у 50-ті роки в цьому напрямі працює Іван Боднарук [8, с.26]. Його програмним твором стає запроєктований у 1956 році ресторан “Гуцульщина” в Яремчі. Розміщений він поблизу траси Яремча–Ворохта, поряд з відомим водоспадом. На дворівневій терасі вдало вписана в ландшафт споруда є синтезом надбань народної та професійної карпатської архітектури. Цоколь викладений з природного каменю, широкі звиси даху, вирішення вікон, дверей, різьба дерев’яних елементів, гонтове покриття відзначаються єдністю ліній і форм та органічно входять у загальну композицію. Конструкторську частину проекту виконав інженер В.Гарнага. Архітектура ресторану “Гуцульщина” із захопленням була сприйнята громадськістю, фахівцями, багато з яких на неї рівнялися, наслідували.

Архітектор Іван Боднарук народився 15.05.1910 року в селі Стопчатів на Косівщині. Після навчання в Краківській академії він приїжджає в 1943 році в Коломию, де викладає в технічній школі й одночасно підробляє архітектором. З 1948 по 1951 рр. він був начальником київської філії облпроект. У 1952 році І.Боднарук переїхав до Івано-Франківська (тоді – Станіслав) і протягом двох років обіймав посаду головного архітектора міста. Він запроєктував ряд будівель у стилі функціоналізм, в основному житлових. Разом з тим звернення до народностильового напрямку було невипадковим. Боднарук вивчав народні традиції, об’єкти, виконані в цьому стилі. Колеги відзначали, що він у процесі будівництва багато часу проводив на об’єкті, прискіпливо слідкуючи, щоб усе відповідало його задуму, звертаючи увагу на найменші деталі. У 1951 році він проектує кінотеатр у Коломиї, у якому чітко простежуються традиції народної архітектури – стрімкий дах, дахові вікна, декоративне оформлення фасадів. Уже після “Гуцульщини”, яка принесла Боднаруку визнання, він, розвиваючи цю тему, проектує лісництво в Старій Гуті, базу відпочинку в селі Підлютому та інші об’єкти. Особливо схвальні відгуки фахівців отримав останній об’єкт, проте він не зберігся (база відпочинку згоріла в 1970-х роках). Помер І.Боднарук в Івано-Франківську 23.10.1977 року.

У 1960–1961 рр. тема народностильової архітектури була творчо розвинута при проектуванні комплексу турбази “Гуцульщина” у Яремчі. Найбільш вагому роль у проектуванні комплексу відіграли В.Лукомський, І.Гринів, І.Боднарук, С.Валевський [9, с.38]. Турбаза складається з кількох спальних і господарських корпусів, їдальні, колиби й пішохідного моста через р. Прут. Будівлі мають вдалі пропорційні співвідношення. Стіни з бутового каменю грубої околки, верхня частина стін – дерев’яна, з детально проробленими балкончиками й черепичним дахом. Оригінально вирішені форми будівель із стрімкими дахами, їх чіткі силуети, гармонійне колірне співвідношення будівельних матеріалів надали комплексу своєрідності, самобутності. У цьому комплексі були творчо застосовані прийоми, які використовувалися І.Боднаруком при проектуванні ресторану “Гуцульщина”. Авторам удалося створити романтичний образ, тільки в дещо стриманішій формі.

Проекти прикарпатських архітекторів офіційною критикою представлялись як регіональні особливості з народними елементами, але ніяк не пов’язувалися з творчістю митців початку ХХ ст. Безперечний успіх вищезгаданих робіт привів до того, що цей напрям набув поширення. Особливо це стосується проектів турбаз, будинків відпочинку.

Володимир Лукомський (1927–1973) закінчив Львівську політехніку й надалі працював в Івано-Франківську в проектному інституті “Діпромісто”. Професійна обдарованість, працьовитість, організаційний талант сприяли тому, що він став у 1960-х роках головним інженером

філії “Діпромiсто”. У творчій спадщині В.Лукомського десятки цікавих об’єктів, але головним архітектурним твором він вважав комплекс турбази “Гуцульщина”.

Подією в розвитку новоукраїнського стилю на Прикарпатті став проект (1966–1967) готелю “Беркут” у Яблуниці. Іван Гринів у цьому об’єкті зробив спробу поєднати сучасні конструкції й форми з національними елементами, ускладнивши глибинно-просторову композицію. Вона ґрунтується на протистоянні й об’єднанні двох головних об’ємів – високого об’єму готелю, вписаного в стрімкий трикутник даху, і горизонтально видовженого корпусу ресторану з винесеною далеко вбік терасою [2, с.32]. Автор створив надзвичайно виразний силует комплексу, вдало вписаний у навколишнє середовище.

І.Гринів разом з В.Лукомським продовжили тему народно-стильової архітектури проектом котеджів на Яблуницькому перевалі (1971). Споруджені на мальовничій карпатській полонині, обтиснутій з двох боків лісом, вони вражають злитістю з ландшафтом.

Іван Гринів (1929–1994) був випускником Львівської політехніки й усе життя працював у проектних інститутах. Він запроектував багато будівель у стилі функціоналізм. Йому вдавалось у простих лаконічних формах, користуючись обмеженим набором прийомів, створювати виразні архітектурні образи. Разом з тим кращим своїм твором І.Гринів уважав проект готелю “Беркут”. Розвивав він згадану тему в проектах турбази “Карпатські зорі” у Косові (1970), бази відпочинку в с. Гута, будинку культури у Дзвинячі Богородчанського району та ін. Колеги відзначали особливий талант майстра схоплювати цільний образ будівлі, уміння поєднувати народні традиції із сучасним мисленням [7, с.34]. У тому, що з’явилися такі вищезгадані цікаві об’єкти з яскраво вираженими народностильовими рисами, була також заслуга головного архітектора області Дмитра Соснового.

У 70-х роках на Прикарпатті кількість об’єктів і митців, що зверталися до даної теми, збільшилася настільки, що можна констатувати про утвердження на пряму національно своєрідної архітектури. Серед виразних об’єктів можна виділити дитячі садки на вул. Шкільній і вул. Угорницькій, обласну дитячу лікарню на вул. Коновальця в Івано-Франківську тощо. Прості й водночас монументальні форми, виразний національний декор вищезгаданих об’єктів нагадували народну гуцульську архітектуру. На фасадах будівель часто виконують декоративні панно в техніці сграфіто. Успішно в цьому напрямі працюють С.Валевський, Я.Дяків, О.Козак, Л.Лукомська та ін. У новоукраїнському стилі починають проектувати адміністративні будівлі, торгові центри, лікарні, дитячі садки, школи.

У 1980 році був збудований обласний драматичний театр імені І.Франка в Івано-Франківську. У цій будівлі простежується спроба поєднати архітектуру типового проекту театру (автор – Л.Сандлер) із національно виразними монументально-декоративними формами. Зокрема, фасади прикрашають рельєф на тему трієтих музик і декоративне панно в техніці карбування, в інтер’єрі розміщене майстерно виконане керамічне панно на теми життя гуцулів, яке дуже вдало поєднане із загальним вирішенням фойє. Інтер’єр оздоблений різьбою по дереву, гуцульськими гобеленами й килимами. І хоча фахівці вважали деякі поєднання матеріалів, наприклад мармуру й різьбленого дерев’яного декору, дискусійними й сам інтер’єр дещо строкатим, утім, за цей об’єкт, за його художньо-декоративне оформлення авторам (Д.Сосновий, В.Вільшук, В.Лукаш, А.Овчар, В.Шевчук) була присуджена в 1982 році Державна премія ім. Т.Шевченка в галузі архітектури [6, с.82].

Продовженням теми народностильової архітектури в 1980-х роках можна також вважати ряд будівель громадського призначення, у яких спостерігається використання стрімкого черепичного даху з даховими вікнами. Простежувалися різні підходи у використанні народних елементів. У 1980-х роках активно впроваджується тема оформлення інтер’єрів кафе, магазинів, вестибюлів громадських будівель у гуцульському стилі. Певною мірою до зазначеної теми можна також віднести контекстуальні вставки в міській забудові, у яких простежуються окремі форми з арсеналу народностильового напрямку, модернізовані й представлені в залізобетонних конструкціях. До таких будівель належать кафе на вул. Шашкевича, у якому був представлений цікавий приклад оформлення інтер’єру із застосуванням гуцульської різьби, і переговорний пункт на вул. Вітовського (автор – Я.Дяків, 1980-ті роки). Для згаданих споруд характерним є стрімкий дах з ламаною лінією карнизу, влаштуванням мансардного поверху й ритмічна пластика фасаду.

У 1990-х роках інтерес до народностильового напрямку дещо знижується. Відбуваються пошуки введення трансформованих елементів народностильової архітектури в постмодерн. Це проявляється в застосуванні романтичних башточок, складних конфігураціях стрімкого даху в житловій багатоповерховій забудові. Характерним прикладом може служити новий мікрорайон на вул. Орлика в Івано-Франківську.

До пізніших виразних об'єктів народностильової архітектури належить база відпочинку "Карпати" у Яремчі (архітектори С.Валевський, Р.Божак, Ю.Фабрика та ін., 2001). Колектив авторів за проектування бази "Карпати" у Яремчі був удостоєний державної відзнаки. Тенденції до модернізації народних форм, ускладнення глибинно-просторової композиції проявились у багатьох проектах індивідуального житла в 1990-х роках, що виявились у включенні народних мотивів у вигляд башточок, загальних силуетів дахів, порталів і в окремих деталях.

Пострадянський період характеризується драматичністю, значними змінами в архітектурі та будівництві. Це, насамперед, відхід від типового проектування, підвищення якості проектування й будівництва, зменшення об'ємів будівництва. Із здобуттям Україною незалежності зник ідеологічний тиск на архітектора, змінилася філософія професійної діяльності. Настає період архітектурного плюралізму з провідним напрямом постмодерн.

У розмаїтті форм і прийомів на рубежі ХХ–ХХІ століть спостерігаються спроби поєднання національної своєрідності з архітектурою постмодерну. Найбільш виразно це простежується на прикладі інтер'єрів кафе. До знакових об'єктів новоукраїнського стилю кінця 1990-х, на нашу думку, слід віднести музей писанки в Коломиї, у якому природна форма яйця та геометризовані конструкції поєднані з відвертим етнографізмом.

Дослідження кращих об'єктів народностильової архітектури виявило проблему їх збереження. Наприклад, ресторан "Гуцульщина" реконструювався в 1960-х роках (за участю І.Боднарука) і був дещо змінений план, а на початку 1990-х під час наступної реконструкції були дещо змінені окремі деталі. Тобто нині будівля виглядає трохи по-іншому, ніж у первинному задумі. Сьогодні відбувається реконструкція спальних корпусів турбази "Гуцульщина", наслідком якої буде зміна фасадів. У зв'язку з критичним поглядом громадськості на архітектуру радянського періоду й нерідко переважаанням комерційних інтересів у процесі реконструкції окремих об'єктів, виникає потреба вироблення певної методики щодо зміни фасадів, обрисів, елементів декору будівель, які не є пам'ятками архітектури, але є знаковими в певному архітектурному середовищі. Необхідні подальші дослідження з фотофіксацією елементів, прийомів народностильової архітектури ще й з погляду того, що на початку 1990-х років починають зникати окремі архітектурні деталі, будівлі цього напрямку (насамперед, індивідуальні будинки початку ХХ століття).

Підсумовуючи, зазначимо, що в Україні історично склалося кілька регіонів із певними відмінностями композиційно-функціонального вирішення народностильової архітектури. Галичина – один з них. Тут цей напрям сформувався на початку ХХ століття. Національні традиції в архітектурі реалізовувалися через запозичення історичних форм-аналогів, наслідування зовнішньої схожості, об'ємно-просторової композиції та художнього оздоблення [3, с.132]. У 1930–40-х роках розвиток цього напрямку в регіоні майже призупинився.

У 1950–60-х роках на Прикарпатті відновлюються пошуки національного стилю. Утвердження цього напрямку відбулося завдяки творчості архітекторів І.Боднарука, І.Гриніва, В.Лукомського. Розвиток новоукраїнського стилю був, з одного боку, реакцією на одноманітну, безлику забудову того часу, а з іншого, – глибоко патріотичним виявом. Знаковим об'єктом був комплекс "Гуцульщина" у Яремчі. Поява цього об'єкта, на нашу думку, стала наслідком глибокого переосмислення народної традиційної практики, детального вивчення професійних пошуків карпатської архітектури початку ХХ століття [8, с.26].

Творчість І.Боднарука, І.Гриніва, В.Лукомського спрямувала архітектурний процес у русло використання народних традицій, зацікавила фахівців, які продовжували розвивати народностильові форми.

У період 1960–70-х рр. відбувається перехід будівництва на індустріальні методи за типовими проектами. На тлі індустріального примітивізму, одноманітності національно-своєрідна архітектура виявилася затребуваною. У 1970-ті роки виділяються два підходи в народностильовій архітектурі Прикарпаття. У першому – важливу роль відіграє поєднання простих основ-

них об'ємів з високим черепичним дахом, який стає обов'язковим елементом цих будівель. Митці велику увагу приділяли поєднанню різних матеріалів: природного каменю, дерева, черепиці. Фактично ця течія повторює відомі композиційні прийоми новоукраїнського стилю початку ХХ ст., надавши їм регіонального звучання [10, с.117]. У кінці 1980-х помітною стає тенденція до зменшення об'єктів, виконаних у цій манері. Друга течія характерна прагненням проєктантів досягнути відповідності між сучасними конструктивно-технічними вимогами й національним характером архітектури. Традиційна деталь у цих будівлях набуває сучаснішого звучання й виступає як декоративний акцент.

Таким чином, новоукраїнський стиль – складне й багатогранне явище української культури. У післявоєнний період, незважаючи на складну ідеологічну ситуацію, саме на Прикарпатті активно відбувалися процеси відродження національно-своєрідної архітектури. У 1960-ті роки відбулося утвердження цього напрямку. У 70–80-х роках на Прикарпатті народностильовий напрям активно розвивається. У ньому працюють Я.Дяків, О.Козак, Л.Лукомська та ін. Можна простежити два підходи в народностильовій архітектурі: традиційний і модерністський. Пострадянський період характеризується процесом поступового переходу новоукраїнського стилю в нову стадію розвитку. Це супроводжується переглядом митцями спадщини цього напрямку й активними пошуками поєднання народних традицій з архітектурою постмодерну. Проєктанти Прикарпаття, використавши кращі народні традиції, створили цікаві приклади національно-виразного архітектурного середовища. Вищесказане дало підставу окремим дослідникам говорити про існування івано-франківської архітектурної школи [11, с.287]. Саме твори народностильової архітектури – найбільше досягнення цієї школи в другій половині ХХ століття.

Ми вважаємо, що є нагальна потреба фіксації існуючих прикладів народностильової архітектури, у зв'язку з перебудовами й зникненням окремих об'єктів. Це дозволить більш глибоко проаналізувати форми, прийоми майстрів цього напрямку. Необхідним є також вироблення певних рекомендацій щодо реконструкції будівель народностильової архітектури.

Отже, Прикарпаттю належить одна з провідних ролей у відродженні новоукраїнського стилю в другій половині ХХ століття, а кращі об'єкти цього напрямку стали помітним явищем в українській архітектурі.

1. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії / Ю. Бірюльов. – Львів : Центр Європи, 2005. – 184 с.
2. Гаркот І. Т. Архітектор Іван Гринів / І. Т. Гаркот // Своя хата. – 1997. – № 1–2. – С. 30–33.
3. Дружиніна А. Роль творчої особистості у формуванні національної архітектури / А. Дружиніна, О. Судах // Українська академія мистецтв. Дослідницькі і науково-методичні праці. – К., 2006. – Вип. 13. – С. 123–133.
4. Нога О. П. Художньо-промислова кераміка Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства / О. Нога. – Львів, 1995. – 16 с.
5. Нога О. П. Проєкт пам'ятника Івану Левинському / О. Нога. – Львів : Українські технології, 1997. – 327 с.
6. Полек В. Майданами та вулицями Івано-Франківська / В. Полек. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2007. – 147 с.
7. Стеф'юк В. Спогади про Івана Гриніва / В. Стеф'юк // Своя хата. – 1997. – № 1–2. – С. 34.
8. Шпільчак В. А. Архітектор Іван Боднарук / В. Шпільчак // Своя хата. – 1994. – № 2. – С. 26–28.
9. Шпільчак В. А. Архітектор Володимир Лукомський / В. Шпільчак, І. Гаркот // Своя хата. – 1995. – № 1–2. – С. 36–40.
10. Шпільчак В. А. Національні традиції в архітектурі Прикарпаття ХХ століття / В. Шпільчак // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 1999. – Вип. 1. – С. 113–118.
11. Чепелик В. В. Український архітектурний модерн / В. Чепелик. – К. : КНУБА, 2000. – 378 с.
12. Ясевич В. Е. Архитектура Украины на рубеже ХІХ–ХХ веков / В. Ясевич. – К. : Будівельник, 1988. – 183 с.

В статтє рассматриваются особенности развития национальностильового направления в архитектуре Прикарпаття во второй половине ХХ в. Проанализированы лучшие объекты этого периода. Определена роль отдельных архитекторов в реализации наследственности национальных традиций в архитектуре Украины.

Ключевые слова: архитектура, проєкт, творчество, фасад.

The article is dedicated to the research on the development of the national and true to a given epoch style direction in the architecture of the Precarpathian region in the second part of XX century. The prominent architectural objects of a mentioned above period were analyzed.

The role of certain architects in the implementation of architectural heritage based on national traditions of Ukraine was defined.

Key words: *architecture, project, creative work, facade.*

УДК 7.025.4:6271.2-523.6-526.62 (477.83) "18"

ББК 85.110.5

Тарас Откович

ІСТОРІЯ РЕСТАВРАЦІЇ ІКОНОСТАСА ІЗ ЦЕРКВИ ВОЗДВИЖЕННЯ ЧЕСНОГО ХРЕСТА МОНАСТІРЯ СКИТ МАНЯВСЬКИЙ (БОГОРОДЧАНСЬКИЙ ІКОНОСТАС)

У статті йдеться про історію реставрацій іконостаса із церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський, (Богородчанський іконостас) авторства Йова Кондзелевича. Детально розглядаються етапи всіх реставраційних втручань в іконостас, які були виконані впродовж більше ста років – у XIX та XX ст. Основна увага звернена на останню та остаточну реставрацію, виконану в 1997–2005 роках Львівським філіалом Національного науково-дослідного реставраційного центру України.

Ключові слова: *іконостас із церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський, Богородчанський іконостас, Йов Кондзелевич, реставрація, Войцех Дідушицький, Юліан Макаревич, митрополит Андрій Шептицький.*

Українське мистецтво XVII – початку XVIII ст. є окремим явищем на тлі культури Європи того часу. У цей період на зміну візантійській традиції приходять потужні європейські впливи. Цей симбіоз культур і створив українське мистецтво нової доби – доби українського Ренесансу й бароко. Саме тоді з'явилися яскраві та видатні пам'ятки української цивілізації. Чітко окресленим зразком такого нового українського мистецтва є іконостас із церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський, який більш відомий як "Богородчанський іконостас"* . Створений на межі ренесансного та барокового стилів у 1698–1705 рр. в Українських Карпатах іконописцем Йовом Кондзелевичем – монахом із Білостоцької обителі на Волині, вихідцем із галицької Жовкви. Іконостас – один з небагатьох, який повністю зберігся до наших днів і є видатною пам'яткою кінця XVII – початку XVIII ст. У ньому, як ні в якому іншому, тісно та гармонійно переплелися давні візантійські впливи та нові віяння європейського мистецтва. Одночасно він є прикладом українського іконопису, зокрема такого мистецького феномену, як український іконостас.

Про іконостас із церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський, починаючи з кінця XIX ст., написано багато наукових розвідок і праць, присвячених його мистецьким цінностям. Зважаючи на складну долю пам'ятки, її далекі мандрівки, часові зміни, які, безперечно, тягнуть за собою низку проблем в зберіганні, реставрації, вивченні тощо, серед численних публікацій, присвячених пам'ятці, майже не згадується про реставраційні втручання та поновлення. Винятком у цьому ряді праць є фрагментарні описи в матеріалі "Богородчанський іконостас" В.Пещанського [33, с.12–16] із колективної праці "Скит Манявський та Богородчанський іконостас", виданої в 1926 році, у звітах Національного музею у Львові, у статті М.Батога "Білі сторінки Національного музею у Львові" [1, с.10, 12, 14, 15, 16] та в праці В.Овсійчука "Майстри українського барокко" [25, с.272–352], де опосередковано й фрагментарно йдеться про різночасові етапи консервації та реставрації іконостаса. Найбільш об'ємно реставрація пам'ятки висвітлена в науковому виданні Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України (далі – ЛФ ННДРЦ України) – альбомі-каталозі "Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський" [12], а також інформаційному науковому виданні цієї ж установи "Бюлетені", номери якого (2000 рік (№ 1) [23] і 2006 рік (№ 7) [24]), повністю присвячені вивченню, консервації та реставрації цієї пам'ятки. В усіх цих виданнях розглянуто весь процес реставрації іконостаса в 1997–2005 ро-

* Зберігається з 1924 року в Національному музеї у Львові.

ках, який був проведений у ЛФ ННДРЦ України як у загальному, так і окремих його частин. На сторінках цих видань також простежено історію іконостаса та творчий шлях іконописця Йова Кондзелевича – автора видатної пам’ятки. Особливо цікавим з точки зору фактологічної цінності є стаття З.Лильо-Откович “Про іконостас з церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський в архівних джерелах”, опублікована в “Бюлетені” № 7 [15, с.58–61], у якій подано листи директора Національного музею у Львові І.Свенціцького до митрополита А.Шептицького, фінансові звіти, звіти про роботу в музеї, що стосується Богородчанського іконостаса. Це дає змогу простежити процеси вивчення та реставрації іконостаса в Національному музеї у Львові, а також зрозуміти, яке важливе значення мав іконостас для наукових і мистецьких зацікавлень митрополита А.Шептицького й І.Свенціцького.



Митрополит Андрей Шептицький



*Директор Національного музею
у Львові Іларіон Свенціцький*

Проте назагал у цих виданнях процеси реставрації та консервації Богородчанського іконостаса розглядалися не окремо, а лише в контексті висвітлення загального масиву іконостаса та його історії.

Метою цього повідомлення є детальне вивчення та систематизація історії реставрації іконостаса, огляд її етапів і намагання донести до ширшого кола читача, якомога повну й об’єктивну інформацію, опираючись на дослідження, документи та реальні факти. Адже всі ці реставрації та втручання, а також дослідження їхньої історії є важливим чинником для повного розуміння мистецької якості й величі Богородчанського іконостаса, його місця в українському мистецтві, а також постаті його творця – монаха Йова Кондзелевича.

З досліджуваного матеріалу випливає, що історію реставрації іконостаса із Скиту Манявського можна умовно поділити на декілька періодів. Розглянемо їх детальніше.

Не відомо, чи були якісь “реставраційні” втручання або поновлення іконостаса за час його перебування в Скиті Манявському, оскільки він знаходився в монастирі лише 80 років (1705–1785). За цей період ще, мабуть, не виникало потреби в консервації та реставрації.

Цілком очевидно, що втручання в конструктивну структуру іконостаса, а також нефахові “поновлення” відбулися вже після закриття монастиря австрійською владою та продажу іконостаса в 1785 році до Богородчан. Порівняно недавно було виявлено архівну фотографію орієнтовно 1894 року [32, с.212–216], з якої видно, що дерев’яна церква Святої Трійці в Богород-

чанах, до якої перевезено іконостас, мала зовсім іншу, нетрадиційну для українських церков форму та була дещо меншою за церкву Воздвиження Чесного Хреста в Скиті Манявському. Церква мала форму тринефної базиліки з високим центральним нефом і набагато нижчими боковими. Нефи розділені дерев'яними стовпами-колонами. Своєю архітектурою вона нагадувала скоріше костел. Цілком імовірно, що церква, датована 1740 роком, первісно й була костелом, що греко-католицька громада Богородчан, якій передали костел пізніше (очевидно, під час "Йосифіанських реформ" кінця XVIII ст.), можливо, переробила його на церкву. Опосередкованим доказом цього може бути сам факт закупівлі в цей час (1785 р.) іконостаса із Скиту Манявського для реконструйованої церкви в Богородчанах. Таким чином фактор форми церкви спричинив те, що дві ікони із зображенням апостолів Филипа й Варфоломея та Якова й Фоми, фланкуючих апостольський ряд, були обрізані в нижній частині орієнтовно на 30 см (утрачено стопи зображення святих, а також позем ікон) з метою опустити ці ікони, щоб "втиснути" іконостас в об'єм церкви. Така ж доля спіткала й дві крайні ікони з пророчого ряду – "Пророк Гедеон" і "Пророк Захарія", на яких було значно обрізано різьблене позолочене обрамлення [18, с.78]. Із цією ж метою – помістити іконостас у церкві, ікони були розміщені у вузькому проміжку між більшими іконами пророчого ряду. Тому постає закономірне питання, чи були втручання та поновлення на самих іконах іконостаса. Про це немає жодної інформації та матеріальних свідчень, як, наприклад, слідів від зрізування ікон. Виглядає, що такі втручання були зроблені саме тоді. Це зумовлено, перш за все, естетичними міркуваннями, бо створений наприкінці XVII – на початку XVIII ст. іконостас у стилі раннього українського бароко та із значними впливами ренесансу й маньєризму в кінці XVIII ст. у добу пізнього рококо та академізму видавався вже старомодним та застарілим і його потрібно було якимсь чином змінити. Подібну думку щодо причини зміни висловлював Іларіон Свенціцький, посилаючись на дату 1800 р., яка була наявна на "плечах намісної ікони Спаса" [34, с.21]. Він вважав, що іконостас був заново перебудований і перероблений у "шаблонно барочному стилеві" [34, с.21], і особливо це стосувалося верхньої частини іконостаса. Цю ж думку він висловив у своєму листі до митрополита А.Шептицького 15 квітня 1925 р. – "...усі ікони із старими різьбами, бо іконостасна оправа походить з 1800 р..." [15, с.61]. Проте при дослідженні та реставрації намісної ікони "Христос-Учитель" у 2004–2005 роках ця дата не була виявлена. Дата 1800 рік, як час переробок і встановлення іконостаса, виглядає досить неправдоподібною, оскільки сумнівно, щоб іконостас, куплений у 1785 році, не був установлений у церкві такий довгий час. Цілком можливо, що тоді ж були нефахово й грубо зроблені численні невеликі ретушування та домальовування. Очевидно, їх метою було ліквідувати чималі дрібні пошкодження втрат фарбового шару та левкасу, які могли виникнути під час непрофесійного демонтажу іконостаса із церкви в 1785 році та його транспортування до Богородчан.

Іконостас був фактично невідомий широкій публіці аж до 1880 року (попри короткі відомості про його високі мистецькі якості, подані епізодично в деяких виданнях другої половини XIX ст.). Його заново виявив польський шанувальник і колекціонер "руського" (українського) мистецтва граф Войцех Дідушицький під час своєї подорожі Станіславщиною. "... Переїжджаючи 24 вересня 1880 року



Войцех Дідушицький

* Войцех Дідушицький (1848–1909) публіцист, реставратор творів мистецтва, доктор філософії, професор Львівського університету, депутат Галицького крайового сейму, походив із спольщеного українського роду й був родичем графа Володимира Дідушицького (1825–1899), відомого в усій Європі вченого, автора великої кількості наукових праць, збирача біологічних, геологічних, етнографічних та археологічних колекцій, а також засновником Львівського природничого музею.

випадково через Богородчани до Дори ...”, – писав він, – зачудувався красою різьблення и живопису іконостаса ...” [13, с.1]. Тоді ж за дорученням В.Дідушицького художник Володимирський зробив докладні замальовки царських воріт і шести ікон, для “... прилоги для прошення до видьлу краєвого, щоби той же удільв субвенцію на реставрацію іконостаса” [13, с.1]. За час, що минув, іконостас, мабуть, уже потребував реставрації, оскільки, перебуваючи в церкві провінційного містечка, не мав професійного догляду та був забруднений, заретушований і “поправлений” невідомими “реставраторами”.

Войцех Дідушицький опублікував у 1886 році досить ґрунтовне дослідження про іконостас [38], зніціював його першу офіційну реставрацію, фінансування якої взяв на себе Галицький сейм [38]. На його думку, необхідно було врятувати твір не тільки від нашарувань пилу та забруднень двох століть, а й від ретуші та поправок невідомих “реставраторів”. Наскільки потрібною тоді була ця реставрація – невідомо, можна лише посилатися на думку В.Дідушицького. За сприяння В.Дідушицького та крайового Сейму роботу над реставрацією в 1880 році було доручено львівському реставраторові Казимиру Шольцу, який працював над іконостасом до своєї смерті в 1883 році [38]. Відомо, що він встиг зняти забруднення з ікон намісного ряду [38]. Можливо, що саме ним були виконані реставраційні тонування або, точніше, перемалювання із застосуванням пігменту “берлінська лазур” (Blue de prusse) на іконах апостольського ряду, а також деяких ликів, про які згадує Володимир Пещанський у статті “Богородчанський іконостас” [33, с.15].



Юліан Макаревич

Роботу Казимира Шольца продовжив і завершив досвідчений реставратор та художник, випускник Віденської академії мистецтв львів'янин Юліан Макаревич (1854–1936) [27, с.14]. На той час він мав досвід подібної роботи (брав участь у реставрації Львівського єзуїтського костелу в 1879 р. [21, с.138], іконостаса із церкви Святого Духа в Рогатині [36, с.5] у 1880-х роках і фрескових розписів Ягеллонської каплиці на Вавелі в Кракові [35, с.9], а також фресок замкової каплиці Святої Трійці в Любліні, Кафедрального собору в Сандомирі та ін.). Окрім самої реставрації, Юліан Макаревич під час своєї роботи виконав першу схему-малюнок усєї конструкції іконостаса [28, с.14]. Відомо, що за роботу над реставрацією іконостаса Макаревич одержав 1200 флоринів [17].

На жаль, за фактичною відсутністю будь-якого реставраційного документування (Макаревичем зроблено лише досить детальні замальовки частин іконостаса, які тепер зберігаються у фондах Львівського історичного музею), не відомо, якою методикою керувався й застосовував цей реставратор і над якими іконами провадилися реставраційні роботи. Однак можна припустити, що реставрація в його виконанні полягала в частковому, а то й у суцільному перемалюванні окремих ікон (ікони “Христос-Учитель”, “Богородиця-Дороговказиця”, “Моління” і, можливо, значні частини ікон апостольського та пророчого рядів, а також ікона “Спас Нерукотворний”). Очевидно, на той час поняття реставрації були відмінні від сучасних, якщо реставратор міг повністю перемальовувати добре збережену ікону великого майстра, творячи практично нову кінця XIX ст., живопис якої імітував іконопис кінця XVII – початку XVIII ст. [28, с.131–132]. За достатньо високим рівнем виконання цих перемалювань можна припустити, що їх автором міг бути саме Макаревич. Результати хімічних досліджень, проведені у 2004–2005 роках, указали на пігменти, притаманні другій половині XIX ст. [28, с.134].

Таким чином, усі ці реставрації виглядають достатньо хаотичними й непланованими, вони велися різними реставраторами без чіткого плану та із застосуванням різних технологій.

Після закінчення реставрації в 1885 році на “З’їзді польських і руських археологів”, який проходив у Львові, Войцех Дідушицький запропонував учасникам з’їзду виїхати в Богородчани й на місці оцінити високу мистецьку вартість іконостаса. На наступному з’їзді, 10 вересня 1888 року, іконостас був зарахований до пам’яток державного значення [27, с.13].

Під час Першої світової війни іконостас був за одну ніч демонтований із церкви та вивезений відступаючою австрійською армією на Захід [3, с.3]. Сталося це під час великого наступу російської армії літом 1916 року, відомого як “Брусилівський прорив”. Наприкінці липня того ж року іконостас уже був у Кракові [3]. Демонтування, спричинене евакуацією, очевидно, зумовило численні механічні пошкодження, оскільки роботу було виконано в дуже короткий термін австрійськими солдатами, а перевезення проводилося в непристосованому транспорті (військовими вантажівками). Цей випадок є неординарним і безпрецедентним, оскільки, спішно відступаючи, австрійські військові, можливо, ризикуючи собою, знайшли можливість і час демонтувати іконостас і вивезти його буквально з рук ворога, а потім переправити за сотні кілометрів до Відня. Це свідчить про високу цінність іконостаса та розуміння її тодішньою владою Австрії. Через декілька днів після евакуації іконостаса Богородчанська церква Св. Трійці, у якій він був уміщений, згоріла. Таким чином, ми можемо завдячувати невідомим австрійським воякам, які врятували безцінну пам’ятку української культури.

У жовтні того ж року за сприянням Центральної комісії з охорони пам’яток у Відні його перевезли до Віденського Австрійського музею мистецтва і релігії [4]. А вже в листопаді Управа Віденської губернії вирішила ідентифікувати знахідку, і тому почала розшукувати копії давніх зображень іконостаса. Це завдання доручили Краківській мистецько-історичній комісії Академії наук [19, с.102], а згодом ідентифікацією іконостаса зайнялася Львівська консерваторська комісія. Копії зображень іконостаса доручили виконати львівському фотографу Йозефові Яворському [19, с.102]. З невідомих причин у грудні 1917 року Відень припинив пошуки фотокопій [19, с.102]. Немає жодних відомостей про проведення тоді будь-яких консерваційних чи реставраційних втручань, також невідомо, чи іконостас був змонтований та експонований у Відні. Проте зацікавленість ним австрійцями, а також спроби його ідентифікації можуть свідчити про плани реставрації та експонування іконостаса у Віденському Австрійському музеї мистецтва і релігії. Однак плани не здійснилися. Очевидно, завадили економічна й політична кризи в Австро-Угорщині та подальший розпад держави в 1918 році.

Після завершення Другої світової війни іконостас був переданий до Польщі, де перебував до 1924 року в одному з музеїв Варшави (у якому саме – невідомо). Чи проводились у Варшаві будь-які консерваційні або реставраційні втручання та чи експонувалися там ікони з іконостаса – також невідомо.

У листопаді 1924 року, завдяки заходам і бажанню греко-католицької громади Богородчан і, насамперед, активному клопотанню й фінансовій підтримці митрополита Андрея Шептицького, Польське міністерство Віросповідань і Освіти перевезло іконостас для “...музеологічного переховування у Національний музей у Львові” [19, с.102] доти, доки буде можливість передати його до збудованої церкви в Богородчанах.



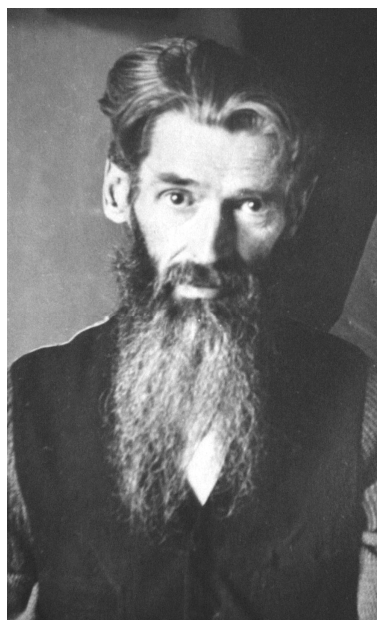
Михайло Драган

Опинившись у Львові, іконостас одразу потрапив під пильну увагу та опіку митрополита Андрея Шептицького й директора музею Іларіона Свенціцького. У звіті управи Національного музею за 1924 рік його директор указує на незадовільний стан пам’ятки та на потребу великих коштів для її реставрації [7, с.70]. Уперше після графа Дідушицького на іконостас була звернена увага мистецтвознавців. Управа музею планувала експонувати деякі ікони у своїх залах [35]. Перші кошти на реставрацію в грудні 1924 року надав митрополит Андрей Шептицький [15, с.61], а пізніше в 1925 році Польське міністерство Віросповідань і Освіти для цієї мети виділило ще 1900 злотих [5, с.28]. Окрім того, кошти з різних джерел (державні та музейні кошти й особисті пожертви А.Шептицького) на реставрацію та вивчення іконостаса регулярно надходили й пізніше. Консерваційні роботи доручили працівникові музею та реставратору Володимирові Пещанському [9, с.2]. За документальними даними Національного музею, В.Пещанський працював над консервацією ікон іконостаса й виконав необхідні зображення всіх його частин [9, с.2]. Долучився до цієї роботи й відомий львівський мистецтвознавець і працівник музею Михайло Драган, який виміряв

усі складові іконостаса та зробив докладний опис його стану й зарисовки ікон [27, с.15], а також "...вів головну роботу по розпакуванню із скринь іконостасу і його укладови до вистави" [9, с.2]. У цій роботі йому помагали три студенти університету (очевидно, Львівського), які "...виявили при сій нагоді незвичайний сприт і умітність дійсних інтелегентів у чисто фізичному трудови, коли доводилося уставляти на висоті 3-х метрів два і трисотнарові гзимси" [9, с.2].

На основі рисунків та описів 1926 року М.Драган здійснив другу реконструкцію іконостаса, дещо відмінну від реконструкції, що її виконав 1884 року Юліан Макаревич [27, с.16]*.

Можна зробити припущення, що в період роботи над іконостасом у 1924–1925 роках було виконано лише процеси консервації, необхідні після численних його транспортувань упродовж восьми років. Хоч є коротка замітка І.Свенціцького в рукописному "Звіті праці у марці 1925 р.": "...В.Пещанський з Іванюхом відчищували ікону за іконою і знимали (фотографували)" [9, с.2]. Подібне записане й у "Звіті у маю 1925 р." Національного музею про те, що "Пещанський зняв перемальовку Богоматері" [15, с.60]. Невідомо, проте, чи ця інформація стосується ікони Богородиці саме з іконостаса, чи мова йшла про якусь іншу ікону, оскільки на цій іконі перемальовання були усунені лише у 2000–2005 рр. [16, с.452].



Володимир Пещанський



Ярослава Музика

Наступні реставраційні втручання датовані дещо пізнішим часом, а саме –1927 роком, коли над іконами музейної збірки працювала Ярослава Музика [10, с.10]. Вона зробила спробу потоншити забруднений та потемнілий захисний шар малярства на іконостасі, проте об'єктом її праці стали тільки "райські двері" (Царські ворота) [11]. З опублікованих матеріалів Ярослави Музики бачимо, що вона була категоричним противником застосування будь-яких водяних розчинів або лугів [11], а при потоншенні "шклива оліфи" користувалася "мастилом" [22, с.53], яким могли бути лляна олія або різновид нафти. Надалі робота була припинена, очевидно, через відсутність фінансової спроможності музею робити хімічні аналізи на вміст пігменту в лаковій плівці. Обережно до реставрації та хімічних досліджень ставився директор музею І.Свенціцький [20, с.13].

У 1941 році були відновлені роботи з консервації та реставрації іконостаса, які очолила Ярослава Музика [1, с.14]. Ця робота тривала під час Другої світової війни та німецької окупації Львова й була перервана весною 1944 року у зв'язку з наближенням лінії фронту та ви-

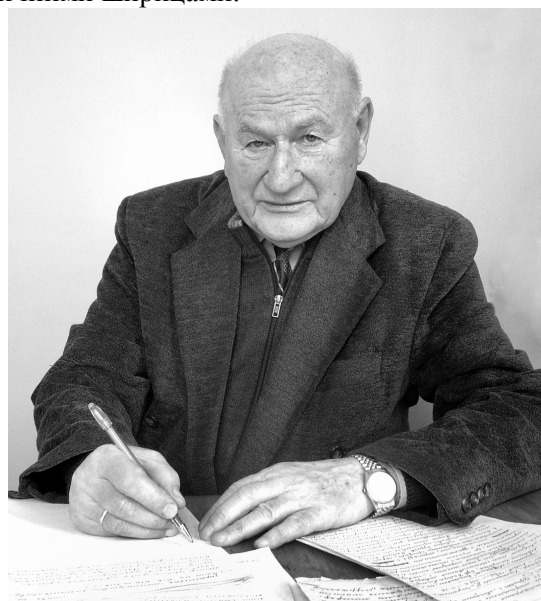
* Існує два варіанти реконструкції іконостаса 1926 року. На першій істотно змінений характер пророчого ряду, порівняно з реконструкцією Ю.Макаревича; другий варіант фактично ідентичний схемі Макаревича.

падками бомбардувань Львова. На цей час усі експонати музею, у тому числі й іконостас, були евакуйовані в підвальні приміщення [1, с.16]. Які частини іконостаса були об'єктом реставрації та які саме консерваційні й реставраційні процеси проводились, – не відомо.

Після закінчення Другої світової війни іконостас ненадовго повернули до експозиції музею, але незабаром знову забрали до фондів, а в 1952 році взагалі вивезли з багатьма творами українського мистецтва до приміщення колишнього Вірменського кафедрального собору на вулиці Вірменській. Там працівниками музею Іваном Катрушенком, Миколою Батогом, Ярославом Нановським і Михайлом Пігелем було виконано роботу з консервації та дезінсекції (захист деревини від пошкоджень личинками жука-деревогриза) великої кількості ікон і декоративної різьби, у тому числі й ікон Богородчанського іконостаса [2, с.8]. Щоправда, ефективність та дієвість цих заходів достатньо сумнівна, оскільки як дезінсектор використовувався звичайний скипидар, який вводився в деревину медичними шприцами.



Михайло Пігель



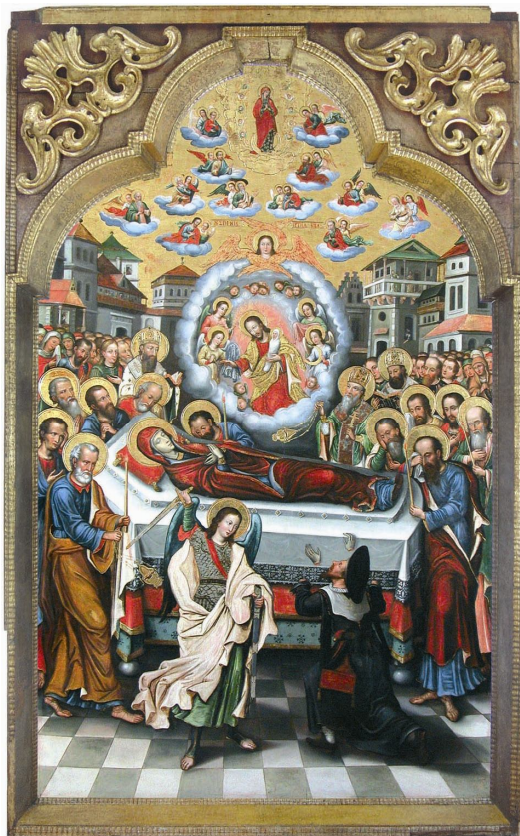
Микола Батіг

Пізніше декілька ікон іконостаса в 1960–1970-х роках були в тимчасових і постійних експозиціях Львівського музею українського мистецтва (тепер – Національний музей у Львові ім. А.Шептицького). На одній з них (велика ікона з намісного ряду “Вознесіння”) за ініціати-ви Віри Свенціцької в 1972 році художником-реставратором музею Мирославом Отковичем були проведені пробні розкриття авторського живопису від поверхневих забруднень і значно потемнілого й забрудненого лаку із застосуванням “легких” нетоксичних розчинників [27, с.18]. Під темним покриттям було виявлено яскравий авторський живопис, що дуже вразило мистецтвознавців, адже це спростовувало майже століттю існуючу думку, що мандрувала з одного мистецтвознавчого дослідження в інше, про своєрідне темне “сфуматто”, яке Кондзелевич застосовував у своїх творах, покриваючи яскравий підмальовок темним лесуванням [25, с.312]. Це переконання не підтвердилося під час реставрації іконостаса наприкінці 1990-х років. Ще раніше (у 1960-х роках) такі ж реставраційні заходи, тільки в більших масштабах (розчищено від забруднень більшу частину ікони), були проведені художником-реставратором Михайлом Піге-



Мирослав Откович

лем на іконі “Успіння Богородиці” з аналогічним результатом – розкриттям яскравого колориту [27, с.18]. На жаль, тогочасна мистецька громадськість виявила нерозуміння й несприйняття цього відкриття, а окремі дослідники різко й категорично заявили про знищення авторських лєсувань і непоправну шкоду, завдану іконам реставраторами [25, с.312; 26, с.391]. У зв’язку із цим, подальші реставраційні заходи, пов’язані з розкриттям авторського живопису від поверхневих забруднень, були надовго припинені.



Ікона “Успіння Богородиці”



Ікона “Христос-Учитель” 1698 р.

Наступний і завершальний етап реставрації іконостаса проходив аж у 1997–2005 роках.



Працівники Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України – учасники реставрації Богородчанського іконостаса (фото 2005 р.)

У 1997 році директор Національного музею у Львові Василь Откович, урахувавши сприятливі обставини (можливість постійної експозиції в Національному музеї, наявність науково-технічного потенціалу для консервації, реставрації та вивчення), звернувся з пропозицією до адміністрації ЛФ ННДРЦ України провести комплексне обстеження, консервацію та реставрацію всього іконостаса [29, с.17]*. Працівниками філіалу було розроблено стратегію дослідження та методичку реставрації пам'ятки. Чи не вперше у своїй історії реставрація Богородчанського іконостаса проводилася послідовно та планомірно, застосовуючи увесь науковий потенціал сучасної науки та реставрації.

Керівництвом Національного музею було виділено для цих робіт велике приміщення в головному корпусі музею на проспекті Свободи, 20 зі сприятливим температурно-вологісним режимом і достатньою площею для таких масштабних робіт.

Основна частина ікон та конструкцій (за винятком утрачених деяких дрібних деталей різьблення) іконостаса витримали майже 300-річну історію поневірянь, частих переміщень, різних змін температури й вологості та інших негативних чинників, що впливали на фактор збереження. Це свідчить про винятково високу якість матеріалів і дотримання технологій їхньої обробки під час створення іконостаса, починаючи від деревини й левкасу та закінчуючи позолотою, фарбами й покривними лаками.

Найбільші проблеми, що постали перед реставраторами, – неоднаковий стан збереження окремих ікон, а також значна кількість реставраційних втручань (як уже вказувалося вище, дуже часто непрофесійних) у різні періоди історії іконостаса.

Не менш проблематичним було й те, що в наукових працях понад століття побутувала згадана раніше версія про своєрідне “сфуматто” – лесування темними тонами по яскравому підмальовку, що його, начебто, Йов Кондзелевич застосовував у своїх творах. Відповідно фігурувало й заперечення існування яскравого живопису [25, с.312; 26, с.391], що відкривався під час розкриття від перемалювань і поверхневих забруднень. У результаті хімічних досліджень, які проводилися під час реставрації й мали на меті виявити наявність пігментів у лакових плівках, що підтвердило б версію авторських лесувань темними тонами, слідів пігменту не було виявлено [8, с.22]. Таким чином, давня версія про “сфуматто” Йова Кондзелевича, створене способом лесувань темними тонами, виявилася помилковою, а такий своєрідний ефект був створений потемнілою та забрудненою лаковою плівкою, а також пізнішими перемалюваннями й підправліннями. Окрім цього, у процесі розкриття від забруднень на багатьох іконах було виявлено багато прихованих під темним шаром цікавих дрібних деталей, які також повністю заперечують “сфуматто” Йова Кондзелевича: на іконі намісного ряду “Вознесіння” – відбитки стоп Христа на горі, дерева саду, дрібні постаті людей та архітектурні елементи. На іконі “Святі Антоній та Феодосій Печерські” – кольорові деталі одягу, його модельовані складки, елементи пейзажу з детально промальованими річкою, очеретом, камінням, пагорбами та маленькими посталями калік [37, с.14]. Логічно припустити, що Йов Кондзелевич, ретельно й детально малюючи такі дрібні деталі (а у випадку стоп Христа в іконі “Вознесіння” деталь іконографічно важлива та необхідна), не міг пізніше лесувати їх такими темними тонами, щоб вони стали непомітними. Таким чином, підтверджується правильність дій реставраторів М.Пигеля та М.Отковича, які працювали над іконами “Успіння Богородиці” та “Вознесіння” у 1960–1970-х роках.

Проблематичним також був ряд ікон, перемальованих (частково й повністю), очевидно, під час реставрації наприкінці XIX ст., як указувалося вище. Перемальованими з невідомої причини були також конструкції предел (авторський темно-оранжевий колір, грубо замальований темно-коричневою фарбою) [30, с.64; 31, с.51], причому із цієї ж причини було повністю приховано декоративні орнаментальні картуші, розміщені на виступаючих площинах предел. Усе це вимагало значної майстерності реставраторів і науковців і значного об'єму попередньої дослідницької роботи (хімічні аналізи пігментів і лакових плівок, макрофотографування в різних режимах освітлення та фотографування із застосуванням рентгенівського, ультрафіолетового й інфрачервоного променів, а також праці мистецтвознавців) для визначення самих перемалювань та їхніх меж.

* Лист-звернення Національного музею у Львові № 304 від 1 вересня 1997 року.

У процесі реставрації Богородчанського іконостаса у 2000 році в приміщенні Національного музею у Львові ім. А.Шептицького ЛФ ННДРЦ України була підготована виставка частини відреставрованих ікон іконостаса “Іконостас Воздвиженської церкви Скиту Манявського” [6, с.57]. На виставці експонувалася більша частина ікон, а також представлялися стенди з фотодокументуванням і схемами реставраційних процесів. До виставки було видано каталог з ілюстраціями й науковими статтями, присвяченими іконостасу та його реставрації [12, с.24–37]. Тоді ж відбулася наукова конференція з проблем реставрації іконостаса.



Схема-реконструкція іконостаса з церкви Воздвиження Чесного Хреста (Богородчанський іконостас). 2005 р.

Після переміщення у 2003 році останніх експонатів із Вірменської церкви, серед яких були й частини іконостаса – конструктивні деталі, карнизи, декоративні колони, обрамлення ікон, предели, реставратори ЛФ ННДРЦ України приступили до останнього етапу консерваційних і реставраційних робіт, що завершився восени 2005 року передачею відреставрованої пам’ятки Національному музею у Львові ім. А.Шептицького. Завершення цієї тривалої та складної роботи було презентовано на початку 2006 року в одному із залів указанного музею із запрошеними представниками громадськості Львова та журналістів.

Висновки. Отже, прослідкувавши та вивчивши всі різночасові втручання в структуру іконостаса із Скиту Манявського, поновлення, консервації та реставрації, маємо змогу виразніше й чіткіше побачити його мистецьку якість, унікальність і неповторність, а також відчутти історичні обставини, у яких перебувала ця пам’ятка. Можна відзначити все розуміння цінності цієї пам’ятки попередніми поколіннями музейників, мистецтвознавців і діячів культури, а також державних структур (Австро-Угорщини, Польщі й України) і побачити їхнє прагнення зберегти іконостас із Скиту Манявського, вивчити його та популяризувати. Окремо виділяємо виняткову зацікавленість та турботу долею іконостаса митрополитом Андреем Шептицьким, стараннями якого ця видатна пам’ятка українського мистецтва була повернена в Україну та збережена до наших днів.



Сучасний вигляд монастиря Скит Манявський: відбудована церква Воздвиження Чесного Хреста та відреставрована вежа-скарбниця (вістерія) (фото 2005 р.)

1. Батіг М. Білі сторінки в історії Національного музею у Львові / Микола Батіг // Літопис Національного музею. – 2000. – № 1 (6). – С. 1–156.
2. Батіг М. Білі сторінки в історії Національного музею у Львові. 1952–1962 рр. / Микола Батіг // Літопис Національного музею. – 2001. – № 2 (7). – С. 1–136.
3. Богородчанський іконостас // Діло. – 1916. – Ч. 231. Новинки.
4. Богородчанський іконостас // Діло. – 1924. – Ч. 113. Новинки.
5. Богородчанський іконостас // Скит Манявський та Богородчанський іконостас. – Жовква, 1926. – С. 1–28.
6. Демко Т. Хроніка 2000 року / Тетяна Демко // Літопис Національного музею. – 2001. – № 2 (7). – С. 1–136.
7. Двадцять-пятиліття діяльності Національного музею. – Львів, 1930.
8. Друль М. Техніко-технологічні дослідження іконостасу церкви Воздвиження Чесного Хреста Скиту Манявського / М. Друль ; Національний науково-дослідний реставраційний центр. Львівський філіал. Бюлетень. Інформаційний випуск. – Львів, 2000. – № 1 (1). – С. 1–32.
9. Звіт Національного Музею у Львові за 1925 рік. – С. 1–8.
10. Звіт Національного Музею у Львові за 1927 рік.
11. Звіт Національного Музею у Львові за 1928 рік.
12. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський : альбом-каталог. Наукове видання Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. – Львів, 2005. – С. 1–512.
13. Іконостасъ з Скита-Манявского въ Богородчанахъ – мѣсть. Зъ Богородчанского Подгорья // Дѣло. – 1880. – № 82 (22 жовтня / 3 листопада).

14. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста Скиту Манявського (1698–1705) : каталог // Іконостас Воздвиженської церкви Скиту Манявського : каталог виставки відреставрованих ікон / [авт.-упоряд. О. Канарська]. Тематичний збірник Святопокровського жіночого монастиря Студійського уставу. – Львів, 2000. – Вип. 5. – С. 1–54.
15. Лильо-Откович З. Про іконостас з церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський в архівних джерелах на основі матеріалів Центрального Державного історичного архіву України у Львові, 750 (Український Національний музей у Львові) / Зоряна Лильо-Откович ; Національний науково-дослідний реставраційний центр. Львівський філіал. Бюлетень. Інформаційний випуск. – Львів, 2006. – № 1(7). (Листи Свенціцького Іларіона Шептицькому А. з повідомленнями про придбання книжок, ікон, рукописів та ін. експонатів для експозиції музею. Лист Свенціцького до Шептицького 15/4 1925 р. (ЦДІАЛ. – Ф. 750. – Оп. 1. – Спр. 4.). – С. 1–164.
16. Лильо-Откович З. Каталог / Зоряна Лильо-Откович // Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський : альбом-каталог. Наукове видання Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. – Львів, 2005. – С. 1–512.
17. Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України. (Відділ рукописів, фонд управління консервації № 2).
18. Мисюга Б. Технологічна та естетична реконструкція іконостаса з церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський / Б. Мисюга // Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський : альбом-каталог. Наукове видання Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. – Львів, 2005. – С. 1–512.
19. Мисюга Б. Богородчанський іконостас : реставрація, пошуки, знахідки / Богдан Мисюга, Мирослав Откович // Київська церква. – 2000. – № 5 (11). (П'ять офіційних кореспонденцій до грона консерваторів у Відні, від подібної установи у Львові (ЦДІАЛ. – Ф. 616. – Оп. 1. – Спр. 114. – Арк. 3).
20. Мисюга Б. Легендарна “фрязь” Кондзелевича / Б. Мисюга // Галицька брама. – 1998. – № 6 (24). – С. 1–16.
21. Мельник Б. В. Вулицями старовинного Львова / Б. В. Мельник. – Львів : Світ, 2002. – С. 1–272.
22. Музика Я. Моя консерваційна праця в Нац. музею / Я. Музика // Двадцять-пятиліття діяльності Національного музею. – Львів, 1930.
23. Національний науково-дослідний реставраційний центр. Львівський філіал. Бюлетень. Інформаційний випуск. – Львів, 2000. – № 1 (1). – С. 1–32.
24. Національний науково-дослідний реставраційний центр. Львівський філіал. Бюлетень. Інформаційний випуск. – Львів, 2006. – № 1 (7). – С. 1–164.
25. Овсійчук В. А. Майстри українського барокко: Жовківський художній осередок / В. А. Овсійчук. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 1–400.
26. Овсійчук В. Українське малярство Х–XVIII ст.: проблеми кольору / В. Овсійчук. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1996. – С. 1–480.
27. Откович Т. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський : історія виникнення, вивчення і реставрації / Тарас Откович // Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський : альбом-каталог. Наукове видання Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. – Львів, 2005. – С. 1–512.
28. Откович Т. Реставрація і вивчення ікони “Христос-Учитель” / Тарас Откович ; Національний науково-дослідний реставраційний центр. Львівський філіал. Бюлетень. Інформаційний випуск. – Львів, 2006. – № 1 (7). – С. 1–164.
29. Откович М. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста Скиту Манявського у контексті збереження пам'яток української культури / Мирослав Откович ; Національний науково-дослідний реставраційний центр. Львівський філіал. Бюлетень. Інформаційний випуск. – Львів, 2000. – № 1 (1). – С. 1–32.
30. Откович М. Техніко-технологічні дослідження та реставрація іконостаса / Мирослав Откович // Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський : альбом-каталог. Наукове видання Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. – Львів, 2005. – С. 1–512.
31. Откович М. Консервація та реставрація іконостаса церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський / Мирослав Откович ; Національний науково-дослідний реставраційний центр. Львівський філіал. Бюлетень. Інформаційний випуск. – Львів, 2006. – № 1 (7). – С. 1–164.
32. Островський Ю. Нові матеріали до історії досліджень та реставрації Богородчанського іконостаса у XIX ст. (Атрибуція нововіднайдених фотографій іконостаса Воздвиженської церкви із Скиту Манявського 1698–1705 рр. у церкві м. Богородчани) / Юрій Островський, Мар'яна Пелех ; Національний науково-дослідний реставраційний центр. Львівський філіал. Бюлетень. Інформаційний випуск. – Львів, 2008. – № 1 (10). – С. 1–240.
33. Пещанський В. Богородчанський іконостас / Володимир Пещанський // Скит Манявський та Богородчанський іконостас. – Жовква, 1926. – С. 1–28.

34. Свенціцький І. Культурна праця Скиту Манявського / Іларіон Свенціцький // Скит Манявський та Богородчанський іконостас. – Жовква, 1926. – С. 1–28.
35. Труш І. Відновлене Ягайлонської каплиці на Вавели / Іван Труш // Артистичний вісник. – Річник І. За січень 1905. – Зошит І.
36. Церква Святого Духа в Рогатині : альбом / [авт.-упоряд. В. Мельник]. – К : Мистецтво, 1991. – С. 1–144.
37. Якимович М. Ікона Йова Кондзелевича “Святі Антоній і Феодосій” з Хресто-Воздвиженської церкви монастиря Скиту Манявського / Мирослава Якимович // Сакральне мистецтво Волині : матеріали ІХ міжнар. наук. конф. (Луцьк, 31 жовт. – 1 листоп. 2002 р.). – Луцьк, 2002. – С. 1–162.
38. Dzieduszycki W. Ikonostas Bogorodzanski (odbitka z Przaeglandu archeologicznego, zesz. 4) / W. Dzieduszycki. – Lwow, 1886.

В статті йдеться про історію реставрації іконостаса з церкви Воздвиження Честного Креста монастиря Скит Манявський (Богородчанський іконостас), авторства Іова Кондзелевича. Подробно розглядаються етапи всіх реставраційних втручаннях в іконостас, виконаних на протязі більш як ста років – в ХІХ і ХХ вв. Найбільше уваги приділено останній і остаточній реставрації в 1997–2005 роках, виконаній Львівським філіалом Національного науково-дослідницького реставраційного центру України.

Ключевые слова: іконостас з церкви Воздвиження Честного Креста монастиря Скит Манявський, Богородчанський іконостас, Іов Кондзелевич, реставрація, Войцех Дидушицький, Юліан Макаревич, митрополит Андрей Шептицький.

The article referred to language on the history of restorations of the iconostasis of the church of Exaltation of the Cross Monastery Maniava Cell (Bohorodchany iconostasis), authorship of Job Kondzelevicha. Considered in detail all phases of the restoration of all interventions in the iconostasis which were executed for more than one hundred years – in the nineteenth and twentieth centuries. Most attention pridilyna last and final restoration in 1997–2005’s, made by Lviv branch of the National research restoration center in Ukraine.

Key words: the iconostasis of the Church of Exaltation of the Cross Monastery Maniava Cell, Bohorodchany iconostasis, Job Kondzelevych, restoration, Wojciech Didushitsky, Julian Makarevich, Metropolitan Andrey Sheptytsky.

УДК 7.071.1 (477.86) “ХІХ/ХХ”

ББК 85.10

Ірина Чмелик

ХУДОЖНИКИ СТАНІСЛАВЩИНИ В МИСТЕЦЬКИХ ОБ’ЄДНАННЯХ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

Стаття присвячена дослідженню участі станіславських художників у виставках, мистецьких об’єднаннях Західної України кінця ХІХ – першої половини ХХ століття. Найбільш активним учасником мистецьких угруповань був Д.-Л.Іванцев, який входив до АНУМ (Асоціації Незалежних Українських Митців), під час навчання в Кракові заснував об’єднання “Зарево”, організував “Першу виставку образотворчого мистецтва Станіславицини” (1941). Висвітлюється також діяльність об’єднання образотворчих митців Станіслава “Оріон”, яке функціонувало протягом 1933–1939 років.

Ключові слова: виставки, мистецькі об’єднання, художнє життя, Станіславицина.

Кінець ХІХ – початок ХХ ст. як в Європі, так і в Україні характеризується значним поживаленням художнього процесу й, у першу чергу, завдячуючи мистецьким об’єднанням, які консолідували творчі сили за певними вподобаннями, спільними ідеями й поглядами на мистецтво. Тому метою статті є простежити участь станіславських художників у мистецьких товариствах і проведених ними акціях, визначити їх роль у зазначеному процесі. Досі цьому питанню не було присвячено окремого наукового дослідження, імена митців лише згадуються серед учасників та експонентів виставок різних об’єднань, а їх внесок в організацію та функціонування мистецьких угруповань залишається не з’ясованим.

Найважливішою ділянкою роботи мистецьких товариств були влаштовані ними виставки, які представляли досягнення живопису, скульптури, народного декоративно-ужиткового мис-

тецтва. Іноді до виставок долучалися художники, які підтримували ідеї угруповання, але не входили до нього. Цей вид діяльності є найбільш видимим з точки зору пересічного шанувальника мистецтва.

Одним із видатних художників, котрий деякий час проживав на Станіславщині, був Юліан Панькевич (нар. у с. Зелене Устя). Саме він разом з Іваном Трушем, Михайлом Грушевським, Василем Нагірним був ініціатором створення “Товариства для розвою руської штуки” (1898–1914). До того часу їздив по області, де розписував церкви (с. Яблунів біля Галича, Єзупіль, Сілець, Залісся та ін.), писав портрети мешканців цього краю, мальовничі пейзажі.

Це угруповання протягом декількох років було могутнім каталізатором розвитку українського мистецтва в Галичині, передовсім, церковного: виготовлялися плани церков, каплиць, церковний інвентар, діяли майстерні золотарства. Його члени виконували релігійні образи до іконостасів, вітарів, хоругов, плащениць. Основною метою об’єднання було через піднесення українського мистецтва витворити “руську школу штук красних”. Отож, діяльність “Товариства для розвою руської штуки” в основному концентрувалася навколо церковного мистецтва. Лідером цього руху був Василь Нагірний, що спроектував і втілював у життя низку церков [12, с.28–29]. У рамках угруповання Іван Труш заснував журнал “Будучність” (1899). Значними подіями були й організовані Товариством виставки. Так, на виставці 1900 р. уперше у Львові показали свої твори Олекса Новаківський, Осип Курилас і Антон Манастирський. Виставлялися І.Труш, Т.Копистинський, А.Пилиховський, Т.Терлецький, К.Устиянович, Я.Пстрак та інші. Преса відзначала, що найкраще на згаданій виставці запрезентував себе Юліан Панькевич, урахувавши досвід своєї кількالكітньої праці в церковному малярстві.

Товариство утворило майстерні з різьби іконостасів, окремі митці виконували для них образи, зокрема, А.Пилиховський, С.Томасевич, Т.Копистинський, О.Скруток, Ю.Панькевич, А.Манастирський, який є автором іконостаса в Успенській церкві в с. Крилос біля Галича.

Ю.Панькевич виставлявся також на виставках Товариства прихильників української літератури, науки і штуки (організатор І.Труш), яке існувало у Львові протягом 1904–1914 рр., серед членів – Михайло Жук, Михайло Бойчук, Станіслав Дембіцький та ін.). Зокрема, у 1905 р. у Львові організована перша спільна виставка галицьких і наддніпрянських митців, де Ю.Панькевич експонував 5 робіт (пейзажі “Осінь”, “Ліс”, “Поблизу Косо́ва”, жіночий портрет та жанрову картину “Косарі”).

Тут же виставив свої твори Ярослав Пстрак, родом із Гвіздця на Коломийщині, який також був учасником “Народної виставки картин” (Кам’янець-Подільський, 1907). Вони стали окрасою Виставки домашнього промислу (Коломия, 1912) [16, с.7–23]. Серед творів народного декоративно-ужиткового мистецтва визначних гуцульських майстрів експонувалися картини художника “Вечеря”, “Писанки”, “Йордан”, “Портрет гуцула”, “Мандрівник”, “Лірник”, “Гість у дім – бог у дім”, “Жаб’ївські гуцули”, портрети гуцулок тощо. На виставці громадськість Коломийщини мала змогу вперше більш широко ознайомитися з творчістю свого земляка [16, с.32].

Ще один відомий станіславський художник Осип-Роман Сорохтей був учасником виставок ГДУМ (Гурток Діячів Українського Мистецтва)(Львів, 1926) [10, с.411]; VI, VII, VIII виставок АНУМ (Львів, 1934–1938), виставки стрілецьких пам’яток 1914–1934 (Львів, 1934) та ін.

Отож, ГДУМ був організований на початку 1922 року. Туди ввійшли художники-літератори, архітектори. Очолили Гурток Петро Холодний-старший (голова), Микола Голубець (заступник голови), Павло Ковжун (секретар). Гурток влаштував 4 виставки, учасниками були митці зі Східної України М.Бутович, П.Ковжун, В.Крижанівський, Р.Лісовський, Ю.Магалецький, Л.Перфецький, З.Подушко, О.Харків, В.Січинський, львів’яни О.Новаківський, О.Кульчицька, Я.Стефанович (Музика), Л.Гець, А.Манастирський, архітектор О.Лушпинський, різьбяр А.Коверко та ін. Зі станіславських митців виставлялися Петро Обаль, Осип Сорохтей, а також Іван Старчук (родом із с. Пилипи на Коломийщині), який у той час проживав у Львові (ілюстрував збірник УСС “Червона калина”). Головну увагу на виставках приділяли книжковій і газетно-журнальній графіці, яка мала виразне національне стилєво-формальне обличчя [12, с.61].

Започаткований ГДУМ рух поставив проблему виховання молодих українських малярів у руслі національної традиції. Позитивним у діяльності Гуртка став випуск фахового журналу

“Українське мистецтво” (1926–1927, редактор Микола Голубець). З 1927 р. організаторська діяльність Гуртка занепадає [12, с.61].

У 1930-х рр. ситуація не змінилась, і станіславські митці часто ставали експонентами виставок, організованих львівськими мистецькими товариствами. Так, Денис Іванцев і Ярослав Лукавецький виставляли свої роботи на виставках АНУМ (Львів, 1934, 1935, 1937, 1938), “Ретроспективній виставці українського мистецтва за останні тридцять літ” (Львів, 1935) [13, с.9–12]. Їх твори, репрезентовані на VI виставці АНУМ, були відзначені мистецьким критиком М.Голубцем, який у львівському журналі “Новий час” писав: “...дуже щасливо здебюгував своїми двома експонатами молодий і темпераментний учень Краківської академії мистецтв Лукавецький Ярослав. З вибраними з цієї виставки творами Білецької, Борачека, Бутовича, Гаврилюка, Глушенка, Гординського, Грищенка, Дольницької, Мазепи, Сорохтея, Холодного і Лукавецького можна показатися на любій столичній виставці і не тільки не посоромити українського мистецтва, але внести в мистецтво ближчих і дальних сусідів низку свіжих і оригінальних ноток образотворчого світосприйняття” [4].

Асоціація Незалежних Українських Митців (АНУМ) була найбільш енергійною, послідовною й авторитетною порівняно з усіма іншими організаціями та художніми угрупованнями першої половини XX ст. на Західній Україні. АНУМ розворушила застій, об'єднала ті творчі сили, які тяжіли до сучасного рівня європейського мистецтва, підтримала галицький авангард. Вона дала потужну критичну думку... піднесла мистецтвознавчу культуру до стадії, коли стали можливими дослідження, аналіз різних проявів художньої творчості, обґрунтування генези вітчизняного мистецтва в його взаємозв'язках із мистецтвом інших народів і країн [12, с.69–70].

Дослідники припускають, що автором назви був Павло Ковжун. АНУМ за своєю художньою платформою була близька до АРМУ (Асоціація Революційних Митців України) – групи “візантиністів із практикою сучасного європейського мистецтва”, і ОСМУ (Об'єднання Сучасних Українських Митців) – угруповання українських сезанністів та експресіоністів, провідним представником якого виступив Віктор Пальмов. Уже в жовтні 1931 р. у залах Національного музею відкрилася перша виставка АНУМ “з участю запрошених французьких, італійських, бельгійських митців та української паризької групи”, як було сказано в каталозі. З місцевих художників у ній взяли участь П.Ковжун, Я.Музика, О.Новаківський та його учні М.Мороз, Р.Чорній, Г.Смольський, С.Луцик та інші. Згідно з каталогом, експонувалося всього 116 творів 43 авторів [12, с.70]. Друга виставка АНУМ присвячувалася мистецтву графіки.

Діяльність АНУМ була багатогранною: за час свого існування провела чотирнадцять виставок (з них три – за кордоном) з ілюстрованими каталогами, до участі запрошувалися автори звідусіль. Залучалися різні культурні осередки: українська “паризька група”, празька “Студія пластичного мистецтва”, краківське “Зарево”, варшавський “Спокій”, митці з Відня, Берліна, Мюнхена, зі Східної України й Росії, а також художники Львова і його околиць. Збірні виставки чергувалися з індивідуальними, серед них Олени Кульчицької, Льва Геца, Миколи Глушенка, Олекси Грищенка.

АНУМ об'єднала талановитих критиків і мистецтвознавців (Микола Голубець, Святослав Гординський, Михайло Драган, Павло Ковжун, Володимир Січинський та ін.). Це спонукало до видання широкоінформативного журналу “Мистецтво” (п'ять чисел). Вийшли друком монографії про творчість М.Андрієнка, Л.Геца, О.Сахновської та ін. У передмові до каталога шостої виставки (1934) Ковжун писав: “Ми не можемо сприймати пасивно мистецький світовий рух, ми можемо сприймати його лише активно, вносячи в нього й свої мистецькі елементи до сучасної мистецької творчості. Через це ми хочемо змусити нашу думаючу еліту зрозуміти наші зусилля, щоб тим самим притягнути її до співпраці, до сприйняття нашої творчості – одержати від нас нові очі, побачити новий світ у сфері кольору і форми” [17, с.3].

До керівництва Асоціації були обрані Ярослава Музика (голова), Павло Ковжун (секретар), Михайло Осінчук (скарбник) та уродженець м. Коломия Святослав Гординський. Серед членів Асоціації: Михайло Андрієнко (Париж), Микола Бутович (Прага), Лев Гец (Санок, Перемишль), Микола Глушенко (Париж), Марія Дольницька (Відень), Михайло Драган (Львів), Федір Ємець (Берлін), Маргіт Сельська (Львів), Роман Сельський (Львів), Володимир Січинський (Львів, Прага) [12, с.71]. У 1937 році залучений у члени АНУМ Денис Іванцев.

Учасниками акцій АНУМ були митці з краю та зарубіжжя: Олександр Архипенко (США), Володимир Баляс (Варшава), Михайло Бойчук (Київ), Северин Борачок (Париж), Юліян Буцманюк (Жовква), Марія Гарасовська (Краків), Олекса Грищенко (Париж), Михайло Жук (Харків), Іван Іванець (Львів), Денис Іванцев (Краків), Андрій Коверко (Львів), Едвард Козак (Львів), Нестор Кисілевський (Краків), Олена Кульчицька (Перемишль), Степан Луцик (Львів), Ярослав Лукавецький (Краків), Оксана Лятуринська (Прага), Галина Мазепа (Прага), Вітовт Манастирський (Варшава), Василь Масютин (Берлін), Петро Мегик (Варшава), Наталя Мілян (Краків), Михайло Мороз (Львів), Софія Налепинська (Київ), Андрій Наконечний (Краків), Петро Обаль (Краків), Іван Падалка (Харків), Анатоль Петрицький (Київ), Володимир Продан (Краків), Олена Рубісова (Париж), Олена Сахновська (Москва), Григорій Смольський (Львів), Осип Сорохтей (Станіслав), Ніл Хасевич (Варшава), Петро Холодний-молодший (Варшава), Роман Чорній (Львів) та ін. АНУМ як творче об'єднання зі своїм журналом "Мистецтво" проіснувала до 1939 року й улаштувала більше десяти великих виставок, де, крім українців, брали участь запрошені італійські та французькі митці: Дерен, Пікассо, Северіні, Тоцці та ін., випустила низку каталогів, монографій та альбомів [12, с.71]. Отож, географія учасників і експонентів виставок АНУМ є надзвичайно великою, що свідчить про потужний діапазон мистецьких проявів.

На шостій виставці АНУМ, де були представлені 162 роботи 21 автора, значну частину займали учасники мистецького об'єднання "Зарево", зокрема, полотна Марії Гарасовської, Михайла Кмітя, Ярослава Красевича, Ярослава Лукавецького, Володимира Продана (родом зі Снятина), Андрія Наконечного, Нестора Кисілевського (нар. у с. Яблунів, поблизу Коломиї) – усього 62 твори [17]. Д.Іванцев виставив 5 робіт: три живописні ("Зимовий похід УГА", "Осіній пейзаж", "Міст") і дві графічні ("Рибалка", "Ангел"), відзначені мистецькою критикою. Також були визнані як найбільш вартісні акварелі та рисунки О.Сорохтея разом із полотнами Олекси Грищенка та Миколи Глущенка [17].

Так само схвально сприймали твори Іванцева, експоновані на "Ретроспективній виставці українського мистецтва за останні ХХХ літ" (Національний музей, Львів, вересень-листопад 1935 року). Ця виставка була влаштована на честь митрополита Андрея Шептицького. Членами організаційного комітету виступили Олександр Архипенко, Микола Бутович, Святослав Гординський, Павло Ковжун (автор плаката цієї виставки), Дем'ян Горняткевич, Олекса Новаківський, Роман Сельський, Микола Федюк, Олена Кульчицька, Іларіон Свенціцький, а також Денис Іванцев, який відповідав за відбір творів молодих митців. Сам Іванцев виставив роботи: "Шкапа на снігу", "В сірий день, коні", "Рибалки нічю" та офорт "Портрет" [13, с.9]. Крім нього, брали участь ще шість учасників "Зарева": Марія Гарасовська, Ярослав Лукавецький (виставив два твори: "Портретна студія", "Мертва натура"), Андрій Наконечний, Володимир Продан, уперше виставив скульптури Григір Крук (родом із с. Братишів на Тлумаччині) "як молодий обсерватор" (дві голови в гіпсі та бронзі). Отже, праці покутських митців зайняли почесне місце серед творів таких авторитетних майстрів, як О.Архипенко, М.Андрієнко, М.Бутович, О.Грищенко, О.Новаківський, О.Курилас та ін.

Активна громадська позиція та організаторські здібності Дениса-Лева Іванцева проявились уже під час навчання в Краківській академії мистецтв. Саме тут він стає ініціатором і організатором мистецького гуртка "Зарево" (Краків, 1933–1939) при різнобічній підтримці професора Ягеллонського університету Богдана Лепкого. Гурток ставив собі за мету консолідувати молодих митців, які тоді вчилися у вищих навчальних закладах Кракова, задля "розвою і пропаганди новітнього українського мистецтва. У самій назві був закладений незборимий рух, спалах, горіння, ранковий спів пробудження" [2, с.18]. Молоді митці зверталися переважно до вивчення національної мистецької традиції, яка в середині 1930-х рр. знову виступила на перший план в інтенціях українських митців [14, с.46]. Гурток у різний час складався від 10 до 14 осіб, найбільше серед його членів було художників, далі – архітекторів, скульпторів. Входили туди учні Краківської академії мистецтв М.Зорій, Я.Лукавецький, М.Гарасовська, Б.Стебельський, Н.Кисілевський, А.Наконечний, В.Продан та ін. Вони працювали, при сприянні Б.Лепкого, в аудиторіях Ягеллонського університету, проводили зібрання, диспути в домі

“Просвіти”. Творча діяльність “Зарева” була підтримана АНУМ, зокрема, його учасники виставляли свої роботи на львівських виставках АНУМ, про що вже зазначалося. Протягом свого існування “Зарево” організувало три виставки, де вагомими були мистецькі досягнення художників, які приїхали на навчання до Кракова зі Станіславщини.

Ще до організації гуртка Д.Іванцев та інші митці-українці стали експонентами виставки, присвяченої 60-літньому ювілею Б.Лепкого, яка була влаштована в Краківській “Просвіті” 1932 року. Були відзначені твори Д.Іванцева, М.Кмітя, О.Касараба, М.Гарасовської, Д.Горняткевича, М.Зоря та ін.

Під час німецької окупації у Львові була створена “Спілка українських образотворчих митців”, головою якої був Іван Іванець, серед експонентів виставок цієї організації також значиться Д.Іванцев. Усього організація провела п'ять виставок, Іванцев востаннє брав участь у третій виставці СУОМ, його твори “Дністер у Делеві” та “Місячна ніч на Дністрі” були відзначені мистецтвознавцями Михайлом Драганом і Ліною Федорович-Малицькою, яка писала: “Справжньою глибокою лірикою пересякла Іванцева “Місячна ніч на Дністрі”. З цяткованою (пуантилістичною) малярською технікою, яка відповідає розпорошенню місячного світла, образ цей зосередженням настрою, гармонійним кольоритом та правильною композицією один з найкращих цієї вистави” [15, с.12]. М.Драган відзначив твори О.Куриласа, А.Манастирського, гуцульські красовиди та жанрові картини М.Мороза, а також пейзажі Д.Іванцева: “Дністер у Делеві” видержаний у кольорі і гарно скомпонований, “Ніч над Дністром” незвичайно трудна тема, в якій легко попасти на банальні ефекти. Іванцев вийшов у студії місячного світла пере-можно” [6, с.8].

На цій виставці також експонувався твір Ольги Плешкан “Молода”. Творча доля цієї мисткині розпочиналася саме в 1920-х рр. і була тісно пов'язана з львівським мистецьким середовищем. Ольга Плешкан, родом із Чортівця, Городенківського р-ну на Станіславщині, навчалась у мистецькій школі О.Новаківського. На початку 1930-х рр. разом з іншими учнями цієї школи брала участь у виставках, які відбувались у багатьох містах Західної України, зокрема, у Львові, Станіславі та ін. Так, у 1931 р. у Станіславі та Коломиї пройшли мандрівні виставки робіт О.Новаківського й картин його учнів М.Мороза, Р.Чорнія, С.Луцика, О.Плешкан, Г.Смольського [1, с.111]. Останній, до речі, також наш земляк, родом із Підгірок (тепер – у межах м. Калуш). Утім, після переїзду до Львова, художник залишився там працювати, у своїх творах зберіг замілювання рідним краєм, зокрема, у безлічі колористичних карпатських пейзажів.

О.Плешкан разом з іншими старшими учнями школи Олекси Новаківського М.Морозом, Г.Смольським, С.Луциком, В.Ласовським, В.Гаврилюком, Р.Чорнієм, М.Морачевською входила до мистецького гуртка “Руб”, що існував протягом 1933–1936 років. Об'єднання “Руб” випустило мистецький збірник “Карби”, у якому співпрацювали Б.-І.Антонич і новаківці В.Ласовський, А.Малюца та ін. Видання рясно ілюстроване репродукціями з творів Новаківського та його учнів, там публікувалися матеріали, присвячені творчості О.Новаківського, редакційній та виставочній діяльності АНУМ. Восени 1933 р. експонувалася виставка творів членів “Рубу”, присвячена 10-річчю існування школи та 60-річному ювілею їх учителя – Олекси Новаківського. Члени “Рубу” експонували твори на виставках АНУМ, “Ретроспективній виставці українського мистецтва за ХХХ останніх літ у Львові”. Серед учасників – Володимир Гаврилюк, Володимир Ласовський, Степан Луцик, Антін Малюца, Михайло Мороз, Іванна Нижник, Ольга Плешкан, Стефа Рудакевич, Григорій Смольський, Роман Чорній [12, с.72–73].

У кінці XIX – на початку XX ст. у Львові виникають мистецькі об'єднання образотворчого спрямування, куди входили, як ми бачимо, станіславські художники. На теренах Станіславщини питання про організацію об'єднання образотворчих митців постало аж у 1930-х рр., оскільки цей регіон, зокрема Гуцульщина та Покуття, вважалися центром народних художніх промислів, і до цього часу тут працювали творчі майстерні й артілі народних майстрів з ткацтва, килимарства, художнього дерева тощо.

З утворенням першого мистецького об'єднання “Оріон” (Зв'язок митців і шанувальників мистецтва) у Станіславі пов'язана активізація художнього життя в 1930-х роках. Завданням

угруповання була організація в місті виставок та імпрез [19, с.1]. До “Оріону” входили митці Еміль Дубрава, Марія Зіммерманівна, Володимир Лопушняк, Владислав Лючинський, Войцех Пшедвоєвський, Геза Розмус, Михайло Сулима, який виступав і як мистецтвознавець, інженери Т.Ковальський, К.Кунн, Я.Тиський, доктор Е.Керницький. Перелічені митці були експонентами Першої виставки “Дні землі Станіславської”, що відбулась у вересні 1933 р., де були представлені твори живопису, графіки та скульптури. До 1938 р. “Оріон” влаштував шість виставок, на яких в основному експонувалися роботи зазначених художників, що проживали в Станіславі. Одна з виставок була організована в травні 1938 року. Участь у ній взяли місцеві малярі: Еміль Дубрава, Кароль Коссак, Владислав Лючинський, Геза Розмус, Войцех Пшедвоєвський [19, с.1]. Ця імпреза була поєднанням кількох персональних експозицій, де кожен з митців презентував свою творчість. Тут були виставлені твори реалістичного спрямування, що, у першу чергу, було розраховане на пересічного глядача, якому дані тенденції в мистецтві були найбільш зрозумілі. Це також свідчить про міцні традиції реалістичного малярства, хоча нові риси відчутні, наприклад, у творчості В.Лючинського, зокрема, вплив імпресіонізму в його пейзажах. Метою цих виставок було показати мистецтво, близьке й зрозуміле різним верствам населення, а також, щоб якомога більше людей наблизилося до мистецтва, незважаючи на більшу чи меншу міру своєї обізнаності в сучасному мистецтві. За свідченням тогочасної преси, виставки показали великий потенціал митців-пластиків Станіслава [19, с.2].

“Оріон” – це спілка талановитих митців, які працювали в різних видах і напрямках мистецтва й у той час проживали в Станіславі. До старшої генерації митців належали Е.Дубрава й В.Пшедвоєвський. Е.Дубрава надавав перевагу акварелі: на виставках “Оріону” експонувалися твори з архітектурними мотивами Станіслава, карпатські пейзажі, а також етюди з буденного гуцульського життя. Скульптор В.Пшедвоєвський працював у царині портрета та побутового жанрі. Більшість творів К.Коссака, ще одного експонента виставок “Оріону”, – це побутові композиції, виконані в техніці акварелі, де значне місце займає щоденне життя гуцулів, їхні подорожі, прощання й зустрічі біля церкви, повернення додому по засніжених Карпатах тощо. Такі етюди надзвичайно вправні, чітка структура, яскраві, вдало підібрані кольори. У творах з життя гуцулів Коссака, як і його вчителя Владислава Яроцького, перш за все цікавила колористика. Його мистецтво є зразком етнографічної ілюстрації, що не виходить за межі реалізму.

Скупі відомості про митців-засновників “Оріону” Марію Зіммерманівну та Володимира Лопушняка, які навчалися у Краківській академії мистецтв. Інформація про їх твори не зустрічається в періодиці та каталогах тих років, невідоме їх місцезнаходження.

Оригінальною постаттю серед митців “Оріону” є Геза Розмус. На його творчість вплинули польські реалісти Юліуш Брандт, Юліуш Коссак та Ян Матейко. Терен його праці – це мальовничі краєвиди Карпат, побут гуцулів, а також історичні картини (“Ранні розбійники”, “Зустріч Б.Хмельницького з Бутурлінім”). Він був одним із небагатьох випускників Варшавської академії, які присвятили свою творчість українській тематиці [9, с.411].

Після 1939 р. “Оріон” знову, хоч і рідше, з’являється на виставках. К.Коссак, В.Лючинський, В.Пшедвоєвський виставлялися на “Першій виставці образотворчого мистецтва Станіславщини”, після чого, у зв’язку з початком воєнних дій, значна частина художників покинула Станіслав.

Серед митців, які входили до “Оріону”, більшість освіти здобували в академіях мистецтв у Кракові, Варшаві, Мюнхені. Та, працюючи тут, вони у творах відображали особливості гуцульського побуту, карпатської природи й станіславських ландшафтів, створювали портрети видатних діячів культури, науки й мистецтва краю, писали історичні твори на теми, пов’язані з Прикарпаттям.

Надалі поступальний розвиток образотворчого мистецтва яскраво представлений ще однією довоєнною виставкою – “Перша виставка образотворчого мистецтва Станіславщини” (Станіслав, травень-червень 1941 р.), організованою Д.-Л.Іванцевим і Я.Лукавецьким. Завданнями імпрези були: дати змогу “художникам-самодіяльникам поглибити своє знання і скристалізувати не визначене ще своє творче прагнення, а також ознайомити широку громадськість із творчістю художників-професіоналів” [8, с.3]. Ця виставка засвідчила високий рівень живо-

пису, графіки, скульптури, народного мистецтва, а також те, що тут склався потужний мистецький осередок, зокрема, з великою кількістю експонованих творів (459) і представлених професійних і народних митців (148). Серед учасників бачимо М.Зорія, Д.Іванцева, К.Коссака, К.Крайківського, Я.Лукавецького, В.Лючинського, В.Пшедвоєвського, М.Мороза та інших, значне місце займали твори декоративно-ужиткового мистецтва народних майстрів.

Було видано ілюстрований каталог до виставки, де вступну статтю написав Д.Іванцев. Ця подія повинна була засвідчити високий рівень дорадянського мистецтва в Станіславі [9, с.411]. Однак усі позитивні зрушення, що відбувались у цей час, розглядалися виключно як досягнення радянської влади.

На виставці поряд із реалістичними тенденціями були представлені нові мистецькі стилістичні напрями, перейняті митцями в навчальних закладах за кордоном. Мистецька критика відзначила роботи Іванцева, Лукавецького, Зорія, Коссака, Мороза, які привертала увагу своїми новими рисами в розумінні суті сучасного мистецтва, а також живописних і пластичних завдань. Виставка цікава й тим, що дала змогу отримати більш чи менш повне уявлення про образотворче мистецтво краю, зокрема про тих митців, які новою силою ввійшли в мистецький процес у 1930-х роках.

Зі встановленням радянського тоталітаризму в 1939 р. у Галичині було проголошено, що “радянська влада відкрила шлях для розвитку народних талантів” [7, с.34], але ці “таланти” повинні були визнавати комуністичну ідеологію. І, як підтвердження, уже в 1940 р. у Станіславі відбулась обласна виставка народного мистецтва. Того ж року гуцульські народні вироби експонувалися на “Виставці образотворчого мистецтва західних областей України і народної творчості гуцулів” у Києві, Москві. Серед образотворчих митців там були виставлені твори Я.Пстрака (“Гуцул”, “Каменярь”) і Д.Іванцева [12, с.79]. У журналі “Образотворче мистецтво” за 1941 р. зустрічаємо схвальний відгук про експоновані твори Пстрака, Труша, Новаківського: “...західноукраїнські художники в більшості своїх робіт зуміли зберегти почуття міри і не впасти в дешевий побутовізм і етнографізм” [3].

Окремо варто згадати митців, чиє життя згодом було пов'язане з культурними зрушеннями зарубіжжя. Утім це питання заслуговує окремого дослідження. Зараз тільки побіжно зупинемося на деяких аспектах зазначеного явища. У цій царині важливою видається творча й організаційна робота мистецького критика й живописця Богдана Стебельського (нар. у с. Томашівці на Калушині). Навчаючись у Краківській академії мистецтв, після Д.Іванцева очолив мистецьке об'єднання “Зарево” (1936–1939). Згодом, у Мюнхені, реалізував себе в діяльності Українського літературно-мистецького об'єднання (УЛМО) та Української Спільки образотворчих митців (УСОМ) [18, с.200]. Переїхавши 1949 р. до Канади, став співзасновником Української Спільки образотворчих митців у Канаді (УСОМ) і з 1956 р. її очолив. Опікувався й іншими культурними об'єднаннями в Канаді, створеними в 1960-х роках.

У зв'язку з тим, що в Станіславі в першій третині XX ст. не існувало власного мистецького об'єднання, художники Станіслава наприкінці XIX – на початку XX ст. виставляли свої твори на виставках, організованих львівськими мистецькими товариствами, у тому числі Я.Пстрак, О.Сорохтей. Видатний художник Ю.Панькевич став одним з ініціаторів створення Львівського Товариства для Розвою руської штуки. Згодом молоді митці, навчаючись у Краківській академії мистецтв, зокрема Я.Лукавецький, М.Зорій, Д.Іванцев, стають учасниками мистецького об'єднання “Зарево” й експонують свої праці на виставках у Кракові та Львові. Найактивнішим учасником товариств і виставок у 1930-х – на початку 1940-х рр. був Д.Іванцев. Отож, прикарпатські митці склали вагомий частину мистецьких об'єднань інших міст, долучаючись до їхнього культурного процесу, тим самим здобуваючи славу й своєму краю. Активізації художнього життя Станіслава 1930-х рр. сприяло перше об'єднання образотворчих митців “Оріон”, яке займалось організацією виставок пластичного мистецтва. Важливим підсумком мистецького розвитку регіону 1930-х рр. стала Перша виставка образотворчого мистецтва Станіславщини, організована Д.Іванцевим і Я.Лукавецьким, що об'єднала як професійних, так і народних майстрів, які працювали в різних видах образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва.

1. Альманах Станиславівської землі : зб. матеріалів до історії Станиславова і Станиславівщини / ред.-упоряд. Б. Кравців. – Нью-Йорк ; Торонто ; Мюнхен, 1975. – Т. 2. – С. 111.
2. Аронець М. Денис-Лев Іванцев: життя і творчість / М. М. Аронець. – К. : Грані-Т, 2008. – 76 с. : іл.
3. Виставка образотворчого мистецтва і народної творчості гуцулів // Образотворче мистецтво. – 1941. – № 4.
4. Голубець М. VI виставка АНУМ / М. Голубець // Новий час. – Львів, 1935. – Ч. 5.
5. Грюнберг С. Перша обласна виставка образотворчого мистецтва Станіславщини / С. Грюнберг // Радянська Україна. – 1941. – 20 травня. – С. 4.
6. Драган М. Третя виставка Спілки Українських образотворчих митців / М. Драган // Наші дні. – Львів, 1943. – Ч. 35. – С. 8.
7. Історія міст і сіл УРСР в 26 томах. Івано-Франківська область. – К. : Ін-т історії АН УРСР, 1971. – 639 с. : іл.
8. Каталог першої виставки образотворчого мистецтва Станіславщини / [авт.-упоряд. Д. Іванцев]. – Станіслав, 1941. – 36 с.
9. Мисюга Б. Мистецтво Станіслава 30–40-х років ХХ століття / Б. Мисюга // Українсько-польські відносини в Галичині у ХХ столітті. – Івано-Франківськ : Плай, 1997. – С. 408–411.
10. Мисюга Б. Пейзажне малярство на виставках ГДУМ / Б. Мисюга // Мистецтвознавство 2000. – Львів, 2001. – С. 103–114.
11. Молися і працюй. Денис-Лев Іванцев відповідає на питання Юрія Андруховича // Перевал. – 1993. – № 1. – С. 4–11.
12. Нога О. Мистецькі товариства, об'єднання, спілки Львова 1860–1998 / О. Нога, Р. Яців // Матеріали до довідника. – Львів : Українські технології, 1998. – 122 с.
13. Ретроспективна виставка українського мистецтва за останні ХХХ літ (Львів, ІХ–ХІ 1935) : каталог / [авт. вступ. статті В. Залозецький]. – Львів, 1935. – 34 с.
14. Ріпко О. “Зарево” в культурному русі Галичини у 1920–30-х роках / О. Ріпко // Григорій Крук та європейська пластика середини ХХ століття : матеріали міжнар. наук. конф. – Івано-Франківськ, 1992; К., 1995. – С. 45–49.
15. Федорович-Малицька Л. З приводу закриття III виставки Спілки образотворчих митців у Львові / Л. Федорович-Малицька // Краківські вісті. – 1943. – Ч. 54. – С. 12.
16. Фіголь М. П. Ярослав Васильович Пестрак / М. П. Фіголь. – К. : Мистецтво, 1966. – 68 с. : іл.
17. Шоста виставка АНУМ : каталог / [упоряд. і авт. вступ. статті П. Ковжун]. – Львів, 1935.
18. Яців Р. М. Українське мистецтво ХХ століття : ідеї, явища, персоналії : зб. статей / Р. Яців. – Львів : ВФ “Афіша”, 2006. – 351 с.
19. Tyrowicz L. Wspolczesni Malarze Stanislawowscy / Ludwik Tyrowicz // Odbitka z zeszl 2. rocznika 1/1938. Kwartalnika Zloty Szlak. – 4 s.

Стаття посвячена дослідженню участя станиславських художників в виставках, художественних об'єднаннях Західної України кінця ХІХ – першої половини ХХ століття. Найбільш активним учасником художественних групировок був Д.-Л.Іванцев (член АНУМ – Асоціації Независимых Украинских Художников), котрий ще во время учебы в Кракове учредил об'єднання “Зарево”, організував “Первую выставку изобразительного искусства Станиславщини” (1941). Освітлена також діяльність об'єднання художників Станіслава “Орион”, котроне функціонувало в течение 1933–1939 годов.

Ключевые слова: *виставки, художественные об'єднання, художественная жизнь, Станиславщина.*

The article is devoted to the research of participation of Stanislaviv painters in the exhibitions, art unions of the Western part of Ukraine in the end of the XIXth and the first half of the XXth centuries. The most active participant of the art unions was D.L.Ivantsev. He was the member of the Association of Independent Ukrainian Artists. During his study in Krakow he organized art union “Zarevo”, “The first exhibition of the fine art of Stanislaviv region” in 1941 as well. The article describes the union of the painters of Stanislaviv “Orion”. It has been functioning from 1933 till 1939.

Key words: *exhibitions, art union, artistic life, Stanislaviv region.*

КУЛЬТУРНО-ХУДОЖНЄ ЖИТТЯ САМБІРЩИНИ 1927–2009 рр.

У статті вперше подано аналіз культурно-художнього життя Самбірщини 1927–2009 рр. У контексті загальнокультурних процесів часу розглянуто шляхи розвитку художнього життя як важливого фактора формування мистецького середовища в місті, а також становлення приватного колекціонування творів мистецтва як основи музейної справи міста, проаналізовано виставкову діяльність, виявлено її ціннісні критерії.

Ключові слова: українське мистецтво, культурно-художнє становище, колекціонування, музей, художнє об'єднання, виставки.

На території Самбірщини з 1927 р. до 2009 р. відбулося декілька важливих подій, що стосуються художньої культури цього регіону. У періоді між указаними роками було сформовано Товариство “Бойківщина”, організовано музейництво, а згодом і ліквідовано, відбулися мистецькі зрушення, а наприкінці ХХ ст. відновлено музейну справу. Аналіз творчих процесів минулих періодів є важливим не тільки тому, що допоможе вималювати цілісну картину художнього процесу в регіоні та виявити своєрідність місцевої, локальної культури, а й розкрити роль мистецьких традицій у періоді докорінних зрушень у суспільній свідомості протягом зазначеного періоду, що надзвичайно важливо нині за різкої зміни координат і орієнтирів культурного розвитку. На жаль, Самбірщина й досі не є дослідженою мистецтвознавцями, а поверхнева інформація про мистецтво цього регіону зустрічається лише в газетних статтях.

Розрізнені факти та явища культурно-мистецького становища Самбірщини, які раніше залишалися в тіні гучніших подій у цій сфері в інших значних мистецьких центрах України, необхідно об'єднати в цілісну картину для усвідомлення загальних і специфічних тенденцій розвитку місцевої художньої культури, багато в чому спричинених регіональними особливостями й умовами, у яких створюється та розвивається образотворче мистецтво, що знаходить свій шлях до адресата. Існує необхідність вивчення розвиненості художньої творчості й процесу професіоналізації цієї галузі в даній територіальній межі та впливу цього явища за межами Самбірщини.

У статті розглядаються праці “Вчений універсального профелю” Івана Лозинського [6] про основоположника музейництва в Галичині, зокрема й на Самбірщині, В.П.Бадяка “Художня культура в західних областях України” [1] і передмова мистецтвознавця Ф.Леграна до альбома “Юрій Кульчицький. (Графіка, кераміка, малярство, колаж)” [11].

Метою статті є дослідження культурно-мистецького життя Самбірщини періоду 1927–2009 рр.

1927 рік. Нелегкий час. Апатія й зневіра значної кількості українців після поразки національно-визвольних змагань, якою закінчилася боротьба за державну самостійність України. Розчленованість українських земель, на цей раз між чотирма хижакками: більшовицькою Росією, Польщею, Румунією, Чехословаччиною. У цих умовах треба було рятувати ситуацію, протиставитися винародовленню українців, закладати підґрунтя для нового відродження [8, с.3].

Ідею заснування регіональної мережі українських регіональних краєзнавчих музеїв у Галичині висунув, розвинув і реалізував відомий львівський учений-філолог, музеєзнавець і літературознавець, директор національного музею, доктор філологічних наук Іларіон Свенціцький, про якого видає статтю І.Лозинський “Вчений універсального профелю”. Три міста Галичини він найбільше любив – Львів, Самбір, Буськ. Із самбірсько-турківського мовного ареалу ще 1898 року почалися його дослідження бойківської говірки. На Самбірщині він побував і в 1904 році, коли вирушив у подорож по Бойківщині з метою зібрати матеріальні пам'ятки сакральної культури й першодруки світського змісту для майбутнього національного музею. Заснований у Львові 1905 року, спершу мав назву церковний. Відтоді молодий учений, що згодом став правою рукою митрополита Андрея Шептицького, довгі роки виношував думку заснувати музей “Бойківщина” у Самборі. Умови й дані для цього були: примножувалася кількість експонатів – невеликих ікон, книжок, вишивок, речей церковного вжитку, які наполегливо збирав для цієї мети церковний маляр Ілля Децик, а також знаходилися оригінальні архелогічні пам'ятки чис-

ленних розкопок Замкової гори в селі Спасі, Городища та могил у селі Ступниця, які доктор Володимир Кобільник прагнув передати громадськості. Урешті-решт настав 1930 рік, у якому народився краєзнавчий музей у Самборі “Бойківщина”, що незабаром заповнився близько п’ятьма тисячами експонатів. Саме завдяки опіці, допомозі й керівництву Іларіона Свенціцького [6, с.2].

Самбірський музей “Бойківщина” був організований членами однойменного Товариства (дослідження подано в статті Р.Данчин “Організатор музейництва у Самборі”), яке виникло в місті наприкінці 20-х років. Перше зібрання самбірських інтелігентів-українців, під час якого було вирішено заснувати Товариство “Бойківщина” і музей при ньому, відбулося 9 жовтня 1927 року. Перші ж загальні збори, які формально утворили Товариство, були скликані 16 червня 1928 року після організації підготовки. Одночасно з утворенням Товариства “Бойківщина” у Самборі було засновано й однойменний музей.

Хто ж були ці люди, які з таким ентузіазмом і жертівністю взялися за організацію Товариства й музею в Самборі? Це, насамперед, Володимир Гуркевич (1880–1937) – адвокат і громадський діяч, Володимир Кобільник (1885–1937) – лікар, етнограф, археолог і публіцист, Антін Княжинський (1893–1960) – педагог, музеєзнавець і письменник, Михайло Скорик (1895–1981) – педагог, публіцист і науковець, Володимир Кордуба (1883–1964) – інженер, картограф, культурно-громадський діяч та інші.

Серед засновників Товариства “Бойківщина” та його музею був Іван Филипчак (1871–1945) – педагог, письменник і музеєзнавець. Уже на перших загальних зборах Товариства, що відбулися, як уже зазначалося, 16 червня 1928 року, Івана Филипчака було обрано директором чи, як тоді казали, завідателем, музею “Бойківщина”. З того часу він з головою поринув в організацію музею, невтомно збираючи й примножуючи пам’ятки бойківського побуту та культури. Директором музею він залишився до 1944 року.

Хроніка діяльності музею “Бойківщина”, на жаль, нерегулярно поміщувалася на сторінках “Літопису Бойківщина” – друкованого органу Товариства “Бойківщина”. Але навіть із цих нечисленних хронік можна зробити висновок, що діяльність професора Івана Филипчака, як організатора музею й музейництва, була широкою й плідною. Він невтомно збирав, описував і вводив у науковий обіг новознайдені пам’ятки археологічних досліджень на території бойківського краю, залучав до збирання різних предметів бойківського побуту численних ентузіастів – сільських священиків, учителів і свідоміших селян. Завдяки його зусиллям, музей “Бойківщина” уже на третьому році існування налічував 6 790 предметів етнографічно-побутової старовини бойків та археологічні знахідки.

Іван Филипчак брав активну участь у музейному житті всієї Галичини. У квітні 1931 року він був учасником Першого з’їзду українських музейників, що відбувся в приміщенні Національного музею у Львові. Також брав участь у з’їзді “Союзу музеїв Польщі”, що проходив 27–28 червня в Сандомирі. Завдяки ініціативам І.Филипчака, музей “Бойківщина” нав’язав тісні контакти та співпрацю з іншими етнографічними товариствами й музеями, зокрема, з Товариством “Лемківщина” у Сяноці, Товариством “Яворівщина” у Яворові, музеями імені князя Василька в Теревовлі, “Гуцульщина” в Коломиї, “Верховина” у Стрию, “Стривігор” у Перемишлі.

З метою підвищення авторитету музею “Бойківщина” І.Филипчак навів тісні контакти з українськими науковцями, інтелектуалами та церковними ієрархами. Він тісно співпрацював з директором Національного музею у Львові, видатним українським ученим-філологом і мистецтвознавцем Іларіоном Свенціцьким, з відомими археологами Ярославом Пастернаком та Маркіяном Смішком, з молодим ще тоді науковцем, а згодом усесвітньо відомим українським ученим-філологом Ярославом Рудницьким та багатьма іншими. Усі вони часто друкувалися на сторінках “Літопису Бойківщина”. Іван Филипчак мав тісні зв’язки з тодішнім перемишльким єпископом Йосафатом Коциловським, радився з ним, унаслідок чого владика видав розпорядження, щоб ті церковні храми, у яких збереглися цінні зразки давнього сакрального мистецтва, здали їх у фонди Самбірського музею [3, с.3].

Від 1927 до 1939 рр. Товариством було зроблено внесок в українську справу, який завжди залишиться в історії нашого народу й бойківського краю.

Червоним “визволителям”, з якими Гітлер поділився українською й білоруською частинами хисткої Польської держави, не могло подобатися Товариство “Бойківщина”. Для чого

мало існувати субетнічне товариство, коли весь український етнос був приречений на “злиття нації”, на те, щоб розчинитися в “новій історії спільності – російському народі”? Товариство було ліквідоване, а чільні його члени репресовані, заслані до Сибіру [8, с.3].

Окупаційний режим міг знищити матеріальні цінності, ізолювати діячів української національної культури, та не міг знищити душі народу, у якій жеврів негасимий вогонь і яка вірила у своє воскресіння. І такий час, дякувати Богові, настав – час відродження державної самостійності України. Воно послужило могутнім поштовхом до пробудження народу, який після штучно створеного летаргічного сну прокинувся й активно заявив про своє існування в царині культурно-патріотичного розвитку [9, с.5].

У 1993 році минуло п'ять років відтоді, коли демократично настроєна інтелігенція Самбора однозначно перед тодішньою владою поставила вимогу: за будь-яких умов повернути місту його світову гордість – музей “Бойківщина”.

Неділя 5 грудня увійшла в історію Самбора як нова дата відродження колись відомого на всю Європу музею “Бойківщина”. Того дня було урочисто відкрито першу чергу його експозиції. З'їхалися гості зі Львова, Дрогобича та околиць міста. Торжество розпочалося освяченням музею, яке провели греко-католицькі священники отці Степан Рисей і Богдан Добрянський.

На урочистостях виступаючи висловлювали велику вдячність усім ентузіастам, які безпосередньо прилучилися до створення музею, і, насамперед, Георгію Машурі, членам колишнього товариства ім. Кобільника, іншим громадсько-політичним організаціям. Окремі меценати подарували музею свої речі. Дві прекрасні картини-реліквії відомого художника Івана Труша, зокрема, офірував самбірчанин Мироній Маланій.

Сотні перших відвідувачів оглянули основну експозицію “Бойківщини”. Велике захоплення у відвідувачів викликали експонати родини Козакевичів.

“Музей веде глядача в царство духу, в царину краси”, – зазначав Іларіон Свенціцький [4, с.1]. Відродження Бойківщини засвідчує незламну живучість українського духу, духу відданості не лише своєму краєві, а й цілій Україні. Вороги нашого народу всі багатівкові надбання українців у духовній, культурній, патріотичній царинах намагалися принизити або й знищити [9, с.5].

Георгій Машура мав у своєму житті багато приемних, зворушливих хвилин і, безпосередньо, участь у створенні самого музею “Бойківщина”. Він був педагогом і художником, засновником краєзнавчого музею при СШ № 1 та обсерваторії [2, с.2].

Допомагав Іванові Филипчаку й художник Юрій Кульчицький. Народився він 18 грудня 1912 року в Підбужі біля Дрогобича...

Майже шість років, крім років навчання, перебував Юрій Кульчицький у Самборі. Тут він, поряд із педагогічною роботою, активно включився в діяльність Товариства “Бойківщина”, зокрема музею. Для нього виконав чимало художніх робіт, допомагав Івану Филипчаківі в реставрації експонатів. До речі, графікою захопився саме в нашому місті, у музеї “Бойківщина”, переглядаючи старі книги, “повні орнаментального багатства”.

У листах він писав про велику дружбу з дітьми Івана Филипчача.

Однак обставини склалися так, що в 1944 році довелося виїхати на Захід. Утвердився у Франції.

Художник Юрій Кульчицький наділений великим талантом. Він працював у жанрах графіки, кераміки, малярства, колажу. А це давало йому можливість виставляти свої роботи на багатьох виставках.

...У монографії “Юрій Кульчицький” (Париж, 1991 р.) Франсіс Легран пише в передмові: “Багато українців, що змушені були емігрувати, знайшли у Франції сприятливі умови для творчої роботи: серед них художники Софія Левицька, Олекса Грищенко, Василь Хмелюк, Михайло Бойчук, Микола Кричевський, Михайло Андрієнко. Париж їх щасливо надихнув своїми впливами. І серед них Юрій Кульчицький та Іванна Нижник-Винників. Його мистецтво відзначається силою кольорів, сюжетами і формами, взятими з його минулого, постійним рухом. Твори неповторні своїми витонченими барвами, композицією...” [5, с.3].

Великий внесок у культурно-мистецьку спадщину Самбора зробив художник-педагог Микола Прокопенко, який народився 1911 року в далекому містечку Стретенськ у Забайкаллі. Прибувши в 1946 році в Самбір, полюбив це місто й вирішив залишитися в ньому. Великим

його досягненням було створення Дитячої картинної галереї, вона була першою в Україні. Дивно, але в маленькому прикарпатському місті Самборі знайшлися ентузіасти, колишні учні Будинку творчості, відремонтували старий будинок і відкрили чудову галерею.

У колекції дитячих робіт у галереї знаходилося п'ять тисяч експонатів, роботи з різних країн світу. Виставки, творчі вечори, зустрічі... За п'ятнадцять років було організовано до 300 виставок робіт дітей і професійних художників, колишніх учнів студії. Це титанічна робота! На жаль, сьогодні галереї немає. У культурному житті міста Самбора – це велика втрата. Традиції створюються роками, щодня, а втрачаються за хвилини – розчерком байдужих чиновників.

Слово “провінція” треба писати з великої літери, любити й поважати людей, які повсякденною працею, скромно, без галасу й промов, творять історію й культуру своєї країни [7, с.94].

Ним же було створено художнє об'єднання “Крило”, до якого входили колишні учні дитячої студії образотворчого мистецтва. Представники цього об'єднання брали участь у численних виставках.

Самбір – древнє місто, яке в 1991 році відзначало своє 750-річчя.

Місто із складними традиціями в культурі – є театральний колектив, багато музичних колективів, радістю для самбірчан є існування студії образотворчого мистецтва при Самбірському будинку учнівської творчості, яку понад 40 років очолював Микола Прокопенко й приблизно стільки ж очолює його учениця, художниця Віра Тарасенко. З листопада 1988 року художник і його учні об'єдналися в Товариство й завдяки наявності в місті концертного залу органної та камерної музики мали можливість експонувати свої роботи й роботи своїх колег. Виставки організовувалися й у залах Дитячої картинної галереї.

За короткий час Товариством було зроблено кілька групових і персональних виставок, організовувалося свято художника.

У планах Товариства, крім виставочної діяльності, передбачалася організація лекторію, пересувних виставок.

Товариство, у той час, відчувало опіку Львівської організації Спілки художників УРСР [10].

У музеї “Бойківщина”, який відновив свою діяльність у 90-х роках, унаслідок художніх виставок, які все частіше почали відбуватися, поповнилася колекція, подарованих самими ж художниками, живописних і графічних творів.

Пересувні виставки з 1980-х до 2009 рр. самбірських художників вплинули на активізацію художнього життя регіону, зокрема, на розвиток виставкової діяльності та зростання зв'язку мистецтва з глядацькою аудиторією. Важлива функція в організації виставок місцевих митців полягає в розширенні контактів з іншими містами та представниками різних художніх напрямів.

Висновки. Вагомим фактором становлення культурно-художнього життя в місті та передумовою музейного заснування стало приватне колекціонування, зумовлене, як і в інших культурних центрах України, розвитком археології та зростання серед освіченої громадськості інтересу до збирання старожитностей. Регіональна специфіка місцевих колекцій найяскравіше відобразилась у зібраннях професора Івана Филипчика.

Результатом цілеспрямованої колекціонерської діяльності, згодом відомого на всю Європу, стало відкриття музею “Бойківщина”. І хоч це був музей старожитностей, утім, до складу зібрань входила досить велика кількість предметів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва.

У заснуванні музейництва на Самбірщині важливу роль відіграють учений Іларіон Свенціцький, науковець-музезознавець В.Кобільник, професор Іван Филипчик, художники Георгій Машура, засновник краєзнавчого музею, і Юрій Кульчицький.

Вагомою є діяльність художника Миколи Прокопенка в заснуванні студії образотворчого мистецтва, першої в Україні Дитячої картинної галереї та об'єднання художників “Крило”.

Важливими є роль виставкової діяльності самбірських митців у реалізації численних мистецьких зв'язків з іншими регіонами, їхній вплив на даний регіон і значення в розвитку культурно-мистецького життя Самбірщини.

1. Бадяк В. Художня культура в західних областях України / В. Бадяк // Вісник Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва. – Львів, 1990. – С. 89.
2. Вархол Г. Барви літа в осені / Г. Вархол // Голос Самбірщини. – 1996. – № 118/190. – С. 2.
3. Данчин Р. Організатор музейництва у Самборі / Р. Данчин // Новини Самбора. – 2001. – № 8/110. – С. 3.
4. Костів М. ...Бо хто зайде в “Бойківщину”, зразу бойком стане / М. Костів // Голос Самбірщини. – 1993. – № 10. – С. 1.
5. Костів М. Юрій Кульчицький, але не той, хто врятував Відень / М. Костів // Самбірські вісті. – 1992. – № 142/342. – С. 3.
6. Лозинський І. Вчений універсального профелю / І. Лозинський // Самбірські вісті. – 1992. – № 38 (238). – С. 2.
7. Прокопенко І. Спогади про батька / Ігор Прокопенко // Арт-клас. – Л. : ЛППО, 2007. – № 2. – С. 94–95.
8. Радевич-Винницький Я. Товариство “Бойківщина”: 75 років боротьби за українську ідею / Я. Радевич-Винницький // Літопис Бойківщина. – 2002. – № 4.1/62.
9. Семчишин В. Товариству “Бойківщина” виповнилося 80 років / В. Семчишин // Літопис Бойківщина. – 2008. – № 4.1/74.
10. Товариство Самбірських художників. Виставка : живопис, графіка. – Львів, 1989.
11. Легран Ф. Юрій Кульчицький : графіка, кераміка, малярство, колаж : [альбом] / Ф. Легран. – Париж : [б. в.], 1991.

В статтє проведен анализ культурно-художественной жизни Самборщины с 1927 по 2009 гг. в контексте общекультурных процессов времени, рассмотрены пути развития художественной жизни как важнейшего фактора формирования художественной среды в городе, а также становление частного коллекционирования предметов искусства как основы музейного дела, проанализирована выставочная деятельность, выявлены ее ценностные критерии.

Ключевые слова: украинское искусство, художественная жизнь, коллекционирование, музеи, художественные объединения, выставки.

Analysis of Sambir cultural-artistic life of 1927–2010 years has been carried out first in this article. Line of development of Fine Art education as an essential factor of urban artistic environment's forming and also formation of an artistic agenda and time processes. Exhibition activity have been analyzed and its value criteria have been revealed. First the main complex of Sambir cultural-artistic life of 1927–2010 years has been revealed comprehensively in the result of this research.

Key words: Ukrainian Fine Art, artistic life, collection, museums, artistic associations, exhibitions.

УДК 745.52

ББК 85.120

Тетяна Марищук

ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВА ТКАНИНА В УКРАЇНІ ПЕРІОДУ СТАНОВЛЕННЯ (1950–1960 рр.)

Автор статті розглядає період становлення в Україні художньо-промислової тканини (1950–1960-ті рр.). Аналізується процес становлення й розвитку цієї галузі, її основні центри, а також техніки виготовлення художніх промислових тканин.

Ключові слова: текстильна промисловість, художня промислова тканина, техніки виготовлення, асортимент.

Художньо-промислові тканини – один із видів декоративно-прикладного мистецтва. Це – вироби одягового й інтер'єрного призначення, виготовлені машинним способом, які мають мистецьку й естетичну цінність. Вони є продукцією текстильної промисловості, яка посідає чільне місце серед інших видів художньої промисловості (фарфор, фаянс, ювелірні вироби й т. д.).

Зародження машинного (промислового) виготовлення тканин в Україні почалося наприкінці XVIII ст. від часу застосування механічних ткацьких верстатів [16, с.130]. На рубежі XIX–XX ст. ця галузь належала до слабозвиннутих.

1950–1960-ті рр. виступають стартовим періодом у розвитку й активізації підприємств та освоєння нових галузей (шовкової, бавовняної, лляної) виробництва. Максимальний розквіт промислового виробництва тканин припадає на другу половину ХХ ст. [7, с.136].

Період найвищого розквіту цієї провідної галузі художньої промисловості неоднозначний, залежний від багатьох соціально-економічних і політичних факторів, рівня культурного розвитку суспільства та інших чинників.

З кінця ХХ ст. цей вид текстильної промисловості почав стрімко занепадати й нині майже знищений.

Незважаючи на те, що вивчення окремих аспектів зазначеної теми торкалися деякі дослідники, однак досі художньо-промислові тканини не були об'єктом спеціального наукового дослідження.

У висвітлення одного з найрозвинутіших видів українського декоративно-прикладного мистецтва, а саме – художньо-промислового ткацтва найбільший внесок зробив А.К.Жук [4]. Автор розглянув та охарактеризував процес виробництва тканин машинного та ручного виготовлення. Проаналізував найважливіші способи їх оздоблення, рисунки різних видів і виробництва, які мають художню цінність, а також рисунки різних видів узорних тканин для одягу й інтер'єру. Охарактеризував їх колористичне вирішення. Групу тканин для інтер'єру висвітлила Л.С.Жоголь, розкриваючи концепцію побудови простору та визначне місце в ньому текстилю (тканин, готових тканих виробів тощо) [2].

Творчі пошуки художників-текстильників були спрямовані на те, щоб показати текстиль як матеріал, здатний виконувати “конструктивні функції в організації інтер'єру” [3, с.48].

Фахову оцінку в дослідженні художнього текстилю за народними традиціями в рамках культурної та історичної спадщини українського народу представлено в роботах О.І.Никорак [7, с.148].

Питання композиції, художніх засобів і прийомів, способів формування, що застосовуються в оздобленні тканин, призначених для одягових та інтер'єрних груп тканин, викладені в роботах науковців Т.Кара-Васильєва, М.Селівачова, З.Чегусова, Р.В.Захарчук-Чугай, М.Є.Станкевич [1, 5,12].

Питання декоративного вирішення художньо-промислової тканини періоду останньої чверті ХХ ст. висвітлювалося в спеціалізованих періодичних виданнях “Лёгкая индустрия” [14], “Декоративное искусство” [13], а згодом і профільному журналі “Текстильная промышленность” [15]. Ці видання надавали можливість обміну професійною інформацією для художників-текстильників, а також були поштовхом для втілення нових ідей і знайомством з міжнародним досвідом (виставки, симпозиуми).

Метою нашого дослідження є: виявити й охарактеризувати центри виготовлення тканин, простежити становлення й еволюцію розвитку художньо-промислових тканин в Україні, з'ясувати асортимент, визначити найхарактерніші особливості декору промислових тканин.

Починаючи з другої половини ХХ ст., широкого розвитку в Україні набуло машинне виробництво тканин. Це, передусім, тісно пов'язано з прагненням перебудови легкої промисловості повоєнних років України та демонстрацією радянським режимом так званої науково-технічної могутності. Нагальною необхідністю було забезпечити мешканців міст і сіл достатньою кількістю тканих виробів одягового й інтер'єрного призначення. Тому в багатьох областях України появились підприємства легкої промисловості й, зокрема, ті, що спеціалізуються на виготовленні художньо-промислової тканини. Текстильна промисловість диференціювалася за такими галузями: шовкова, бавовняна, вовняна, лляна. Якщо в першій половині ХХ ст. в Україні й були суконні та бавовняні фабрики мануфактурного типу, то лляних і шовкових майже не було. Таким чином, у 1947 р. був споруджений Київський, у 1949 р. – Дарницький шовковий комбінат, 1954 р. – Херсонський бавовняний комбінат, 1956 р. – Одеська прядильно-ткацька фабрика, 1961 р. – Чернівецький текстильний комбінат, 1977 р. – Черкаський і Луцький шовковий комбінати. Паралельно в 1956–1957 рр. були збудовані й розпочали випуск продукції Житомирський і Рівненський льонокомбінати.

Географічне розташування останніх на Поліссі не випадкове. Завдяки вивченню територіальних можливостей, а також кліматичних умов було виявлено, що природні умови цих теренів придатні для вирощування високоякісних гатунків льону-довгунця [16, с.140].

Асортимент художніх тканин, який випускала текстильна промисловість України, був достатньо широкий і суттєво оновлювався з кожним роком. Різноманітність художньо-промислової тканини залежала від видів сировини, способів виготовлення, методів формування структури, фактури та композицій. Художньо-промислова тканина поділялася за призначенням на одягову й інтер'єрну.

У 1949 р. був заснований Чернівецький текстильний комбінат, який спеціалізувався на випуску бавовняних тканин, а згодом і поштучних виробів. Характерним для продукції 50-х рр. цього підприємства вважається випуск інтер'єрної тканини, а саме – меблевого призначення.

З початку 1950-х рр. прогресивно збільшувався випуск декоративних тканин (меблеві, покривала). Це пов'язано з поступовим нарощуванням потужностей науково-технічного прогресу, а також упровадженням нових ідей художників підприємств.

Науковий ріст вітчизняної інженерії забезпечив уведення у виробництво тканин жакардових машин [16, с.35] для текстильних підприємств, що послужило початком виготовлення нових жакардових гобеленових тканин. Жакардовий верстат* здатний опускати й піднімати під час ткання невеликі групи або окремі нитки основи незалежно одні від одних. На ньому можна було виготовляти складні за композицією тканини навіть з малюнками округлих плавних форм. Так, у 1956 р. Дарницький шовковий комбінат [4, с.28] був оснащений жакардовими верстатами, а згодом, у 1961 р., і Рівненський та Житомирський лляні комбінати. Також у цьому році інтер'єрні тканини на жакардових машинах почав випускати Херсонський бавовняний комбінат.

У 1960–1961 рр. Чернівецька прядильно-ткацька фабрика перетворилася в сучасний модернізований комбінат. Його продукція в ті часи посіла пріоритетне місце у випуску декоративно-меблевої тканини.

Із середини 60-х рр. збільшення обсягу художньо-промислової тканини здійснювалося й за рахунок Львівської ткацької фабрики, яка впровадила у виробництво застосування ниток фасонного сукання, завдяки чому було створено тканини нового типу. Їхнє виготовлення здійснювалося на багаточовникових машинах. Цей принцип ткання в 1965 р. застосовувався на Харківській прядильно-ткацькій фабриці.

На розширення асортименту художньо-промислової тканини значною мірою впливали великі вітчизняні підприємства лляної індустрії – Рівненський і Житомирський льонокомбінати. Вони створювали не тільки вироби інтер'єрного призначення (декоративно-меблеві, порт'єрні, технічні), але й одягові – для плаття, сорочок, костюмів, підкладок, готові вироби (скатертини, серветки, рушники), а також тематичні поштучні вироби, комплекти постільної білизни та інше.

Жакардові костюмно-платтяні тканини Рівненського льонокомбінату вигідно виділялися серед аналогічної продукції інших вітчизняних підприємств. Згодом підприємство впровадило у виробництво костюмно-платтяні тканини з комбінованого льоно-лавсанового волокна, що на той час вважалося революційним досягненням у галузі текстильної промисловості.

На другу половину ХХ ст. припадає також заснування Чернігівського камвольно-суконного комбінату. У 1954 р. було розпочато його будівництво як наймасштабнішого у світі підприємства з виготовлення вовняних тканин.

Охарактеризовані підприємства з виготовлення художньо-промислової тканини створювали продукцію за існуючими в народному ткацтві техніками переплетень. Вони вдосконалювалися завдяки новітнім технічним можливостям.

Основними видами ткацьких переплетень є полотняне, саржеве й сатинове. Особливістю полотняного переплетення (рис. 1) є те, що нитки основи й утку** перпендикулярно розташовані й по чергово переплітаються одні з одними. Унаслідок цього лицьовий і виворітний бік тканини мають однаковий зовнішній вигляд. Полотняне переплетення часто називають гарнітурним, а в тканинах вовняного асортименту – суконним. Полотняне – один з найпоширеніших видів переплетення.

* Прототипом жакардових машин був верстат, створений у 1804–1806 рр. французьким механіком Ж.М.Жакардом.

** Уток – група поперечних ниток, які взаємно переплітаються з поздовжніми (основою) і створюють тканини.

Для найпростішого типу саржевого переплетення (рис. 2) характерна наявність на поверхні тканини смуг, розташованих по діагоналі. На лицьовому боці тканини смуги зазвичай спрямовані знизу вгору, справа наліво. Інші типи саржевих тканин мають поверхню у вигляді горизонтальних чи горизонтально спрямованих зигзагів або сітки ромбиків.

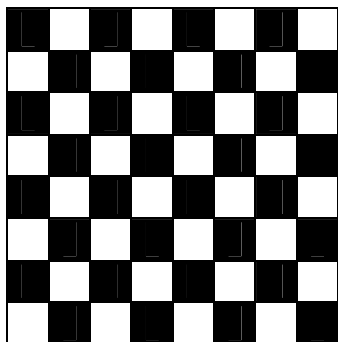


Рис. 1

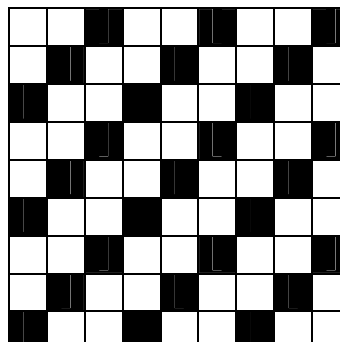


Рис. 2

Характерною особливістю сатинового або атласного переплетення (рис. 3) є те, що основа переплітається з утком за допомогою одиночних основних або уткових перекриттів, причому вони зміщені на постійне число ниток, назване зрушенням. Завдяки такому розподілу ниток тканина має гладку блискучу поверхню.

За способом утворення дрібновізерункові переплетення можуть бути розділені на похідні й комбіновані.

Найбільш поширеними похідними полотняного переплетення є: полотняне – репс основний й утковий (рис. 4), рогожка або панаме (рис. 5); саржевого – складна саржа (рис. 6), посилена саржа (рис. 7), ламана саржа (рис. 8) та ін.; від сатинового й атласного переплетень отримаємо посилений сатин (рис. 9).

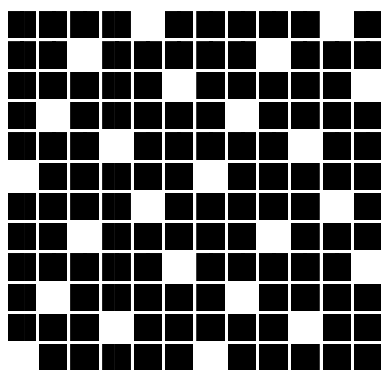


Рис. 3

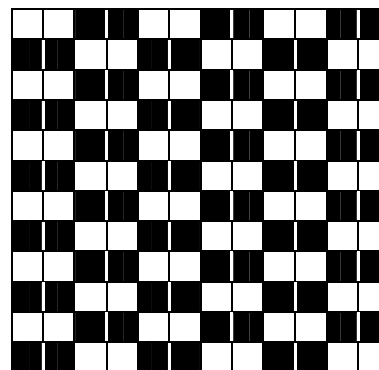


Рис. 4

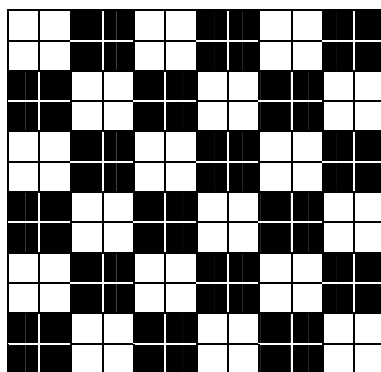


Рис. 5

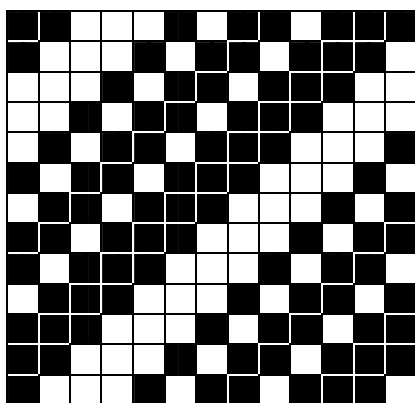


Рис. 6

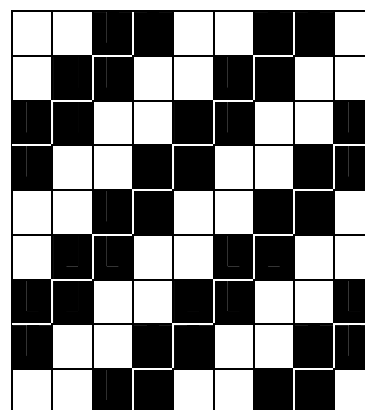


Рис. 7

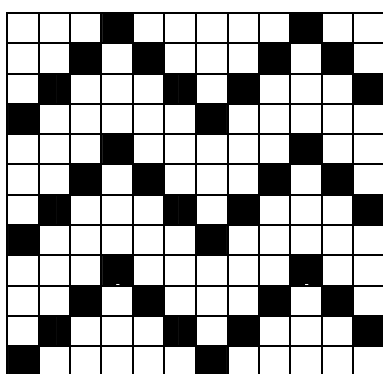


Рис. 8

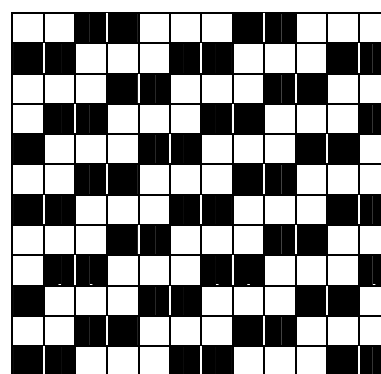


Рис. 9

До складних переплетень відносяться: дволицьові, двосторонні, двошарові, піке, багатшарові, ворсові, петельні (махрові), перевивочні (ажурні). За рахунок складних переплетень можна виготовляти тканини різних структур. При їхньому застосуванні збільшується товщина тканин, створюються тканини з ажурним візерунком, що просвічується, поверхня з ворсом або петлями (оксамит, плюш, штучне хутро). Ворс створюється завдяки розрізуванню спеціальної другої основи або другого утоку.

Жакардові, або крупновізерункові, переплетення створюють на тканині різноманітні ткацькі візерунки (квіти, орнаменти, картини), що утворюються поєднанням різних переплетень. Загалом при виготовленні промислових тканин одягового й інтер'єрного призначення багатство декору досягають за рахунок фактури, структури, створеної варіативністю технік переплетень, дрібновізерункових тканих малюнків, вибілювання, гладкого фарбування.

Прості крупновізерункові переплетення звичайно формуються поєднанням простих і комбінованих, для їхнього створення застосовують одну основу й один уток.

Крім особливостей технік переплетення, на структуру тканини впливає також товщина основи й утоку. Завдяки поєднанню ниток основи й утоку різної товщини, створюють фактури: рельєфний рубчик (у тканинах репсового типу) або опуклі поздовжні смужки. Вибілювання й гладке фарбування тканин більше за всі інші види оздоблення увиразнюють фактуру тканини.

Широкі можливості для отримання різних малюнків у тканинах періоду 1950–1960-х рр. дають репсові, шашкові та інші похідні від полотняного переплетення. Дуже поширені малюнки такого типу у вибілених бавовняних і лляних тканинах (скатертини, серветки, сорочкові тканини й т. д.).

Отже, становлення та розвиток текстильної промисловості в Україні базувалися на створенні потужних професійних підприємств з виготовлення промислової тканини. До них належать Рівненський і Житомирський льонокомбінати, Херсонський бавовняний комбінат, Одеська прядильно-ткацька фабрика, Чернівецький текстильний комбінат, Черкаський і Луцький шовкові

комбінати, Чернігівська камвольно-суконна фабрика. Аналізуючи становлення та особливості розвитку текстильної промисловості в 1950–1960-ті рр., доходимо висновку, що налагодження випуску тканин для одягу та інтер'єру було тісно пов'язане із загальним розвитком культури, науково-технічним прогресом, зокрема, можливостями текстильної промисловості, загальними напрямами моди, запитами й естетичними вподобаннями споживачів. Це пов'язано з поступовим нарощуванням потужностей науково-технічного прогресу, модернізацією технологій текстильного виробництва. Зокрема, упроваджувалися на текстильних підприємствах жакардові машини, що послужило виготовленню нових гобеленових тканин. Це, у свою чергу, було стимулом для запровадження у виробництво нових творчих ідей художників, дисенаторів, технологів.

1. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво / Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. – Львів : Світ, 1987. – 270 с.
2. Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в современном интерьере / Л. Е. Жоголь. – К. : Будівельник, 1986. – 193 с.
3. Жоголь Л. Є. Тканини в інтер'єрі / Л. Є. Жоголь. – К. : Будівельник, 1968. – 94 с.
4. Жук А. К. Сучасні українські художні тканини / А. К. Жук. – К. : Наукова думка, 1985. – 190 с.
5. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво України ХХ століття / Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. – К. : Либідь, 2005. – 275 с.
6. Никорак О. І. Фольклорні мотиви в українському дизайні одягу / Олена Іванівна Никорак // Мистецтвознавство. – 2007. – № 7 (1). – С. 21–29.
7. Никорак О. І. Українська народна тканина / Олена Никорак. – Львів, 2004. – 583 с.
8. Ніколаєва Т. Тектоніка формування костюма / Тетяна Ніколаєва. – К., 2005. – 223 с.
9. Ніколаєва Т. Український костюм: надія на ренесанс / Т. Ніколаєва. – К., 2005. – 317 с.
10. Печенюк Т. Кольорознавство / Т. Печенюк. – Харків : Фактор – друку, 2006. – 191 с.
11. Сакович І. В. Народні традиції в українській художній промисловості / І. Сакович. – К. : Наукова думка, 1986. – 193 с.
12. Селівачов М. Лексикон української орнаментики / М. Селівачов. – К. : Ант, 2005. – 399 с.
13. Декоративное искусство. – 1990. – № 1. – 45 с.
14. Лёгкая индустрия. – 1988. – № 4. – 60 с.
15. Текстильная промышленность. – 1991. – № 8. – 58 с.
16. Сидорович С. Й. Художня тканина західних областей УРСР / С. Сидорович. – К. : Наукова думка, 1979. – 152 с.

Автор статті розглядає період становлення в Україні художественно-промислової ткани (1950–1960 гг.). Аналізується процес становлення і розвитку даної галузі, її основні центри, а також техніки виробництва художественно-промислової ткани.

Ключевые слова: текстильная промышленность, художественно-промышленная ткань, техники производства, ассортимент.

The author of the article considers the decorative commercial fabric of 1950–1960th, the process of making and the development of this industry, its main centres, and technics of manufacturing decorative commercial fabric.

Key words: textile industry, decorative commercial fabric, technics of manufacturing, assortment.

УДК 391.1; 792.83 (477)

ББК 85.126.6 (4 Укр)

Ганна Макогін

ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТНИХ КОСТЮМІВ ДЛЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

У статті розглядаються прийоми й методи адаптації українського народного вбрання для сценічної хореографії. Порівнюючи концертні костюми, різні за ступенем трансформації періоджерела, з'ясовується вплив функцій на дизайн сценічного одягу. Аналізуючи костюм як складову хореографічного образу, визначаються засоби його художньої виразності, спрямовані на посилення емоційного впливу танцю на глядача.

Ключові слова: концертний костюм, традиційне вбрання, хореографічний образ, стилізація, трансформація, гіперболізація, контраст.

Костюм у народно-сценічній хореографії – невід’ємна складова художнього образу. Він “паспортизує” дійство, інформуючи глядача про місце, час дії, національні й локальні особливості хореографії та допомагає виконавцям розкрити концепцію твору. Концертний костюм для хореографії відрізняється від фольклорного, тим, що він адаптований до сприйняття глядачем: краще виявляє рухи сценічного танцю, допомагає створити певний настрій, посилює емоційність дійства.

Необхідність змін першоджерела (народного одягу) вимагає встановлення евентуальних меж його трансформації та виявлення арсеналу художньо-виражальних засобів і прийомів для творення сценічного вбрання.

Відомі дослідження сценічних костюмів, створених за традиціями народного мистецтва, стосуються методики мистецтвознавчого аналізу [1, с.100] і класифікації напрямів створення фольклорного сценічного костюма [2, с.258–262], висвітлюють проблеми трансформації першоджерела [3, с.58–59; 4, с.51–53], художні особливості концертних костюмів [5, с.304–305] і символіку традиційного й сучасного сценічного одягового коду [6, с.87–90].

Поза увагою дослідників залишилося з’ясування ролі костюма в сценічних дійствах. Крім того, концертні костюми, створені за мотивами народного вбрання, різняться не тільки ступенем переробки першооснови. Дизайн будь-якого костюма залежить, перш за все, від його призначення. Своєрідність стилізації концертного одягу для хореографії зумовлена його утилітарною функцією та динамічною презентацією. Наше дослідження має за мету визначити концепцію творення концертного костюма для народно-сценічної хореографії і засоби його дії на відчуття глядача. Художньо-композиційний аналіз сценічного костюма проводимо в контексті хореографічного твору.

Поняття “народно-сценічний танець” з’явилося, коли народні танці почали виконувати не для себе, а для глядачів, тобто народний танець “вийшов” на сцену. Становлення аматорського народного виконавства припадає на кінець XIX – початок XX ст. і пов’язане з формуванням художньо-організаційних засад сценічно-виконавської діяльності й утворенням художньо-структурних типів колективів (народний хор, ансамбль пісні і танцю, театр пісні і танцю). Перші народні хори й ансамблі пісні і танцю використовували традиційний одяг як сценічний. Крім економічного фактора, таке вирішення має й соціально-психологічну причину. Застосування святкового одягу спрямоване на створення урочистої атмосфери, значущості якої-небудь події. Крім того, одяг допомагав глядачеві розкрити етнографічне першоджерело сценічного дійства.

Сьогодні теж є значна кількість фольклорних танцювальних колективів, які намагаються максимально точно передати характерні особливості народного вбрання. Для цього вони іноді поєднують раритети, так би мовити, “з бабусиної скрині” з виробами, реконструйованими “під старовину” сучасними майстринями. Подібний спосіб створення сценічних костюмів використовують такі фольклорні ансамблі: “Веснянки” (м. Рівне) (рис. 1), “Горошівці” (м. Тернопіль), фольклорно-етнографічний театр “Голос” (м. Чернівці), аматорський ансамбль танцю “Смеречина” (м. Вижниця).



Рис. 1. Молодіжний фольклорний гурт “Веснянки” (м. Рівне)

На теренах Західного регіону України в кожній області є десятки таких аматорських колективів: фольклорний гурт “Куточане” (с. Рокитне Рокитнівського р-ну Рівненської обл.), фольклорно-етнографічний ансамбль “Троян” (с. Люхче Сарненського р-ну Рівненської обл.), фольклорний ансамбль “Кралиця” (м. Рівне), аматорський фольклорно-етнографічний колектив “Родина” (с. Підвисоке Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.), аматорський хореографічний колектив “Червона калина” (с. Чуцьків Заставнівсько-

го р-ну Чернівецької обл.), фольклорний колектив “Старовинне весілля” (с. Динівці Новоселицького р-ну Чернівецької обл.) та ін.

Фольклорні групи роблять велику, корисну справу, збираючи й зберігаючи твори традиційної культури. Та навіть і вони вдаються до незначних, але сценічних обробок народного танцю. Збереження традиційного крою і використання відповідних матеріалів для створення сценічних варіантів народного вбрання, доповнення відповідним взуттям і головними уборами допомагають дотриматися стильової гами фольклорного танцю, не спотворити його ідею та задум на сцені. Василь Верховинець, перший теоретик українського народного танцю, дотримувався правила, “щоб костюми були якомога ближчі до оригіналу, бо від них залежить вірне виконання танцювальних рухів” [7, с.29]. Відомий хореограф Ярослав Чуперчук, засновник Державного Гуцульського ансамблю пісні і танцю (м. Івано-Франківськ) та ансамблю танцю “Чорногора” (перейменованій на “Галичину”) (м. Львів), створював постановки на фольклорному матеріалі, зберігаючи етнографічну суть і композицію танцю, поглиблював окремі його сторони, шліфував і ускладнював танцювальні рухи, жести, фігури. “Знавець гуцульської ноші, він не допускав найменшої фальші як у пошитті, так і в стилістиці одягу” [8, с.25]. Одяг учасників ансамблю зберігав автентичне “звучання” гуцульського танцю на сцені. Костюми учасників цих ансамблів на фото 40–60 рр. [8, с.80–119] близькі до автентичних.

Деякі положення рук у народно-сценічній хореографії зумовлені специфікою українського народного вбрання. Так, відведення руки за потилицю спричинено необхідністю притримати шапку під час танцю, а розкинуті в сторони руки при “обертах” викликані потребою тримати стрічки, щоб вони не заважали танцювати. Проте в народно-сценічних танцях є також рухи, яких не було в традиційній хореографії. Вони виникли внаслідок з’єднання, ускладнення існуючих форм руху фольклорного танцю або сконструйовані балетмейстерами з ресурсів народно-сценічного танцю [9, с.123]. Акробатичні рухи та підтримки, складні за своєю будовою й технологією виконання, потребують таких форм костюма, що забезпечують свободу руху й найкраще презентують віртуозність виконавця.

Ці ж рухи певним чином визначають і напрями стилізації сценічного костюма: відмову від повного повторення традиційного крою, використання сучаснішого силуету, заміну суцільнокрійного рукава на вшивний, збільшення ширини рукава та поясного одягу (штанів і спідниці), укрупнення декоративних деталей, збільшення яскравості (посилення контрастів), але за умови збереження кольорової гами й основних засад формування ансамблю традиційного одягу. Цей принцип помітний у костюмах ансамблю Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П.П.Вірьського, Державного академічного Волинського народного хору, Українського державного академічного ансамблю пісні і танцю “Козаки Поділля”, старшої групи зразкового дитячого вокально-хореографічного ансамблю “Веселі черевички” (м. Львів) та ін.

Виготовлення сучасного концертного вишитого одягу для танцюристів має свої особливості. Якщо “побутові” вишивки виконують на натуральній лляній чи бавовняній тканині, уникаючи синтетики, то “концертні” вишивки роблять здебільшого на спеціальній сорочковій тканині, яка витримує часте прання в “екстремальних умовах” – машинне прання з великим механічним навантаженням, високими температурою (аж до точки кипіння) і концентрацією хімічного прального засобу, високошвидкісною центрифугою тощо. Крім того, одяг для танцюристів має більшу механічну міцність, тому при його пошитті використовують особливо міцні штучні нитки, роблять спеціальні міцні дубльовані шви. При створенні концертних вишивок застосовують часто машинні техніки вишивання.

У зв’язку з новаторськими підходами сучасної сценографії до декорацій і світлово-тонального наповнення сцени, автентичний народний стрій потребує певної адаптації чи стилізації [1, с. 100]. Типовим для декору концертних костюмів є наявність укрупнених мотивів і насичених контрастних сполук теплих і холодних барв. Таке художнє вирішення сприяє тому, що зори краще сприймаються з великої відстані. Нерідко для посилення декоративності й створення додаткового блиску використовується люрекс.

До того ж переосмислення та переінтонування сталих, традиційних форм танцю розширюють його образно-дійову амплітуду. У виконанні таких танців більше (дужче) помітні елементи віртуозності, а в композиції – ускладнення хореографічного візерунка. Емоційний ім-

пульс, зароджений артистом балету, завдяки його майстерності, передається глядачеві, викликаючи хвилю емоцій. Емоції – рушійна сила будь-якого мистецтва, але в хореографії вони виступають на перший план, об'єднавшись з рухом, акторською майстерністю, сценографією, костюмом.

Розширення тематики народної хореографії поставило перед творцями костюма вимогу не тільки забезпечувати зручність при виконанні складних рухів, а й удосконалювати засоби його виразності. Сценічна стилізація – це не просто “імітації народного костюма” [10, с. 68–73]. На нашу думку, теза великого хореографа ХХ століття Ігоря Мойсєєва: “З появою тих, хто за ним (танцем) спостерігає, з’являється театр, видовище. А у нього свої закони, свої вимоги”, – має безпосереднє відношення і до костюма як складової хореографічного образу.

Хореографічний образ – категорія естетична. Під нею розуміємо конкретні чи узагальнені сцени життя, природи, створені балетмейстером за допомогою асоціативного бачення. Він “виникає з ритмічно чіткої зміни систематизованих положень людського тіла і здатний в максимально узагальненому вигляді виражати характер народу, його звички, особливості світосприймання, спосіб життя як національний стиль” [11, с.18–19].

Хореографи, як і письменники, довіряють костюмові важливу семантичну інформацію. Субетнічні знаки-символи силует і колористика паспортизують етнічно-регіональну прикріпленість комплексу народного вбрання [12, с. 83]. Концертне вбрання не тільки вигідно підкреслює рухи й красу тіла, а також допомагає створити певний настрій, який артист повинен донести в зал. Аналіз процесу функціонування образу доводить, що “художній образ як модель включає в себе як предметні характеристики, так і галузь суб’єктивних емоційних переживань... Художня емоція не лише супроводжує формування художнього образу, але і є його важливою складовою частиною” [13, с.57].

Образно-емоційні аспекти сценічного вбрання сприяють розкриттю хореографічного образу в народно-сценічній хореографії і пов’язані як з архетипом, так і з концепцією твору.

Узагальнений, колективний образ у хореографії будується всіма учасниками. Для узагальнення відбираються найбільш яскраві зовнішні та внутрішні характеристики тих чи інших осіб конкретних історико-етнографічних регіонів України (молоді дівчата, сміливі козаки, веселі гуцули тощо) чи явищ природи (метелиця). Ці ознаки можна деперсонізувати не тільки через синхронність танцювальних рухів артистів, а й тотожними костюмами. Завдяки однаковому зовнішньому вигляду артистів глядач краще сприймає малюнки та лексику танцю.

Локальний архетип народного вбрання може бути відтворений у сценічному одязі як “образ-символ” – узагальнений комплекс найбільш характерних якостей, рис етносу, що опое-тизуються. Він знаходить вираз у посиленні контрасту колірною та силуетною вирішення, збільшенні окремих частин костюма (наприклад, вінків), збільшенні орнаментальної площі й елементів декору. Такі костюми створюються на етнографічній основі, але не пов’язані з якимось конкретним прототипом традиційного українського вбрання. Зазначений спосіб стилізації зберігає риси силуету костюма й узагальнену колірну гаму.

Такі костюми найчастіше застосовуються в хореографічних постановках-привітаннях великих ансамблів, де одночасно на сцені представлені різні етноси чи етнографічні групи. Стилізація регіональних комплексів традиційного вбрання за принципом “узагальнення” простежується в костюмах Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П.П.Вірьського (м. Київ), народного ансамблю танцю “Поділля” (м. Хмельницький), ансамблю народного танцю “Політехнік” (м. Київ), народного аматорського ансамблю танцю “Горянка” (м. Надвірна), заслуженого ансамблю танцю “Юність” (м. Львів).

Негативним явищем такого принципу є надмірна умовність і поширеність схожих зразків. Наприклад, одним з основних елементів традиційного одягу мешканців західного регіону України є кептар. Кожна область, навіть район різнилися декором, прикрасами, застібкою, лінією силуету, системою декоративно-конструктивних швів [14, с.34–38; 15, с.162–169]. Але сьогодні художні колективи знівелювали характерні риси, притаманні кептарю тієї чи іншої місцевості, чим звели цей витвір мистецтва до одноманітності. Найбільш поширена сценічна інтерпретація гуцульського кептаря, що, за дослідженням І.І.Карпинець, побутував у 50-х роках ХХ ст. у с. Яворів Косівського району [16, с.4–12]. Гуцульські танці на сцені виконують майже в однакових кептарях народний аматорський ансамбль танцю “Горянка” (м. Надвірна),

вокально-хореографічний ансамбль “Галичина” (м. Львів), заслужений самодіяльний ансамбль народного танцю України “Ятрань” (м. Кіровоград), народний ансамбль пісні і танцю “Черемош” (м. Львів), народний ансамбль танцю “Поділля” (м. Хмельницький).

Примітивна стилізація частіше спостерігається в сценічних костюмах учасників юнацьких і дитячих танцювальних колективів. Вони наслідують складові комплексу народного вбрання, використовуючи при цьому синтетичні матеріали, сучасний крій і способи декорування. Переважна більшість з них розроблена дуже поверхнево, без дотримання регіональних особливостей крою, композиції орнаментів, колориту тощо. Через надмірне спрощення, намагання зменшити вартість костюмів, бажання зробити їх більш ефектними і яскравими вишивку з орнаментом без “адреси” виконують на машинах або аплікативно. До такого варіанта сценічного вбрання, зазвичай, звертаються народний ансамбль танцю “Молодість” (м. Червоноград), дитячий ансамбль пісні і танцю “Світанок” (м. Львів), “Джерельця Карпат” (м. Ужгород), народний хореографічний ансамбль “Україночка” (м. Чернівці) та інші.

Серед дитячих хореографів побутує думка, що, перш за все, сценічний костюм повинен відповідати віковій категорії. “Для українського танцю не слід одягати на маленьких дівчаток корсетки, плахти, великі вінки із довгими стрічками. Дитина краще виглядає в спідничці з вишиваним фартушком, у білій вишиваній сорочці” [17, с.11].

В останні роки таке явище поступово викорінюється. Наприклад, зразковий дитячий фольклорно-етнографічний колектив “Криниченька” (с. Велике Вербче Сарненського р-ну, Рівненської обл.), дитячий вокально-хореографічний ансамбль “Веселі черевички” (м. Львів), зразковий дитячий ансамбль пісні і танцю “Первоцвіт” (м. Заліщики) виступають на сцені в костюмах, композиційно й колірно витриманих, створених на основі традицій. Зразковий аматорський фольклорний ансамбль “Криниченька” (м. Іршава Закарпатської обл.) демонструє глядачам талант і глибоке знання традицій. Комплекси дитячих стилізованих сценічних костюмів створені народними майстрами на основі традиційного одягу даної місцевості. У них витримані основні композиційні прийоми, колірна гама, характерна для традиційного вбрання Закарпаття.

Другий тип образності в сценічному одязі – бутафорія або гротеск. Для нього характерні гіперболізація елементів костюма, що “несуть” художньо-образне навантаження та введення реквізиту. Гротеск у концертному костюмі здебільшого використовують у постановках сюжетних танців. Це допомагає зрозуміти зміст танцю, виявити його найсуттєвіші сторони.

У сюжетних танцях засобами народної хореографії відображаються конкретні явища навколишнього життя й природи. Згідно із цим, художній образ як специфічний спосіб відзеркалення, осмислення й інтерпретації об’єктивної дійсності стає загальною формулою мислення в дизайні сценічного одягу. Речі грають на сцені разом з артистом, костюм характеризує його із соціальної й психологічної точок зору. Для таких танців, крім стилізованого народного вбрання, виконавці одягають відповідні до характеру роботи елементи костюмів, використовують атрибути: люльки, топірці, сопілки, списи, шаблі, пістолі, сумки, віночки, гілочки, букети тощо. Наприклад, оригінальні головні убори з фіолетовими квітами, використані в хореографічній постановці “Ой зацвіли фіалочки” Гуцульського ансамблю пісні і танцю, значною мірою допомагають зрозуміти сутність танцю (рис. 2).



Рис. 2. Хореографічна постановка “Ой зацвіли фіалочки” Гуцульського ансамблю пісні і танцю

Гротеск у концертному костюмі може мати й прагматичне значення. Слід відмітити доречно

збільшення орнаменту в інших концертних костюмах балетної групи цього ж колективу. Традиційні запаски замінені трапецієподібними спідницями з пришитою по низу оборкою. Виразна, сповнена динаміки театралізація, розширення образно-тематичних меж і технічне збагачення танцю (аж до віртуозних трюків) дещо виправдовують таку сценічну інтерпретацію традиційного вбрання. Декоративні елементи на поясному жіночому одязі танцюристок навмисно гіперболізовано збільшені, завдяки чому “відволікають” увагу від нехарактерних для гуцульського вбрання форм.

Для виділення сольної партії в композиції твору костюм соліста може мати гротескові форми або дещо відмінне від групового вирішення кольоровою гамою додатковим колірним акцентом на одній із барв. У сюжетних танцях соліст може додатково використати певний реквізит: вінок, гілку, квітку, музичний інструмент тощо.

Третій тип образності – асоціативний. Джерело прочитується в концертному одязі не відверто, а тільки “натяком”. Головним чином костюм передає саме характер, емоції, настрої сценічного дійства, а не історичну першооснову народної спадщини.

Творча робота стосовно створення нового типу сценічного костюма на основі народного одягу включає певні прийоми: виділення з архетипу характерних рис; поєднання декількох вичленованих властивостей, а також посилення чи послаблення окремих особливостей. За таким принципом створені костюми для сучасних танцювальних проєктів “Танцюють усі”, “Танці з зірками”, дизайнери Дмитро Курят і Крістіна Бобкова створили для учасників костюми в стилі “фольк” з досить вдалим творчим переосмисленням. Порівнюючи ансамблі концертних костюмів на цих двох проєктах, відзначаємо, що в образному вирішенні є відбиток творчої манери кожного з авторів.

Колір убрання неодмінно пов’язаний з настроєм танцю. Ірина Шевченко стверджує, що ставлення до кольору завжди залишається емоційним [18, с.17]. Як засіб виразності, який у дизайні одягу має характерні символічні значення, асоціативно-семантичні характеристики та специфіку сприйняття, колір є найбільш активно задіяним у порівнянні з іншими засобами для забезпечення поставлених хореографом завдань при розробці художнього образу костюма.

У художній практиці при сполученні кольорів найважливішим чинником є їх емоційна виразність, здатна викликати людські переживання, зміну пульсу та швидкості реакції, сили тощо [19, с.61–70].

Теплі барви (вогню, сонячного світла, червоного, жовтогарячого, жовтого, жовто-зеленого) асоціюються з мажорним поєднанням звуків у музиці, а холодні (блакитно-зелені, блакитні, сині – кольору криги, води) відтворюють мінорне поєднання звуків у музиці. Тому колір як подразник не тільки викликає ту або іншу емоцію, але і є надзвичайно зручним засобом для об’єктивації емоційних переживань людини.

Висновки:

1. Концертний костюм у народно-сценічній хореографії – важлива складова хореографічного образу. Традиції та зміни в одязі зумовлені сценічною стилізацією танцю.

2. Одяг, як і музика в народно-сценічній хореографії, допомагає розкрити художній образ, танцювальний рух, характер і образ танцю, віддзеркалює певний історичний час і територію, посилює емоційність сценічного дійства.

3. На художньо-стильове вирішення сценічного костюма впливають освітлення сцени, закономірності візуального сприйняття й концепція хореографічного твору, утилітарна функція сценічного костюма, тенденції в побутовому одязі та економічний фактор.

4. На основі проведеного аналізу визначено певні принципи стилізації костюма для народно-сценічної хореографії: узагальнення, гіперболізація елементів костюма чи декору, асоціативне вирішення.

Аналіз і пошук напрямів розвитку проєктування костюма для виконавців народно-сценічних танців, виявлення їх художньо-композиційних особливостей, рівня стилізації першоджерела, якості трансформації в сучасні форми матимуть практичне застосування в методиці проєктування сценічного вбрання. Таким чином, відкриваються перспективи подальших досліджень сценічного костюма з різними підходами щодо форм, крою, технік оздоблення тощо.

1. Цимбала Л. Національні традиції в сучасному моделюванні костюма: особливості мистецтвознавчого аналізу / Л. Цимбала // Мистецтвознавчий автограф. – 2007. – № 2. – С. 97–101.
2. Калашникова Н. М. Народный костюм: семиотические функции : учебное пособие / Н. М. Калашникова. – М. : Сварог и К, 2002. – 374 с.
3. Гурдіна В. В. Сучасні сценічні костюми з використанням елементів традиційного українського вбрання / В. В. Гурдіна // Збірник матеріалів Х наукової конференції “Теорія і практика матеріальної культури”. – Харків, 2008. – С. 51– 53, 58–59.
4. Тканко З. Моделювання костюма в Україні ХХ століття : навчальний посібник / З. Тканко, О. Коровицький. – Львів : Брати Сиротинські, 2000. – 96 с.
5. Білан М. С. Український стрій : навчальний посібник / М. С. Білан, Г. Г. Стельмашук. – Львів : Фе-нікс, 2000. – 325 с.
6. Косміна О. Ю. До проблеми етносоматичної символіки сучасного сценічного одягового коду / О. Ю. Косміна // Тіло в текстах культур. – К., 2003. – С. 83–90.
7. Верховинець Я. В. В. М. Верховинець: нарис про життя і творчість / Я. В. Верховинець // Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. – 5-те вид. – К. : Муз. Україна, 1990. – 152 с.
8. Демків Д. Ярослав Чуперчук: феномен гуцульської хореографії : нарис, спогади, фотоматеріали / Дана Демків. – Коломия : Вік, 2001. – 168 с. + 48 с. іл.
9. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Ю. Василенко. – К. : Мистецтво, 1996. – 496 с.
10. Мартинова О. М. Національна ідентичність в практиці створення сучасного костюма / Мартинова О. М., Лагода О. М., Стеценко К. М. // Вісник ХДАДМ. – Харків : ХДАДМ, 2009. – № 7. – С. 68–73.
11. Бойко О. С. Хореографічний образ як втілення національно-художнього мислення / О. С. Бойко // Наука і освіта : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. – Дніпропетровськ, 2005. – С. 18–19.
12. Косміна О. Ю. До проблеми етносоматичної символіки сучасного сценічного одягового коду / О. Ю. Косміна // Тіло в текстах культур. – К. : Асоціація етнологів, 2003. – С. 83–88.
13. Мигунов А. С. Художественный образ: эстетический анализ / А. С. Мигунов. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – 97 с.
14. Горинь Г. Й. Шкіряні промисли західних областей України (друга половина ХІХ – поч. ХХ ст.) / Г. Й. Горинь. – К. : Наукова думка, 1986. – 94 с.
15. Книш Б. В. Локальні художні особливості гуцульських кептарів / Б. В. Книш // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2003. – Вип. V. – С. 162–169.
16. Карпинець І.-І. І. Кептарі українських Карпат / Ірина Карпинець. – Львів : Видавничий дім “Панорама”, 2003. – 56 с.
17. Бондаренко Л. В. Методика хореографічної роботи в школі / Л. В. Бондаренко. – К. : Муз. Україна, 1985. – 121 с.
18. Шевченко І. І. Колір як естетичний феномен : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к.ф.н. : 09.00.04 / І. І. Шевченко ; КНУ ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2000. – 17 с.
19. Лагода О. М. Колір в дизайні одягу : аспекти вивчення та особливості сприйняття / О. М. Лагода // Дизайн-освіта 2007. Вісник ХДАДМ. – Харків, 2007. – № 5. – С. 61–70.

В статье рассматриваются приемы и методы адаптации украинской народной одежды для сценической хореографии. Сравнивая концертные костюмы, разные за степенью трансформации первоисточника, выясняется влияние функций на дизайн сценического наряда. Анализируя костюм как составляющую хореографического образа, определяются средства его художественной выразительности, направленные на усиление эмоционального влияния танца на зрителя.

Ключевые слова: концертный костюм, традиционный наряд, хореографический образ, стилизация, трансформация, гиперболизирование, контраст.

The article shows the techniques and methods of adaptation of Ukrainian folk costumes for stage choreography. Comparing the different degrees of transformation of concert costumes, the impact of functions on the scenic clothes design is seen a firsthand in the design of the dancing sui, which plays a key role in enhancing the emotional impact of the choreographic dance on the audience.

Key words: concert dress, traditional dress, dance image stylization, transformation, hyperbole, contrast.

МАЛЯРСЬКІ ПОШУКИ ОЛЕГА ШУПЛЯКА

Стаття присвячена творчості художника Олега Шупляка з міста Бережани на Тернопільщині. Розкрито особливості живописної манери митця, його громадське кредо, визначено сферу творчих зацікавлень.

Ключові слова: живопис, стилістика, форма, семантика, умовність.

Творчість художника Олега Шупляка відома не тільки на Тернопільщині, його малій батьківщині, але й далеко за її межами. Його оригінальні живописні полотна неодноразово експонувалися в Бережанах, а також на обласних, регіональних, всеукраїнських і міжнародних імпрезах. Персональні виставки митця одержували позитивні відгуки в газетних і журнальних публікаціях [6; 7; 8; 9], у текстах каталогів та анотацій. Найбільше статей про художника опубліковано журналістами в місцевій газеті “Бережанське віче” [2; 3; 4; 10]; є публікація в літературно-мистецькому альманасі “Жайвір” [1], розширена інформація про Олега Шупляка подана на його власному веб-сайті [12].

Однак живописний доробок художника досі не був повною мірою фахово оцінений, не бралася до уваги вся різноманітність творчих амплуа, у яких виявив себе цей обдарований митець.

Метою пропонованої статті є всебічне висвітлення мистецької практики Олега Шупляка, розкриття естетичної проблематики його робіт у широкій жанровій конфігурації, визначення мотивацій творчості.

Олег Шупляк народився 23 вересня 1967 року в селі Біще Бережанського району на Тернопільщині в родині вчителів. У сільській школі працювала його мама, Ніна Дмитрівна, залюблена в малювання, яка всіляко сприяла розвитку синових здібностей. Її творчість – це картини в дусі художнього примітиву із зображенням квітів, русалок, голубів, закоханих пар, що надзвичайно подобалося малому Олегові й нагадувало Вінниччину, рідний мамин край.

Навички й практичні вміння з академічного рисунка та живопису Олег отримав, навчаючись у Бережанській дитячій художній школі. У тринадцять років він став одним із перших її учнів, а закінчив заклад через два роки, незважаючи на те, що Біще – віддалене, “кутове” село, і треба було доїжджати 16 км до райцентру. Навчаючись у художній школі, він багато почерпнув від своїх наставників: М.Бездільного, З.Мігоцького, Л.Тернопільської. Хлопця ніколи не примушували малювати. Це бажання зростало органічно разом з ним [1, с.3]. І тепер, ставши відомим, художник переконаний, що багато талановитих дітей проживають у селах, адже творчий потенціал сільської дитини не обмежений умовностями й живиться безпосередньо від природи [10]. “Я дуже хотів бути художником, – згадує Олег. – Людина з етюдником – для мене це, як ангел прилетів”.

У 1984 році Олег Шупляк вступив на архітектурний факультет Львівського політехнічного інституту, де охоче студіював рисунок, живопис, скульптуру. Через два роки довелося йти на службу в армію. Лише в 1988 році Олег зміг продовжити навчання, а в 1991-му – одержати диплом. Після закінчення інституту постало питання: продовжувати архітектурну кар’єру чи займатися малярством. І випускник повернувся в рідне село, аби цілковито віддатися улюбленій справі – живопису. З перших днів він студіює натуру, малюючи по кілька пейзажних етюдів щодня. А через рік до нього приєднується Михайло Кузів, який теж закінчив архітектурний факультет. Протягом кількох років вони в статусі “вільних художників” разом працюють над удосконаленням малярського фаху. Для того, щоб займатися улюбленою творчою працею, доводилося трудитися на різних роботах заради заробітку [1, с.3].

З 1993 року Олег бере участь в обласних і всеукраїнських виставках. На одній із виставкових акцій його роботами зацікавився колекціонер з Англії Мирослав Постолян, українець за походженням. У картинах його привабило, насамперед, яскраве вираження національного духу й української самобутності, модерністична їх подача. Він купує кілька творів й організовує Олегові поїздку з виставкою в Англію [7, с.8].

Схвальні відгуки в англomовній пресі окрилиють молодого художника на подальшу самовіддану працю, на пошук творчих шляхів найефективнішого вираження своїх задумів, світовідчування, художницького кредо [4, с.2].

Деякий час Олег Шупляк працював учителем малювання в Біщецькій загальноосвітній школі, з 2000 року він – викладач живопису й рисунка Бережанської дитячої художньої школи. Радіє, коли його вихованці творять оригінальні роботи, коли їх старання не залишаються непоміченими. Для нього є втіхою те, що учні школи вже кілька років поспіль займають найвищі місця на обласних олімпіадах з образотворчого мистецтва чи на всеукраїнських конкурсах [9, с.14].

Те, що створено Олегом Шупляком у творчому пориві, стало окрасою не однієї виставки, і молодий художник дуже скоро завоював авторитет у середовищі тернопільських митців. Порівняно швидко, у 33 роки, він став членом Молодіжного об'єднання Спілки художників України. На той час, у 2000-му, Олег був наймолодшим в обласній організації Спілки. Свої картини експонував на численних виставках Тернопільщини. Більше десяти разів виставлявся в Києві.

Олег Шупляк, передовсім, працює як художник-живописець у галузі станкового малярства. Варто відзначити велику увагу митця до релігійної тематики (“Сад Гефсиманський”, “Монахи”, “Страшний суд”, “Зішестя до пекла”). Простежується прагнення художника надати творам глибинного відображення власного духовного зростання, проникнення Божим Словом; відчувається в полотнах могутнє просторове мислення [10, с.6].

Крім цього, Олег Шупляк виконав декілька розписів у церквах Кременця (церква святого Миколая в жіночому монастирі), Хмельницького (кафедральний собор Андрія Первозванного) і Миколаєва (церква Святого Духа), заявив про себе як ілюстратор книжок, а також реставратор, адже розкрив і реставрував багато ікон.

Ікона, за висловленням художника, є носієм не тільки духовного та релігійного змісту, а й малярських традицій нашого народу. Особливо захоплюють митця давні твори сільських майстрів-самоуків. Він зберіг від знищення кілька цінних стародавніх образів. Деякі з них протягом століть покривалися зверху зовсім іншими сюжетами й фарбовими нашаруваннями. Нелегко передати ті відчуття, коли сантиметр за сантиметром відкривається ікона, яку останній раз людські очі бачили двісті чи більше років тому.

Така робота, як зізнається митець, – благо й велика відповідальність для художника. Адже деякі з ікон, як, наприклад, ікона св. Миколая із церкви XVII ст. у с. Поручин, яку реставрував Олег, має неабияку мистецько-історичну цінність. Розпис церков також вимагав таланту, навиків, відповідного душевного настрою [3, с.4].

Олег Шупляк живе в Бережанах, затишному провінційному місті, і саме цей аспект його творчої біографії сприяв формуванню громадянської цілісності художника, його суспільної заангажованості. Згідно з давніми культурними традиціями, які склалися в містечках Галичини, художник у такому середовищі докладає чималих зусиль, аби збалансувати вільні формальні шукання й естетичні доктрини сучасності з громадсько-культурною працею, контактами з місцевою інтелігенцією, зрештою, з провінційними, дещо обмеженими естетичними запитами оточення [11, с.5].

У творах Олега часто присутня тема Бережан. Він пристрасно любить рідне місто, намагається передати його красу, історично-архітектурну унікальність у різних стилістичних манерах – від абстракції до традиційного реалізму, а також фотографіки (“В старому місті”). Останні досягнення в галузі цифрового фото, за його словами “світлопис”, дають художнику великі можливості для творчості.

Рання творчість Олега Шупляка позначена появою творів, що демонструють пластичне мислення автора, концептуально споріднене з ідеями сюрреалізму. Ще в студентські роки Олег Шупляк захоплювався творчістю сюрреалістів Рене Магрітта, Макса Ернста, ілюзіями Сальвадора Далі. Виникло бажання створити щось схоже.

“Був 1991 рік, – згадує митець. – Україна здобувала незалежність. Все навкруги, здавалося, навіть природа, просяклося почуттям патріотизму. Дух українства витав у повітрі. Хотілося намалювати картину, де було б усе: дніпровські кручі, кобзар, незримий, але присутній образ Тараса. Ось тоді я вперше застосував цей прийом. Я розглядав скульптуру Тараса Шевченка і у світлотіньовому поєднанні побачив майбутню картину”.

У такій манері Олег Шупляк створив портрети Богдана Лепкого й Тараса Шевченка, кілька картин на релігійну тематику. Характерною ознакою згаданих творів є таке розташування композиційних мас краєвиду, при якому з'являється портретне зображення певної особи чи лик святого. Споглядаючи цей формалістичний експеримент (або забаву в дусі сюрреалізму), глядач активізує своє сприйняття, стає безпосереднім учасником художніх трансформацій і метаморфоз [8, с.10].



Олег Шупляк “Бузок на підвіконні”, 1995 р., картон, олія; 35x27 см

Олегові Шупляку пощастило спілкуватися з відомим у світі митцем сюрреалістичного спрямування – єдиним українцем, котрий потрапив до списку сотні геніїв світу (за версією Всесвітньої консалтингової компанії “Creators Synectics”), народним художником України, лауреатом Національної премії імені Тараса Шевченка Іваном Марчуком, який приїжджав до нього в гості на Великдень у 1997 році. Олег Шупляк тоді жив у с. Біще. Творчістю Марчука захоплювався ще зі студентських років, тому був дуже радий цьому візитові.

Гість виявив бажання оглянути сільські краєвиди. У ту пору дерева й кущі ще не покривалися листям, та художник багато фотографував, зауважуючи, що краєвиди з таким хитро-сплетінням гілок зацікавлюють, бо нагадують техніку та манеру виконання власних картин. Того дня вони довго говорили про мистецтво, творчість, живопис. Іван Степанович був дуже простий у спілкуванні, говорив швидко й емоційно, підсилюючи свої розповіді жвавими жестами, а на прощання подарував Олегові книжку з написом: “Художник іде тою дорогою, яка його кличе... Треба землю, красу бачити на кожному кроці і треба вміти передати так, як ніхто до тебе не передавав... Нехай думи, які щедро посіваєш на полотнах своїх, бентежать тебе, втішають тебе і боронять тебе. На добро, з побажанням і наказом великого прориву. Нехай зірка твоя засяє яскраво і сердечно” [2, с.4].



Олег Шупляк “Сільський пейзаж”, 1996 р., картон, олія; 25x25 см

Із часом на зміну юнацьким захопленням сюрреалістичною стилістикою прийшли декоративна вишуканість, яскравість колірних сполучень, композиційна виваженість. У творах середини 90-х років дедалі частіше з’являються ритмічно організовані декоративні композиції з умовним трактуванням сюжету. Простежується тяжіння до більшої геометризації формально-стильового компонента, підкреслення ритму та заміни нюансових тональних живописних площин чистими локальними кольоровими плямами, тоді як зображення віддаляється від видимої конкретики (“Єгипетське”, “Без назви”, “Місто-2”). Автор свідомо уникає деталізованого й реалістичного відображення дійсності, акцентуючи свої зусилля на осмисленні кольорової гармонії співвідношень. Композиції опрацьовані графічно, у них підкреслено ритм ламаних ліній, скісних площин, що уподібнює їх до тканих гобеленів.

При з’ясуванні чинників, які зумовили становлення такої авторської концепції, слід, на наш погляд, звернутися до студентського періоду творчої біографії митця. Здобувши професійну освіту у Львові, художник, безперечно, постає як носій традиції саме “львівської школи”, де, як відомо, добре розвинений декоративно-прикладний ухил. Поруч з академічним вишколом тут відіграють важливу роль націленість на народне мистецтво, на найкращі національні традиції і, водночас, потяг до новітніх досягнень світового мистецтва. Навчання у Львові за творчими спеціальностями й досі ґрунтується на традиційних джерелах – студентів долучають до першовитоків у музеях і в експедиціях на літній практиці. Їм прищеплюють асоціативне й конструктивне мислення, охочість до формотворення, до аналізу та розуміння великої узагальненої форми, площинно-декоративного зображення, побудованого в умовному просторі [5, с.240–245]. Глибоке осмислення надбань вітчизняного й світового мистецтва, відбір усього найкращого з авангардних течій у поєднанні з національними традиціями сприяли формуванню у Львові особливої ідейно-мистецької спрямованості.

Плідною для творчого поступу Олега Шупляка в бік кольоропису чи, як висловився художник, “симфонії барв” стала його успішна праця в галузі ікономалярства та реставрації дав-

ніх ікон. Так, спосіб накладення фарби у вигляді широких смуг чи масивних кольорових плям викликає аналогії з автентичними творами давніх іконописців.



Олег Шупляк “Богоматір”, 2000 р.,
ДВП, олія; 58x50 см



Олег Шупляк “Перед ворітьми раю”, 2000 р.,
картон, олія; 70x60 см

Глибинний зв'язок з іконописною культурою зумовив і певний тип його візуально-пластичних узагальнень, піднесено натхненне світосприйняття майстра, а також звертання до біблійної тематики, що й втілюється в картині під назвою “Тайна вечеря”, що постає як кольорова симфонія, присвячена євангельському сюжетові, для якої характерна гармонія та символічність кольору, ритм антроподібних форм, акцент світла на постаті Христа. Серед групи апостолів чітко виділяється центральна постать Ісуса на тлі голубого сяйва. Привертає увагу трактування образу Юди: немає обличчя, очей, а є тільки натяк на фігуру, яка випадає із загальної згуртованості апостолів і створює враження чужинця, зрадника. Сяйво від Ісуса, яке поширюється на тло, на стіл і на апостолів, але не торкається Юди, творить хрест. Ця картина оригінальна, потрактована по-новаторському й сприймається як новітня інтерпретація біблійної теми.



Олег Шупляк “Богородиця”, 2000 р., полотно, олія; 80x120 см

Відтепер його роботи баланують на тонкій межі переходу фігуративності в нефігуративність, між уподібненими реаліями дійсності та його виключно умовними позначеннями. Погружуючи традиційну двоплановість зображення, автор оперує зміною різних планів і надає твору більшої глибини. Такий виражальний засіб позначається й на семантиці картини, адже динамічне нашарування площин символізує відновлення, становлення, зростання.

Дедалі активною і самодостатньою складовою у творах Олега Шупляка стає колір: живописність м'яка, багатонюансова, яка то спалахує барвами, то відходить у напівтони. У поєднанні зі структурованим ритмом композиції вона майже сягає вершин музичного звучання, чого свідомо добивається художник. За висловом автора: “Живопис – це насамперед гра кольору, а картина – симфонія барв, де роль звуків відіграють колірні мазки. Це своєрідний оркестр, а завдання митця – створити таку композицію, де б кожна кольорова пляма виконувала свою партію, підкоряючись головному задуму” [9, с.14].

Осмилюючи творчий шлях Олега Шупляка, прокладений через класичні етапи розвитку станкового живопису від фігуративності до абстракціонізму, наважимося вжити поняття “лірична абстракція” стосовно багатьох його полотен. З одного боку, – це мінімалізм як художній засіб і гранично узагальнені композиції, самостійність кольору, з іншого, – стриманість, задумливість, споглядальність, тонке нюансування колірної площини. Художник занурений у модуляції окремих тонів, освітлюючи їх тихими спалахами білого.

Деякі його композиції – це одночасно абстрактний і фігуративний живопис, оскільки за першими абстрактними формами проступають нерідко постаті чи предмети другого плану.

Жанровий діапазон митця – доволі широкий. Він створює натюрморти, портрети, сюжетні композиції, спробував себе в історичному жанрі, намалювавши картину “Останній бій”, присвячену добі козацтва. І все-таки пейзаж – піднесений і земний, продумано-вивірений і безпосередній – є у творчості Олега Шупляка улюбленим жанром. У доробку митця чимало творів, де пейзажне тло відіграє важливу роль.

Аналізуючи картину “Пейзаж-2”, наділену психологічною характеристикою, слід відзначити, що тут дуже скупими засобами, широким мазком, з використанням локальних кольорів



Олег Шупляк “Міський пейзаж – 1 (У старому місті)”, 2000 р., картон, олія; 70х60 см

зображено людське поселення. Художник не зазначає його конкретних прикмет, зате передає настрій живописної картини, ефект зелені в співвідношенні із червонувато-гарячими дахами. Вловлюється присутність сонця, простору, що, мабуть, і було метою художника: змусити глядача “увійти” у пейзаж.

На картині “В старому місті” не знайти фотографічної подібності чи бажання визначити місцезнаходження населеного пункту, а є відчуття старої архітектури, радість від контрастних поєднань кольору, що загалом відтворює урочисто-піднесений дух міста.

Олег Шупляк у багатьох роботах неначе забуває про умовність, уникає підкресленого декоративізму, захоплено й із замилюванням зображає натуру. Деталі виписує ретельно, хоча зображення ніколи не втрачає цілісності, мазки кладе енергійно, жваво. Пріоритетним жанром цієї групи творів є натюрморт (прикметні в цьому плані полотна “Шипшина”, “Бузок на підвіконні”). У натюрмортах худож-

ник часто використовує мотив пишних букетів і за допомогою рефлексів і світлотіньового моделювання поєднує їх з великим світлом, а набір предметів доволі простий – глиняний посуд, квіти, фрукти.

Митець знаходить красу в повсякденному природному мотиві, розкриває його ніжний ліризм, тиху замисленість або радісну життєву силу. До числа таких вишукано-стриманих робіт належить тонкоюансований пейзаж, ніби витканий з м'яких зеленувато-рожевих відтінків ("Осінь", "Пейзаж-3"). Згадані пейзажі сповнені настрою, тобто відтворюють стан природи в певний момент часу, що єднає художника із школою імпресіоністів.

У кожній з окреслених груп творів виступає виразна індивідуальна стилістика, чергуючись у двох якостях – реалістична або метафізична, абстрактна з виразно структурованим композиційним простором й асоціативним звучанням.

Висновки. Художник-живописець Олег Шупляк живе в найглибшому духовному зв'язку з рідною землею, її історією і традиціями.

Живописна культура, засвоєна ним під час навчання на архітектурному факультеті Львівського політехнічного інституту, знайшла подальший розвиток й отримала самобутній вияв у його творах, де просвічує власний досвід створення на полотні нової реальності паралельно з достовірним зображенням реальної дійсності.

Життя і творчість Олега Шупляка можуть стати сприятливим матеріалом для аналізу проблемних пластів, що постають перед сучасним вітчизняним мистецтвознавством. Плідним, зокрема, видається вивчення на основі мистецької спадщини художника особливостей еволюції сучасного вітчизняного живопису, зіставлення його доробку з творчістю сучасників, близьких як за духом, так і за мистецькими чи естетичними вподобаннями, з'ясування переваг творчої праці в умовах провінції.

У подальших публікаціях доцільним було б проведення повного каталогізування живописної спадщини митця.

1. Брицька Г. Відданість пензлю / Г. Брицька // Літературно-мистецький альманах "Жайвір". – 2001. – № 2. – С. 3.
2. Будар Т. Олег Шупляк: "Іван Марчук – легендарна постать" / Т. Будар // Бережанське віче. – 2008. 18 січня. – С. 4.
3. Будар Т. Олег Шупляк: "Хочу створити новий образ нашого міста" / Т. Будар // Бережанське віче. – 2005. – 17 квітня. – С. 4.
4. Будар Т. Щедрий талант / Т. Будар // Бережанське віче. – 1994. – 7 квітня. – С. 2.
5. Грицюк І. Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва як джерело теоретичної і практичної роботи / І. Грицюк // Вісник Львівської академії мистецтв. – Львів : ЛАМ, 1999. – Вип. 10. – С. 240–245.
6. Ждан В. Митець починається з дитинства / В. Ждан // Вільне життя. – 2005. – 28 травня. – С. 2.
7. Монастирська М. Полотна, ніби журавлі / М. Монастирська // Західна Україна. – 1994. – 1–7 травня. – С. 8.
8. Оксанович М. Олег Шупляк: "Ідеї приходять до того, хто довго і наполегливо напружує мізки" / М. Оксанович // Тернопільські оголошення. – 2008. – 15 жовтня. – С. 10.
9. Панасевич Х. Олег Шупляк: "Живопис – це гра кольору, а картина – це симфонія барв" / Х. Панасевич // Тернопільський оглядач. – 2008. – № 11. – С. 14–15.
10. Савчук В. Дивосвіт маестро / В. Савчук // Бережанське віче. – 2004. – 20 лютого. – С. 6.
11. Яців Р. Ярослав Лукавецький: ім'я на тлі епохи / Р. Яців // Ствердження сподівань : збірник на пошану імені Ярослава Лукавецького : статті, матеріали, публікації. – Львів : ЗУКЦ, 2009. – 156 с.
12. Ресурс Інтернету. – Режим доступу : [www. art.ber.ua](http://www.art.ber.ua).

Стаття посвячена творчеству художника Олега Шупляка из города Бережаны на Тернопольщине. Раскрыты особенности живописной манеры художника, его общественное кредо, определена сфера творческих интересов.

Ключевые слова: живопись, стилистика, форма, семантика, условность.

The article is devoted to by Oleg Shuplak, a painter from Berezhany, Ternopil region. It considers the peculiarities of the creative style of the artist, his public credo and determines the sphere of his creative interests.

Key words: ainting, stylistics, form, semantics, conditionality.

УДК 371.036

ББК 85.110.5

Іван Фічора

НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ ГОРЯН КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ ЯК ЗАСІБ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ УЧНІВ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

У статті висвітлюється актуальне питання використання народного образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва в навчальному процесі й у позакласній роботі, що сприяє, як показала практика, естетичному вихованню й розвитку молодших школярів.

Ключові слова: естетичне виховання, мистецтво, образотворче мистецтво, декоративно-прикладне мистецтво, орнамент.

Досліджуючи народну творчість горян Карпатського регіону, учені-педагоги дійшли висновку, що вона є важливим чинником у розвитку учнів різних вікових груп, оскільки образна конкретність і виразність виробів народних майстрів є емоційно сприйнятливою й зрозумілою дітям молодшого шкільного віку. Учні середніх класів етнохудожні цінності передають досвід, необхідний для розвитку уяви, фантазії, окремих способів декоративно-прикладної діяльності у сфері розпису, вишивки, витинанки, різьблення по дереву, кераміки. В юнацькому віці народне образотворче мистецтво впливає на розвиток художніх узагальнень, виявлення філософської заглибленості при осмисленні естетичних явищ.

Ми вважаємо, що проблема впливу народного образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва як важливого засобу естетичного виховання й розвитку молодших школярів вимагає глибокого дослідження з урахуванням регіональних особливостей, оскільки результати експериментальних досліджень показали, що формування в молоді правильного розуміння законів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ефективніше вдається тоді, коли процес навчання опирається на міцний ґрунт народних художніх традицій, а Івано-Франківщина – саме той етнографічний регіон, де залягає потужний пласт народного мистецтва.

Чарівна краса Карпатських гір, вікові традиції, народні звичаї та обряди – усе це знайшло яскраве відображення в мелодійних піснях, віртуозних і грайливих коломийках, завершених виробами народних умільців.

Естетичне виховання зумовлене об'єктивними й суб'єктивними факторами. До об'єктивних відносяться середовище й умови, у яких проходить формування естетичних уявлень особистості, до суб'єктивних – естетичний рівень розвитку учнів, їх нахили та інтереси.

Естетичний смак формується разом із становленням особистості. До завершення навчання в неповній середній школі в учнів уже склався певний естетичний смак, але він ще нестійкий. У процесі естетичного виховання ми поставили перед собою завдання визначити ступінь підготовки, а також особливості формування особистості молодшого школяра.

Завдання експериментального дослідження на першому етапі полягало в тому, щоб визначити об'єм і рівень естетичного розвитку й специфічні властивості естетичного виховання учнів.

З'ясування рівня естетичного розвитку учнів проводилося на базі навчальних закладів Прикарпаття з поглибленим вивченням образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва: Івано-Франківської загальноосвітньої школи № 10, Надвірнянської загальноосвітньої школи № 1, Яворівської загальноосвітньої школи Косівського району, Ворохтянської загальноосвітньої школи.

Експериментальні дослідження проводилися поетапно:

I. Вивчення середовища, у якому навчалися і виховувалися учні, їх загальноосвітній і загальнокультурний рівні.

II. Установлення специфічних можливостей народних художніх промислів Прикарпаття і їх вплив на характер естетичного сприйняття.

III. Виявлення своєрідності естетичного смаку учнів.

IV. Визначення об'єму й рівня художньо-естетичної інформації учнів.

Відповідно до основних етапів дослідження нами були розроблені критерії естетично вихованої особистості учнів:

1. Інтерес учнів до всіх видів мистецтва.
2. Характер естетичних оцінюючих уявлень.

3. Розвиненість естетичного смаку.
4. Естетичне ставлення до дійсності.
5. Елементи творчого ставлення до трудової діяльності.

На їх основі визначені такі показники:

1. Знання літератури й мистецтва – показник рівня естетичної освіченості.
2. Потреба в інформації про мистецтво й найбільш видатних його діячів – ступінь естетичного розвитку.
3. Розуміння й здатність сприймати творчість народних умільців Прикарпаття, а також культуру й народну творчість інших народів – показник рівня естетичної культури особистості.
4. Наявність естетичного ідеалу.
5. Елементи творчого вияву особистості.

Практика підтвердила, що естетичному вихованню й розвитку особистості молодшого школяра сприяють такі чинники:

1. Естетичне виховання в колективі, яке сприяє формуванню естетичних аспектів в основній трудовій діяльності індивіда.
2. Естетичне виховання під впливом оточуючого речово-предметного середовища.
3. Естетичне виховання через вплив творів мистецтва.
4. Естетичне виховання в ході занять художньою самодіяльністю.
5. Теоретичне естетичне виховання.

Одним із найважливіших джерел естетичного виховання й розвитку молодших школярів є мистецтво. Воно будить творчі сили учнів, робить доступним процес художньої творчості. Мистецтво, подібно до мови, є засобом спілкування людей, подібно до науки – засобом пізнання дійсності, подібно до педагогіки й моралі – засобом виховання, прищеплення знань і норм поведінки в суспільстві.

Властивість мистецтва в тому, що ідея втілюється в такій формі, яка збуджує емоції, активізує уяву людини, викликає особливі переживання, які називають естетичними. А звідси – необхідність розвивати емоційний світ школяра.

Діти мислять конкретно. Зорові образи, що виникають у них при сприйманні, наприклад, творів живопису, легко запам'ятовуються і залишаються в пам'яті на довгі роки. Ці образи збуджують певні емоції й роблять сприймання життя конкретнішим. Діти люблять усе барвисте, яскраве (квіти, картини, іграшки). Колір у живопису – це те саме, що звук у музиці. Недарма художники говорять про особливе “звучання” кольору. І.Ю. Рєпін відзначав, що “... форма – тіло живопису, малюнок – нерви, а фарби – його кров”.

Тому завдання педагога полягає в тому, щоб навчити учнів глибоко розуміти ідейно-художнє багатство картини: адже в образотворчому мистецтві головне не в кількості бачення художніх творів, а в їх розумінні, в умінні дивитися й “читати” картину, тому дуже важливо під час аналізу творів образотворчого мистецтва дотримуватися певної послідовності, системи.

На наш погляд, найбільш прийнятною може бути, приміром, така послідовність аналізу картин живопису:

1. Спочатку визначається тема та сюжетна основа картини, тобто те, що приваблює увагу при першому ознайомленні.
2. Визначаються жанр картини, зображені на ній події чи картини побуту, портретна фігура чи історичний індивідуальний портрет, пейзаж чи натюрморт і т. д.
3. Відшукується тематичний вузол картини: що найбільше привертає увагу, які саме постаті є головними, центральними, у яких зв'язках з ними інші фігури, які зв'язки між посталями першого (переднього) плану з тим, що знаходиться далі, у глибині.
4. З'ясовується, які деталі портретів є найбільш колоритними, що художник особливо хотів підкреслити (поза, вираз обличчя), статичність чи динаміку зафіксованого положення тіла, положення рук тощо.
5. Соціальна й історична основи картини.
6. Останнім етапом аналізу картини є вивчення її художніх засобів і деталей, якими користується митець. Художні засоби розглядаються в єдності з ідейно-тематичним задумом і сюжетною основою.

Важливу роль в естетичному вихованні й розвитку молодших школярів відіграє народне мистецтво Прикарпаття (вишивання, різьба по дереву, кераміка, випалювання, інкрустація, ткацтво, килимарство тощо).

Досвід роботи педагогічного колективу Яворівської загальноосвітньої середньої школи І–ІІІ ступенів Косівського району (директор – кандидат педагогічних наук, народний учитель України П.В.Лосюк) показав, що заняття учнів народною творчістю сприяють не тільки естетичному вихованню й розвитку учнів, але й моральному.

“То не гуцуля, що не грає”, – вчать на Гуцульщині.

Майстерність рук народних умільців, їх творча фантазія, втілена в дивовижної краси килимах, художніх розписах, різьбі по дереву, інтарсії, інкрустації, вишивках, радують око, стимулюють художнє й естетичне мислення учнів.

Важливу роль у розвитку творчої фантазії учнів, розробці нових колористичних узорів відіграє ознайомлення учнів з орнаментами – цим найдавнішим виявом художньої творчості.

Орнамент (з лат. оздоба) – декоративний мотив, окремих або таких, що повторюється регулярно в заданому режимі.

Однак найповніше й найглибше визначення орнаменту, з нашої точки зору, дано доктором мистецтвознавства, професором М.Станкевичем: “Орнамент – це ритмічно впорядкована візуально-декоративна структура мотивів, у якій прихована єдність і боротьба антитез; застосовується у мистецтві як засіб синтезу й пластичної виразності”.

Дослідники народного мистецтва (Є.Антонович, П.Лосюк, В.Шпільчак, В.Корпанюк, Б.Тимків, Ю.Юсипчук, Б.Бойчук та інші) вважають, що народна художня творчість є особливим типом естетичного освоєння дійсності, має широкі можливості художньо-образного відображення навколишнього середовища, впливу на почуття, смакові уподобання, ціннісні орієнтації та морально-естетичні ідеали особистості. Ними виділені аспекти народної художньої творчості, які набувають особливого значення в освітньо-виховному процесі. До них віднесені естетико-виховні можливості засобів виразності, змісту й функцій народного образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Канонічність художньо-образного відтворення дійсності, синтетичність образної структури, подібність до зразка є тими засобами виразності народного образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, що впливають на естетичні почуття.

Велике значення в естетичному вихованні й розвитку учнів належить народним художнім промислам. Серед них: різьба по дереву, художнє випалювання, інтарсія, інкрустація, кераміка, килимарство, художнє ткацтво, художня вишивка, художня обробка металу, художні вироби із шкіри.

Велике значення в естетичному вихованні й розвитку учнів, як показала практика, має вивчення творчості окремих майстрів народної творчості, а також ознайомлення зі зразками традиційного селянського побуту на Гуцульщині під час проведення екскурсій.

Ось, наприклад, завдання для учнів під час проведення екскурсій:

Завдання № 1

1. Коротко описати й замалювати окремі зразки предметів традиційного селянського побуту, прикрашених різьбою (рахви, кухлі, граблі, коси, сільнички, тарілки, сидла та інше).
2. Ознайомитися з творчістю заслужених майстрів народної творчості України братів Ю. і С. Корпанюків (с. Яворів Косівського району).

Завдання № 2

1. Вивчити кольорову орнаментику, інкрустацію бісером і цінними породами деревини.
2. Ознайомитись із творчістю Я. Тонюка (точіння, прикраси виробів дрібновізерунковими поясами орнаментику й кільцями-дармовісами).

Завдання № 3

1. Ознайомитися з прикладами традиційної сільської дерев'яної забудови, з'ясувати її архітектурні особливості, що виявилися в будівництві туристичної бази “Гуцульщина”.
 2. Установити творчі контакти з учнями сільських шкіл Косівського району.
- Як показує практика, такі екскурсії сприяють глибшому розумінню народних традицій художніх промислів, розвитку композиційного мислення в учнів, налагодженню безпосередніх

контактів зі школами в напрямі вивчення, збереження та розвитку традиційної культурної декоративно-прикладної спадщини рідного краю.

Важлива роль в естетичному вихованні й розвитку молодших школярів належить художнім музеям, створеним у навчальних закладах.

Прилучити учнів до скарбів народної творчості – першорядне завдання педагогічних колективів. Передовий педагогічний досвід учителів Косівського, Коломийського, Надвірнянського районів показує, що ознайомлення учнів із творчістю народних майстрів сприяє розвиткові творчого мислення, спонукає до пошуків нових орнаментальних форм, композиційних вирішень.

Пошукова робота учнів під керівництвом учителів часто приводить до створення музеїв образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, особливість яких полягає в тому, що їх експозиції, створені в результаті пошуково-дослідницької роботи, використовуються відповідно до навчально-виховних завдань навчальних закладів.

В умовах оновлення змісту освіти в українській національній школі, розбудови української культури, спроби надати національній освіті загальноєвропейського характеру і входження її в цивілізоване світове співтовариство надзвичайно важливого значення набуває використання естетико-виховних можливостей народного образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, глибокий духовний зміст і поліфункціональність якого покликані сприяти передачі естетичного досвіду попередніх поколінь, формувати в учнів здатність сприймати, оцінювати та примножувати культурні традиції українського народу, сприяти вдосконаленню естетичного виховання й розвитку учнівської молоді.

1. Станкевич М. Є. Візерунок чи орнамент / М. Є. Станкевич // Термінологічний, онтологічний погляди і не тільки // Мистецтвознавство. – 2004. – № 3. – С. 15–26.
2. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. – Львів, 1992. – 271 с.
3. Антонович Є. А. Естетичне виховання підлітків засобами народного образотворчого мистецтва : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук / Є. Антонович. – Івано-Франківськ, 1997. – 24 с.
4. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М., 1968. – 567 с.
5. Лосюк П. В. Декоративно-прикладне мистецтво в школі / П. Лосюк. – К., 1979. – 55 с.
6. Соломченко О. Г. Сучасні художні промисли Прикарпаття / О. Соломченко. – К., 1975. – 31 с.
7. Фічора І. В. Виховання на народних традиціях / І. Фічора // Мистецтво та освіта. – 2004. – № 1. – С. 62–63.

В статтє освещаетсє актуальнїй вопрос использования народного изобразительного и декоративно-прикладного искусства в учебном процессе и во внеклассной работе, что способствует, как показала практика, эстетическому воспитанию и развитию младших школьников.

Ключевые слова: эстетическое воспитание, искусство, изобразительное искусство, декоративно-прикладное искусство, орнамент.

In the article actual issue of the folk applied art use in the educational process and out-of-class activities is illustrated. It facilitates, as practice shows, the aesthetic upbringing and development of primary pupils.

Key words: aesthetically beautiful education, art, fine art, decoratively applied art, decorative pattern.

ТЕОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

УДК 246:247:261.6
ББК 71.016 (4 Укр)

Ірина Дундяк

УКРАЇНСЬКЕ РЕЛІГІЙНЕ МИСТЕЦТВО Й КУЛЬТУРА ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст. (до питання постановки проблеми)

У статті висвітлюються актуальні завдання та мета дослідження українського релігійного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. Основну увагу приділено проблемам відродження й трансформації вітчизняної релігійної культури та мистецтва.

Ключові слова: релігійне мистецтво, релігійна культура, проблеми, трансформація, відродження.

Сьогодні, коли формуються обриси суперінформаційної цивілізації, слід замислитися над тим, який шлях повинно обрати людство. Нерелігійний, деідеологізований ліберальний стандарт пропонується світовій спільноті як універсальний зразок організації життя держави й людини. Але багато народів намагаються відстояти право на власний традиційний уклад, вважаючи його не лише надбанням минулого, а основою для майбутнього.

Сучасна світська культура не здатна задовольнити увесь спектр духовних потреб особистості й суспільства, не може сприяти розвитку ірраціональної складової людської цілісності. Становище загострюється негативними наслідками глобалізації. Із цими факторами пов'язане неминуче зростання інтересу в сучасному українському соціумі до релігії, релігійної культури, релігійного мистецтва. Слід також відзначити, що релігійний фактор посідає важливе місце в суспільно-політичному й духовно-культурному житті Європи, яка знаходиться на відповідальній стадії своєї трансформації і глобалізації. Для того, аби уникнути етнічних конфліктів, необхідно, щоб кожний народ мав можливість вільно розвиватися в межах власної культурно-історичної та релігійної традиції, при цьому долучатися до прийняття важливих міжнародних рішень. Тому в цьому ракурсі важливим напрямом дослідження у вітчизняному мистецтвознавстві можна вважати українське релігійне мистецтво в культурному контексті останньої третини ХХ ст. – початку ХХІ ст.

Доволі часто сучасне вітчизняне мистецтвознавство свідомо чи несвідомо уникає багатьох проблематичних питань (тобто їх оцінки), які пов'язані з висвітленням релігійного мистецтва та культури найближчого минулого – останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. Більшість авторів нечисленних розвідок патетично рапортують про “відродження” релігійного мистецтва, нових майстрів у галузі релігійного мистецтва, освячення пам'яток, відновлення та реставрації давніх артефактів у цій галузі тощо. Одиниці з дослідників беруть до уваги у своїх працях другу половину ХХ ст. Ось деякі з них. У статтях не так давно виданого “Словника українського сакрального мистецтва” [1] докладно висвітлюються мистецькі засади церковної архітектури та її внутрішнього устрою, ікон і системи іконографії, літургійного посуду, хрестів, свічників, богослужбових книг, священницького облачення й нагород, церковної музики, дзвонів, монастирських садів та ін. Однак це видання мало торкається пам'яток другої половини ХХ ст.

У дослідженнях Д.Степовика неодноразово висвітлюються персоналії митців діаспори другої половини ХХ ст., що практикують як іконописці, та аналізуються твори монументального живопису на релігійну тематику, виконані поза Україною [2; 3]. У монографії М.Станкевича “Українське художнє дерево” можна знайти аналіз та ілюстрації окремих дерев'яних культових та обрядових предметів другої половини ХХ ст. [4]. Слід зазначити також, що в дисертаційному дослідженні Р.Галишича “Монументально-декоративне мистецтво українських церков зарубіжжя ХХ” значна увага приділена різним аспектам релігійного монументального живопису другої половини ХХ ст. [5].

Серед праць стосовно сучасної культової архітектури треба виділити дисертаційні роботи О.Водотики “Архітектурно-типологічні основи формування православних храмів України” [6], Н.Плахотної “Принципи формування архітектури православного парафіяльного храму південно-західного регіону України” [7], М.Яціва “Архітектурно-просторова організація світлового

середовища української церкви” [8], Р.Гнідець “Вплив конструктивних факторів на архітектуру українських баневих церков” [9] та інші.

У галузі релігієзнавства слід відзначити дисертаційне дослідження В.Проценко “Феномен православного храму в соціокультурному просторі” [10]. Стосовно робіт, які вже існують, необхідно зазначити також домінування в них кількісних, емпіричних досліджень і нестачу якісного аналізу феномену вітчизняної релігійної культури, означеного в назві періоду, з точки зору комплексного методу мистецтвознавчої науки зокрема та новітніх досліджень гуманітарної науки загалом.

Варто зазначити також те, що в російській мистецтвознавчій науці вже зроблені певні кроки в напрямі всестороннього комплексного дослідження російської релігійної культури. Зокрема, у культурологічному дослідженні Ю.Рижова висвітлюються аспекти нової релігійності в культурі та мистецтві сучасної Росії [11], велику увагу дослідник приділяє й питанням соціокультурного контексту релігійного мистецтва [12]. Відзначається ґрунтовністю та цікавим фактажем праця Р.Багдасарова, де серед багатьох аспектів сучасної релігійної культури аналізується й християнський живопис у Росії другої половини ХХ ст. [13]. Важливим фактором при вивченні релігійного мистецтва та культури є наявність зібраного ілюстративного матеріалу. Тому слід відзначити велику кількість ілюстрацій пам’яток сучасного релігійного мистецтва Росії в численних альбомах, виданих упродовж останніх років: “Современная православная монументальная живопись” [14], “Современная иконопись” [15], “Современная православная икона” [16], “Русская религиозная живопись. 1970–1990 годы. Из частных собраний” [17]. Однак українських аналогів такого типу видань, на жаль, ще немає.

Сучасне релігійне мистецтво – явище, безперечно, варте уваги та вивчення й вимагає більш серйозної оцінки, власне, нині, коли поширеним є доволі песимістичний погляд на творчість теперішніх художників-іконописців, на перспективи розвитку церковного мистецтва тощо. Цей погляд частково виправданий, адже в релігійному мистецтві, як у церковному житті загалом, сьогодні трапляються негативні й суперечливі моменти, про які потрібно говорити, аби з ними боротися та з’ясувати істину. Зважаючи на наведені вище факти, можемо сформулювати мету статті, яка полягає в накресленні основних напрямів дослідження теми українського релігійного мистецтва й культури останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. та зумовленні різноманітних чинників, що мають безпосереднє відношення до об’єкта дослідження. Такий підхід надалі, на нашу думку, дозволить усесторонньо висвітлити проблеми відродження й трансформації вітчизняної релігійної культури та мистецтва.

Важливе місце у світовому мистецтві займає релігійне (церковне, культове, сакральне) мистецтво, що увібрало в себе великий досвід формування високоорганізованого, естетично повноцінного, такого, що активно впливає на свідомість і почуття людей, предметно-просторового середовища. Тому слід наголосити на тому, що релігійне мистецтво в Україні впродовж багатьох століть також було багатогранне, високохудожнє та національно спрямоване.

Історично склалося так, що релігійна сутність українського народу в її язичницькому та християнському проявах буквально пронизувала всі сфери його життєдіяльності впродовж тисячоліть. Природно, що за віки поступу було сформовано ставлення до Господа, світу, людей, природи, космосу, у якому знайшли відображення етнічно “навантажені” поняття святості, краси, ідеалу, добра, правди, щастя, гармонії, благополуччя, справедливості. Такі духовно сталі величини українського “Я” дозволяють, з одного боку, судити про заповітні прагнення наших пращурів до “божественного”, а з іншого боку, уможливають розкриття їхніх релігійних ідеалів і замилювань через осягнення мистецьких феноменів культури.

Однак часовий проміжок, означений у темі, має багато чинників, які призвели до того, що порушилися віками сформовані духовно-мистецькі константи. Тому при вивченні релігійної культури та мистецтва потрібно враховувати, насамперед, те, що в пострадянських країнах тривалий час релігія була поза законом, а також той факт, що українська церква була піддана нищівним репресіям. Відновлена за роки незалежності церква не має конфесійної єдності, що також суттєво гальмує розвиток релігійного мистецтва. Тому вітчизняна ситуація навколо релігії та церкви і, відповідно, релігійної культури є ще більш складною, аніж у наших сусідів. Релігія ж за час української незалежності опинилася в епіцентрі соціально-політичних процесів українського соціуму й має багато подібних проблем, що й незалежна українська держава.

Проблеми третього тисячоліття висвітили нові грані характеру й можливостей мистецтва, пов'язаного з релігією. У сучасних умовах християнська церква вважає, що взаємозв'язок із світом можна зміцнити шляхом активної проповідницької діяльності, використовуючи не тільки слово, а й мистецтво. Однак у вітчизняних фахівців у галузі образотворчого, декоративно-ужиткового мистецтва, архітекторів, композиторів, літераторів і, звичайно, мистецтвознавців дуже часто виникають суперечності в оцінках релігійного мистецтва. Такі суперечності зумовлені різними чинниками, які ми можемо умовно поділити на дві великі групи зовнішнього організаційного характеру й внутрішнього художнього та богословського характеру.

Проблеми зовнішнього організаційного характеру

- Проблема розуміння завдань церковного мистецтва замовником і, що також трапляється часто, виконавцем.

- Соціальні проблеми. Місце й статус митця, майстра церковного мистецтва в сучасному суспільстві.

- Проблема організації навчання майстрів церковного мистецтва.

Проблеми внутрішнього художнього та богословського характеру

- Проблема “повторення” як самостійного явища в іконописі, церковному декоративно-прикладному мистецтві й архітектурі.

- Проблема різновекторності естетичних уподобань в існуючих вітчизняних церковних конфесіях.

- Недостатнє розуміння поняття мови церковного мистецтва як у мистецтвознавчих, так і в богословських колах.

- Проблема синтезу й еkleктики в інтер'єрі та екстер'єрі сучасних храмів і відреставрованих.

- Особистісне начало в іконописі зокрема та церковному мистецтві загалом і співвідношення його з об'єктивним богословським трактуванням “Образу”.

- Пошук стилю, власного обличчя українського церковного мистецтва та співвідношення його з традицією й особливостями сучасної культури.

Перераховуючи чинники, які впливають на українське сучасне релігійне мистецтво, не слід оминати й питання глобалізації та загальносвітової кризи моральних ідеалів. Тому можемо констатувати, що світова духовна криза висвітлила й те, що сучасне світобачення є людським прагненням оволодіти логікою Буття і Сенсу, зрозуміти організацію й призначення Світу й Людини у світі не лише за допомогою релігійних постулатів, але й на основі універсальних законів світобудови, які доводять науковці. Про таке світобачення вже давно говорять провідні представники світової науки та релігії, адже воно передбачає взаємозв'язок науки й релігії і подальше злиття їх в одне-єдине світобачення. Такі ідеї, доволі добре обґрунтовані фактажем культурологічної науки, обговорюються на різних рівнях уже впродовж тридцяти років. Отже, таку тенденцію в сучасній науці також слід урахувувати при дослідженні стану й перспектив релігійної культури та мистецтва України.

Відповідно й ґрунтовній праці, де б об'єктивно висвітлювався вплив історико-філософських і соціальних аспектів на релігійну культуру України, аналізувалися релігійні мотиви в різних видах мистецтва, виявлялись би проблеми та позитивні зрушення в церковній архітектурі, іконописі, окреслювалася та вивчалася би діяльність різноманітних осередків виготовлення літургійних предметів та облачення священників, релігійної літератури, давалася би ретроспектива розвитку сучасної релігійної музики, немає. Однак таке дослідження є вкрай важливим з огляду на те, що перед церквою й суспільством сьогодні (не лише в Україні) постає важливе завдання: досягти нової інтерпретації трансцендентного, божественного в природних формах сучасного досвіду.

Завдання дослідження нами бачаться в дослідженні таких аспектів. Огляд та аналіз соціальних і релігійних змін в Україні в другій половині ХХ ст. потрібно розмежовувати на три етапи: тоталітарний тиск 50–70-х років; період застою і “перебудови” 80-х; позитивні зрушення в 90-х – початку ХХІ ст. При цьому в кожному етапі виявити особливості розвитку релігійної культури, бо впродовж усього цього терміну духовна еліта України розуміла, що національне та релігійне відродження діалектично переплітаються між собою. Їх взаємозв'язок очевидний, оскільки, у широкому розумінні, національне відродження пов'язане з традицією, яка, у свою

чергу, впливає з національного життя. Його, зокрема, характеризують національна психологія, історична пам'ять, звичаї, мова, традиційне народне мистецтво, а все це в історичному плані співіснує з релігією.

Тому з огляду на вищесказане, і всупереч існуючим поверховим твердженням, що “в той час на території України не було релігійного мистецтва”, впливає наступний аспект дослідження – релігійні мотиви в народному мистецтві 50–70-х років як фактор стабілізації національної свідомості. Тут слід особливу увагу приділити реплікам релігійних мотивів у народному мистецтві, які, наперекір заборонам і переслідуванням, усе ж побутували в той час і, відповідно, розвивалися без перерви, на відміну від традиційного церковного мистецтва. До них слід віднести писанки, хрестики-витинанки та солом'яні хрестики, хатні ікони, надгробні хрести, колядування й вертепи.

Водночас не можна оминати й факту існування потужної релігійної тематики у творчості митців-шістдесятників. Отже, з'ясування відповідних причинно-наслідкових еволюційних зв'язків у формуванні релігійних сюжетів, систематизація великої кількості недосліджених творів, визначення естетичних та інтелектуально-духовних орієнтирів, суттєвих для українського образотворчого мистецтва того часу є також важливим аспектом дослідження. Важливо при цьому виявити джерела й мистецькі явища, які впливали на трансформацію релігійних образів в їх творах, особливості побудов іконографічних схем відомих релігійних сюжетів і пошуки образу релігійно-філософського ідеалу. Висловлюємо із цього приводу гіпотезу, що пошуки “нового стилю” у церковному мистецтві кінця 90-х є одним з продовжень релігійної тематики українського мистецтва другої половини ХХ ст.

Важливим напрямом дослідження релігійного мистецтва та культури є питання, що пов'язані з відродженням іконопису та художньо-образними аспектами релігійного малярства й скульптури. Із цими напрямами безпосередньо пов'язані й питання колекціонування, реставрації, виставки сакрального мистецтва та відкриття кафедри сакрального мистецтва в ЛНАМ тощо.

Церковне будівництво й облаштування церковного інтер'єру особлива й водночас значна за обсягом частина художньої діяльності, яка, після сімдесятилітньої перерви, відроджується тільки сьогодні. За час багаторічної перерви в будівництві храмів досвід їх проектування і будівництва практично був загублений. Відсутні такі храми, що відповідають сучасним вимогам, науковим принципам формування храмів, зручних в експлуатації, виразних щодо архітектури й відповідних церковним канонам. Тому особливо ретельно слід проаналізувати традиційне церковне будівництво й з'ясувати напрями новаторських пошуків у спорудженнях храмів та облаштуванні інтер'єрів, беручи до уваги й досвід української діаспори. Дослідницької уваги при цьому потребують і численні літургійні предмети та облачення священників, адже вони є вагомим елементом літургійного дійства, що відбувається в храмі. Невелику розвідку варто зробити й стосовно видавництва релігійної літератури, звернувши увагу на особливості дизайну оправ і книжкових блоків.

Східний християнський обряд завжди вирізнявся чудовим музичним супроводом, тому при розгляді релігійної культури означеного періоду, у контексті нашого дослідження, потрібний аналіз і розвиток основних аспектів релігійної музики (вокальні й інструментальні твори українських композиторів, василіанське піснярство тощо). Слід також коротко охарактеризувати релігійну тематику в літературі вказаного в темі періоду.

Висновок. Проблеми відродження та трансформації українського релігійного мистецтва й культури, безперечно, потребують виваженого й ретельного дослідження. Вищенаведені напрями вивчення цієї теми повністю вичерпують наявні об'єкти релігійного мистецтва та культури останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. Різноманітні чинники впливу, окреслені в статті, свідчать про те, що в такому дослідженні мають бути використані складні й різнопланові методи, передовсім, комплексність, художня система й синтез.

1. Словник українського сакрального мистецтва. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2006. – 287 с.
2. Степовик Д. Українська ікона. Іконотворчий досвід діаспори / Дмитро Власович Степовик. – К. : Либідь, 2003. – 160 с.

3. Степовик Д. Історія української ікони Х–ХХ століть / Дмитро Власович Степовик. – К. : Либідь, 2003. – 440 с.
4. Станкевич М. Є. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / Михайло Євстахійович Станкевич. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2002. – 479 с.
5. Галишич Р. Я. Монументально-декоративне мистецтво українських церков зарубіжжя ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.06 “Декоративно-прикладне мистецтво” / Р. Я. Галишич. – Л., 2002. – 19 с.
6. Водотика О. Ю. Архітектурно-типологічні основи формування православних храмів України (на прикладі Центрального регіону) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. архіт. : спец. 18.00.01. “Архітектура будівель і споруд” / О. Ю. Водотика. – К., 2004. – 19 с.
7. Плахотна Н. А. Принципи формування архітектури православного парафіяльного храму південно-західного регіону України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. архіт. : спец. 18.00.01 “Архітектура будівель і споруд” / Н. А. Плахотна. – К., 2005. – 19 с.
8. Яців М. Б. Архітектурно-просторова організація світлового середовища української церкви : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. архіт. : спец. 18.00.01 “Архітектура будівель і споруд” / М. Б. Яців. – Л., 2002. – 19 с.
9. Гнідець Р. Б. Вплив конструктивних факторів на архітектуру українських баневих церков : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. архіт. : спец. 18.00.01 “Архітектура будівель і споруд” / Р. Б. Гнідець. – Л., 2002. – 18 с.
10. Проценко В. В. Феномен православного храму в соціокультурному просторі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.04 “Філософська антропологія, філософія культури” / В. В. Проценко. – Сімферополь, 2000. – 19 с.
11. Рыжов Ю. В. Ignoto Deo: новая религиозность в культуре и искусстве / Юрий Владимирович Рыжов. – М. : Смысл, 2006. – 328 с.
12. Рыжов Ю. В. Новая религиозность как социокультурный феномен / Юрий Владимирович Рыжов. – М. : Смысл, 2005. – 124 с.
13. Багдасаров Р. В. За порогом : статьи, очерки, эссе / Р. В. Багдасаров. – М. : ЮС-Б, 2003. – 280 с.
14. Современная православная монументальная живопись : альбом / [авт.-сост.: А. Л. Чукина, А. Чашкин, С. Марзоев]. – М. : Камерань, 2009. – 268 с.
15. Современная иконопись. – М. : Камерань, 2006. – 160 с.
16. Современная православная икона. – М. : Троица, Знаки, 2007. – 288 с.
17. Русская религиозная живопись. 1970–1990 годы. Из частных собраний. – М. : Ключ, 1995. – 176 с.

В статье рассматриваются актуальные задания и цели исследования украинского религиозного искусства последней трети XX – начала XXI ст. Основное внимание уделено проблемам возрождения и трансформации отечественной религиозной культуры и искусства.

Ключевые слова: религиозное искусство, религиозная культура, проблемы, трансформация, возрождение.

In the article the actual tasks and problems of research of the Ukrainian religious art of the last third are lighted XX – beginning of a XXI item Basic attention is spared to the problems of revival and transformation of domestic religious culture and art.

Key words: religious art, religious culture, problems, transformation, revival.

УДК 75.046.3 (477) “19/20”

ББК 85.100.02

Тарас Лесів

УКРАЇНСЬКЕ САКРАЛЬНЕ МАЛЯРСТВО: МІЖ ЕСТЕТИКОЮ МОДЕРНІЗМУ ТА ПОСТМОДЕРНІЗМУ

У статті аналізується розвиток українського сакрального мистецтва ХХ ст. у контексті художньої парадигми модернізму та постмодернізму. В інтерпретації теми застосована “теорія повторень” у викладі італійського теоретика мистецтва Умберто Еко.

Ключові слова: сакральне малярство, іконопис, традиція, новаторство, повторення.

Метою статті є аналіз специфіки розвитку українського сакрального малярства в контексті художньої парадигми модернізму та постмодернізму. Ми формуємо мету саме таким чином, оскільки вважаємо, що не існує протистояння між культурною ситуацією часу й практикою цього консервативного мистецтва. Головне завдання, яке ми переслідуюмо, полягає у виявленні естетичних устремлінь іконопису ХХ – поч. ХХІ століття.

Серед багатьох питань, які активно дискутуються в посткласичній естетиці й теорії мистецтва, важливу роль відведено проблемі повторення в художній творчості. Особливого значення поняття “повторення” набуває при аналізі мистецтва модернізму й постмодернізму. Але часто цим терміном (у буквальному його розумінні) дослідники позначають і практику новітнього іконопису. Якщо середньовічна естетика акцентує увагу на розкритті високих ідейних сутностей, а класична обґрунтовує необхідність прогресу в мистецтві, “то сучасне світовідчуття орієнтоване на повернення, повтор, анамнезіс” [1, с.58–59]. У різноманітті теоретичних концепцій, пов’язаних із цією проблемою, для нас важливими є ідеї відомого італійського вченого Умберто Еко. Зупинимось на деяких з них.

Так, У.Еко вважає, що художнім критерієм модерністського твору¹ є новизна та високий ступінь інформації. “Приємне повторення відомого мотиву, – констатує вчений, – розглядалося модерністськими теоріями мистецтва як щось характерне для ремісництва – не для мистецтва, а для промисловості” [2, с.52]. В одній зі своїх статей із теорії постмодернізму “Інновація і повторення. Між естетикою модерну і постмодерну” (1994) У.Еко розкриває залежність постмодерністського мистецтва від масової культури, при цьому характеризуючи ознаки, що відрізняють мистецтво минулого й мистецтво сучасне. Дослідник вважає, що для модерного суспільства (ХVІ – перша половина ХХ ст.) характерні нормативність і жорстка регламентація всіх сфер соціального життя, відповідно до якої час проходив спокійно, без потрясінь. Саме тому засади художньої творчості провокували в мистецтві створення такої ситуації, при якій глядач, читач отримують естетичну насолоду від “розриву”, а в ширшому розумінні від потрясіння сюжетною лінією. Натомість для сучасного індустріального суспільства характерні стреси, кризи, розриви, а звідси виникає природна потреба в забутті, відпочинку. Адекватно цьому художня практика намагається постійно обігрувати відомі сюжети, повторювати їх, інтерпретувати тощо. І саме це сприяє створенню в суспільстві ілюзії стабільності, розслабленості, стійкості.

Нашу сучасну епоху У.Еко називає епохою повторень, виділяючи в мистецтві ряд типів, а саме: **retake** (повторна зйомка)²; **remake** (перетворення)³; **серія**⁴; **сага**⁵; **інтертекстуальний діалог**⁶. Кожен із цих типів повторення, переконаний У.Еко, характерний для всіх художньо-літературних традицій. У певному значенні, вважає дослідник, “мистецтво було й залишається таким, що “повторюється” [2, с.68].

Теорія повторень у викладі У.Еко видається досить плідною для інтерпретації нашої теми дослідження. Її апробація на практиці дозволяє розширити погляд на сакральне мистецтво минулого століття й сьогодення. Спробуємо застосувати теорію повторень у викладі У.Еко на практиці.

¹ Терміном “модерністський твір” автор позначає всі відомі йому теорії, які з’явилися одночасно з маньєризмом, розвинулися в романтизмі, а потім в авангардизмі на початку ХХ століття.

² У викладі У.Еко **retake** (повторна зйомка) – це пригоди, що продовжуються. Маючи успіх у минулому, з плином часу вони знову актуалізуються. Характерним прикладом дослідник називає твір О.Дюма “Двадцять років потому”. Популярність відомого сюжету провокує автора розвивати його надалі.

³ Терміном “**remake**” (перетворення) учений позначає історії, що вже колись мали успіх. Прикладом для нього служать усі твори Шекспіра, які є рімейками попередніх історій, при тому відомих у суспільстві.

⁴ Серія – різноманітні варіанти обігрування однієї і тієї ж ситуації з незмінними героями. Прикладом у цьому випадку можуть служити телевізійні серіали.

⁵ Сага – відрізняється від серії тим, що в ній простежується еволюція героя (чи героїв) у певному історичному періоді часу. Як приклад, серія романів Оноре де Бальзака “Людська комедія”.

⁶ Інтертекстуальний діалог – різноманітні цитати з літератури й мистецтва, що покликані вирішити новий комплекс завдань. Естетичне задоволення глядач, читач повинні отримувати з усвідомлення того, як зроблений текст, від пізнання знайомих мотивів, від вибудовування інтертекстуальних зв’язків.

“Retake” (повторення) у сакральному малярстві

Терміном “retake” (повторна зйомка) у контексті нашої теми можна позначити наслідування сакральної спадщини минулого.

Сьогодні багато дослідників вважають, що між іконою і творами авангардного мистецтва є чимало спільних зовнішніх прикмет¹. Серед найбільш характерних – площинність зображення, сміливе поєднання яскравих локальних кольорів, вільне поводження з формами предметів тощо. Також можна спостерігати спільні принципи поєднання кількох часових моментів в одному зображенні, різних ракурсів одного й того ж предмета (під різними кутами зору), деформацію предметів і людських фігур, обрамлення живописної поверхні накладанням на неї неживописних предметів (металів, дорогоцінних прикрас, шиття) і т. п. Чужа для класичного європейського мистецтва (XIV–XIX ст.) ідея використання золотих, срібних чи локальних кольорових фонів стає притаманною мистецьким пошукам ХХ ст. Таким чином, художні прийоми середньовічних іконописців виявляються показовими у творчості багатьох художників-авангардистів. Однак слід звернути увагу й на те, що духовно-естетична цінність як середньовічних ікон, так і авангардних творів – це чисте живописне рішення. Актуальним у цьому смислі є спостереження Віктора Бичкова, який зазначає: “В іконі вона (духовно-естетична цінність. – Т.Л.) формується на основі традиційної канонічної сюжетної іконографії; у творах авангарду, як правило, у чистому вигляді – поза конкретним образотворчим елементом або при його другорядній ролі” [3, с.549].

Такий формотворчий принцип авангардного мистецтва реалізує свою програму й у другій половині ХХ ст., у мистецтві поставангарду, при цьому зміщуючи акценти. Якщо авангард у деяких своїх проявах черпав досвід з іконопису, то згодом досвід авангарду часто обігрується художниками у створенні сакрального твору, зокрема ікони. На прикладі творчості двох художників – Казимира Малевича і Юрія Новосільського, доля і характер творчості яких пов’язані з Україною, спробуємо узагальнити ці судження. Для цього порівняння ми візьмемо два твори цих художників, що доказово репрезентують ідею повторення. Розглянемо твір К.Малевича “Торс” (рис. 1) і фреску “Богородиця Втілення” пензля Ю.Новосільського (рис. 2).

Український художник і теоретик мистецтва Казимир Малевич неодноразово засвідчував, що на нього сильне враження справляли ікони та народне мистецтво. Зокрема, в автобіографії художник підкреслюватиме: “Я відчув якийсь зв’язок селянського мистецтва з іконним; іконописне мистецтво – форма найвищої культури селянського мистецтва. Я зрозумів селян через ікону, зрозумів їхню подобу не як святих, а простих людей”. І продовжує: “Я не пішов ані шляхом античним, ані Відродження, ані передвижництва. Я залишився на боці мистецтва селянського і почав малювати в примітивному дусі” [4, с.208]. Саме на основі ікони та народного мистецтва К.Малевич розробляє свою концепцію мистецтва – супрематизм. Міф супрематизму художник вибудовує на подоланні ікони як такої і замикає цей міф на відкритті “дійсного першоелемента” – каноні канонів – на “Чорному квадраті” [5]. Таким чином, теоретик й естет відкриває шлях для “нового мистецтва”. Новизна цього мистецтва, як вважає К.Малевич, полягає в тому, що воно “безпредметне, по суті, безлике й потворне” [6, с.206]. Це мистецтво відмовляється від зображення видимої форми предмета або людини, для того щоб проникати в зміст речей. А цього можна досягнути, на думку художника, за допомогою геометричних форм – квадрата, кола, трикутника, трапеції й т. д.

¹ Тут ми маємо на увазі цілий ряд наукових досліджень, що виводять концепцію авангарду в східнослов’янських країнах з наслідування естетики іконопису. Серед таких праць варто виділити: Бичков В.В. Икона и русский авангард начала XX века // Корневище О.Б. Книга неклассической эстетики. – М.: ИФ РАН, 1998. – С. 58–75; Горбачов Д. Духовные традиции украинского авангарда, или путешествие в космос воображение // Малевич. Классический авангард. Витебск / Под ред. Т. Котович. – Витебск, 2004. Вып. 7. – С. 95–104; Тарасов О.Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. – М.: Прогресс, Традиция, 1995. – 496 с.; Тарасов О.Ю. Икона в русском авангарде 1910–1920-х годов // Искусство. – 1992. – № 1. – М., 1992. – С. 49–53; Шевчук І.А. Вплив іконопису на художній авангард першої третини ХХ століття // Наукові записки. – Т.13. Теорія та історія культури / НУКМА. – К., 1999. – С. 64–68 та ін.



Рис. 1. Казимир Малевич. Торс. 1928–32 рр.
Холст, олія, 46x37 см. Санкт-Петербург,
Державний Російський музей



Рис. 2. Юрій Новосільський. Богородиця
Знамення. 80-ті рр. XX ст. Стінопис
ц. Воздвиження Чесного Хреста УГКЦ,
м. Гурово Ілавецькі (Польща)

Після геометричного періоду творчості К.Малевич на початку 30-х років несподівано застосовує естетичну ідею супрематизму й у зображенні людських фігур. Саме до цього періоду належить його твір “Торс”, який є об’єктом нашої уваги. Геометрична фігура людини на локальному світло-синьому тлі не стільки доповнює, скільки поглиблює ідею *без-лико́сті* й *без-образно́сті* мистецтва супрематизму. І при цьому пластична мова художника виразно демонструє його зв’язок з народним мистецтвом, зокрема іконою. Тут ми бачимо простий контурний рисунок, спрощений силует, деформацію, локальний колір з його символічною дією і т. д. Цікаво, що сьогодні в науковій літературі К.Малевич нерідко ототожнюється з “*творцем ікони XX століття*”, якщо терміном ікона позначати “вираження сутнісних (ейдичних) основ архетипу” [7, с.612].

Іконопис Ю.Новосільського – це “подолання чорного квадрата” [8, с.169] шляхом його трансформації зі світу чистих відчуттів у світ східнохристиянського символізму. Це – накладання формотворчого досвіду авангардного мистецтва на візантійську іконографічну схему. При цьому з позицій традиційного іконопису у творах Ю.Новосільського відсутній соборний досвід церковного малярства з його символізмом та образним смислом. Автор нав’язує нам свою індивідуальну програму ікони, у якій символізм – це контрастні поєднання кольорових плям (чорного й білого, червоного й чорного або ж нюанс одного кольорового тону, тощо), а образний зміст – це надмірна напруга, внутрішній надрив, боротьба духовних сил, яку глядач може пережити практично фізично.

Засвоєна К.Малевичем і Ю.Новосільським візантійська система осягнення дійсності стала рушійною силою у втіленні їхніх оригінальних естетичних концепцій: у першому випадку супрематизм, а в другому – неовізантизм, інтерпретований досвідом авангарду. І в одному, і в другому випадках повторення (retake) відіграє ключову роль, тільки в К.Малевича це повторення спрямоване на новаторство, а в Ю.Новосільського – це підсумок розвитку візантійської ікони й модерного мистецтва. Тобто, якщо теоретик супрематизму повторює іконографічну схему для підсилення художньої виразності супрематичного твору, то Ю.Новосільський досвід

авангардного мистецтва накладає на ікону. Це особливо показово при візуальному зіставленні вищезазначених та й багатьох інших творів цих художників.

“Remake” (перетворення) у східнохристиянській іконографії

Символічна знаковість іконографічного сюжету чи образу святого зазвичай має свою першооснову, свій “зразок”. У східнохристиянській іконографії цей принцип закріплений практично за всіма зображеннями. Канонічна структура ікони дозволяє передавати важливу інформацію на площину зображення без особливих творчих домагань іконописця. Не випадково древні іконописці повсякчас наслідують канонічні схеми. Приміром, композицію Вознесіння, що вперше зустрічається в Кодексі монаха Рабули¹ можна класифікувати як основу (взірець) для майбутніх *перетворень* (remakes), оскільки з інформативної точки зору в кожному новому творі ступінь новизни є невеликим або й узагалі відсутній. Такий принцип актуальний і при аналізі організації цілого храмового комплексу. Наприклад, тематику розписів Софії Київської можна вважати *перетворенням* відомої візантійської програми облаштування храму, що була запропонована патріархом Фотієм (†890) і втілена в церкві Теотокос Фарос у Константинополі.² Таким чином, суть *перетворення* (remake) в іконописі полягає в тому, щоб художніми засобами відтворити традиційний (канонічний) сюжет або образ святого, що є інформативно виразним і має важливе значення для християнської спільноти.

На прикладі творів двох українських художників Олекси Новаківського та Миколи Бідняка ми проілюструємо діалектичну єдність між традицією та новаторством у сакральному мистецтві. Для цього порівняємо два твори: у першому випадку “Мати Милосердя” (рис. 3), у другому – “Чорнобильську Богоматір” (рис. 4).

Запрестольний образ “Мати Милосердя” пензля О.Новаківського був замовлений для церкви св. Юра у Львові 1934 р. і мав слугувати культовим потребам релігійної громади. На відміну від цього ікона Миколи Бідняка “Чорнобильська Богоматір” 1992 р. не призначалася для храму – це глибоко-символічний твір, покликаний відобразити велику трагедію України. Проте в обох випадках ми маємо справу з творами, сакральна значимість яких не потребує доказових суджень.

Ми, звісно, усвідомлюємо, що перед цими художниками стояли різні завдання, що вони знаходилися в різних суспільно-культурних ситуаціях і мали різну творчу мотивацію тощо. Але свідомо опустимо ці формальні складові, а застосовуючи теорію У.Еко, узагальнимо тільки *художньо-естетичну спрямованість* згаданих творів, а вона полягає в: а) виразній скерованості на новаторство (відповідно до естетики модерну); б) повторенні відомих мотивів, які апелюють до національних чинників у мистецтві (візантизм)³; в) суспільному значенні й актуальності цих творів (завдяки двом вищезазначеним аспектам). Однак при спільній

¹ Кодекс Рабули, або Євангеліє Рабули – сирійський манускрипт VI століття, написаний на арамейській мові. Він є одним з кращих східних візантійських рукописів, що збереглися, і одним з найдавніших кодексів чотирьох Євангелій. Цей кодекс також містить зразки найбільш ранніх іконографій: Вознесіння, Зішестя Св. Духа, Розп’яття із сотником Лонгином (зв. вказівкою його імені) і Входу Господнього в Єрусалим.

² Згідно із цією програмою, центральним іконографічним зображенням храму є образ Христа Пантократора в оточенні небесних безтілесних сил. Його завжди зображають у найвищій точці – куполі. Образ Богородиці, як заступниці Людського роду і символ Земної церкви, знаходиться в апсиді. У барабані між вікнами зображають апостолів або пророків, паруса увінчуються чотирма євангелістами. Під апсидним зображенням Богородиці Оранти, відповідно, Євхаристія та Отці Церкви. Російський дослідник Віктор Лазарев вважає, що ця іконографічна система репрезентує класичний візантійський стиль після іконоборчого періоду. Вона знайшла свій ідейний розвиток, окрім Софії Київської, у церквах Хосіос Лукас, Неа Мони, Дафни та ін. (Лазарев В.Н. История Византийской живописи. – М.: Искусство, 1986. – С.62–64.)

³ Зокрема, Володимир Овсійчук у творі О.Новаківського “Мати Милосердя” відзначає його спрямованість на традиції українського іконопису (Овсійчук В.А. Олекса Новаківський. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1998. – С.304), а на стилістичну й образну мову ікони М.Бідняка “Чорнобильська Богоматір” простежує впливи Богородиці Панагії (XII ст.), Оранти (XI ст.), Покрови та Богородиці Милосердя (Овсійчук В. Микола Бідняк. Живопис. Графіка / Авт.-упоряд.: М. Бідняк, Т. Майчик, О. Майчик. – К.: Мистецтво, 2008. – С.63–64).

орієнтації на традицію та новаторство твори цих митців різняться індивідуальним (творчим) переосмисленням візантійської естетичної спадщини. Так, у творі “Мати Милосердя” О.Новаківського середньовічна художня практика поєднана з традиціями експресіонізму та символізму. Натомість в іконі “Чорнобильська Богородиця” М.Бідняка повторення принципів візантійської іконографії є засобом розкриття драматичної теми, що для ікони – скоріше виняток. Окрім цього, а вірніше, завдяки цьому, указані твори мають і відмінну наративну дію на глядача. В О.Новаківського новизна твору постає через перетворення форми, а в М.Бідняка – через інтерпретацію змісту.



Рис. 3. Олекса Новаківський. Мадонна Милосердя. 1935 р. Фанера, олія, 138x88 см. Музей Олекси Новаківського (Львів)



Рис. 4. Микола Бідняк. Чорнобильська Богородиця. 1992 р. Березова дошка, авторська техніка, позолота. Посвята дружині Марії (Львів)

Насправді в цьому стислому порівнянні ми переслідуюмо більш конкретну мету, а саме – характер відмінності ікони періоду модернізму й постмодернізму. Ця відмінність полягає в такому:

1. У модерному сакральному творі перетворення (remake) завжди спрямоване на інновацію, при умові наслідування традиції. Формально це наслідування може полягати в тому, щоб підпорядкувати зображення зворотній перспективі та надати йому виразних національних ознак через інтерпретацію архаїчних сакральних форм. Цей принцип помітний у творчості багатьох українських художників першої половини ХХ ст.: П.Холодного, І.Іжакевича, М.Сосенка, Ю.Буцманюка, М.Осінчука, П.Ковжуна та ін.

2. Для східнохристиянського сакрального малярства епохи постмодернізму характерне повторення (обігрування, інтерпретація) минулих мистецьких досвідів (від ранньохристиян-

ського мистецтва до іконографії модернізму). Інновація в цьому випадку є частковою умовою, натомість важливим чинником творчого процесу є те, що потенційно *перетворення* (remake) є безкінечним. У цьому разі прикладами можуть служити сакральні твори наших сучасників: М.Стороженка, Р.Василика, І.Крип'якевича, К.Марковича, В.Стефурака та ін.

“Серія” і українське церковне малярство останніх десятиліть

Згідно з теорією У.Еко, серія має створювати враження новизни, але при цьому не змінювати наративну дію. Іншими словами, завдяки серії ми повинні насолоджуватися новизною, якої, по суті, немає, задовольнятися “поверненням до ідентичності” у маскарадному вбранні” [2, с.58]. Якщо перекласти це на мову мистецтва, притому сакрального, то маємо справу з практикою копіювання іконографічних творів. При цьому структура копій повинна лаконічно обігрувати художню мову оригіналу так, щоб мінімальні зміни вносили новизну й виразність. Стилiстичне перетворення деяких елементів оригіналу (тло, колористичний лад, бганки складок, моделювання лику тощо) не повинні порушувати схожість нового образу зі своїм зразком. Окрім копії, серією можна позначити й реконструкцію. На це варто звернути особливу увагу, адже впродовж останніх десятиліть в Україні було реконструйовано чимало пам'яток сакрального мистецтва. Серед найбільш значимих для історії культури – це Успенський собор Києво-Печерської лаври, Михайлівський Золотоверхий собор, Одеський Спасо-Преображенський кафедральний собор та ін.



Рис. 5. Інтер'єр Михайлівського Золотоверхого собору. Реконструкція (Київ)

Щоб проілюструвати серію конкретним прикладом, звернемося до реконструкції інтер'єру Михайлівського Золотоверхого собору¹ в Києві (рис. 5). У цьому відновленому 1998 р. храмі можна віднайти відповідь на багато питань сучасної іконографічної практики. Реконструкція інтер'єру собору планувалася таким чином, щоб відтворити “втрачений ідеал храму”. Оскільки матеріали, які фіксували внутрішнє облаштування храму, були збережені фрагментарно, автори проекту створили своєрідну компіляцію з відомих їм сакральних артефактів. Центральне завдання, яке визначили митці, що здійснювали реконструкцію собору, вимагало в “оптимальному поєднанні (або розмежуванні), з одного боку, зони живопису “в давньоруській традиції”..., а з другого – зони відтворення живопису XVIII століття” [9]. Тобто в соборі слід було поєднати два естетичні ідеали української іконографії: традиції Київської Русі XII ст. і мистецтво бароко XVIII ст.

Цитатність і деконструкція – терміни постмодерного теоретичного дискурсу, але вони адекватно розкривають ідейний замисел інтер'єру Михайлівського Золотоверхого собору, який зітканий з великої кількості повторень (серій) пам'яток сакрального мистецтва. Це, зрештою, у своєму теоретичному обґрунтуванні підтверджують і самі автори:

¹ В історію української і світової культури Михайлівський Золотоверхий собор увійшов як пам'ятка архітектури й мистецтва XII ст. Собор побудований онуком Ярослава Мудрого київським князем Святополком Ізяславичем. Це хрестово-купольний шестистовпний храм з трьома нефами та одним позолоченим куполом (на початку XX ст. храм став семикупольним). У 1934–1936 рр. Михайлівський Золотоверхий собор, дзвіниця та частина інших споруд монастиря були знесені у зв'язку з проектом створення на цьому місці урядового центру. На початку незалежності України була створена ініціативна комісія, очолювана УПЦ КП, щодо реконструкції святині. 9 грудня 1995 р. указом Президента Леоніда Кучми відбудова монастирського комплексу набула загальнодержавного та пріоритетного значення. Собор було відкрито під час святкування Дня Києва 1998 року за участю патріарха Київського і всієї Русі-України Філарета.

“У центрі бані – медальйон з півпостаттю Христа-Вседержителя. Його оточують вісім постатей на повен зріст архангелів і ангелів (іконографічна основа їх – мозаїки апсиди Чефалу й бані Палатинської капели в Палермо). У простінках вікон підбанника – постаті дванадцяти апостолів на повен зріст. У пандативах традиційно розміщуються зображення Євангелістів (у медальйонах). У консі головного вівтаря дається постать Богоматері-Оранти (прототип – Оранти з храму Софії Київської. – *Т.Л.*) ... У склепінні віми ... – сцена “Етимасія” – Престіл Уготований із чотирма архангелами попереду (іконографічна основа – мозаїка церкви Успіння в Нікеї)... Мозаїка середнього ярусу апсиди – “Євхаристія” – заціліла. Копія цієї композиції в мозаїці розміщується на первісному місці... Нижче поземного орнаменту під сценою “Євхаристія” розміщуються постаті Отців Церкви на повен зріст... Постаті Святителів дібрані з метою підкреслити вселенський характер Християнської Церкви (аналогії – в церкві Св. Софії в Охриді, в іконі Софії Київської “Сім Предстоятелів Патріаршств” тощо). У реєстрі “Євхаристія” на внутрішніх поверхнях Триумфальної арки збереглися мозаїки “Св. Дмитрій Солунський” і “Св. Стефан”, копії яких переносяться до собору” [10].

Через те, що серія в східнохристиянській іконографії не передбачає новаторства, її затребуваність актуальна в тих релігійних громадах, які вирізняються консервативністю поглядів. У випадку з Михайлівським Золотоверхим собором замовником реконструкції була держава, при тому тільки на світанку своєї незалежності. А оскільки процес духовної і культурної ідентифікації молодій національній державі ще не відбувся, то й мови не може бути про новаторську концепцію відновлення одного із центральних храмів України. Саме тому художники й архітектори ідеалізують художні форми минулого, акцентуючи наслідування (тяглість) традицій. При цьому неперевірені часом форми в релігійних громадах сприймаються як щось підозріле, часто позначаються терміном неканонічні, а отже, шкідливі й не потрібні.

Варто підкреслити, що серія зовсім не претендує на стилістичний термін, а тільки визначає орієнтацію сучасних художників та їхнє постійне обігрування різних мистецьких досвідів, серед яких:

- візантійська традиція і мистецтво Київської Русі;
- галицький, грецький, а також російський іконопис XIV–XVI ст.;
- український іконопис XVII–XVIII століть, а також іконописні традиції XIX – початку XX століть.

“Сага” у східнохристиянському мистецтві

У випадку з дослідженням творів церковного мистецтва “сага” – доволі перспективна концепція для інтерпретації. Сагою У.Еко позначає твори мистецтва, що мають багато спільного із серією, однак еволюційно триваліші за часом. Сага – генеалогічна. У нашому випадку сага висновується із самої суті сакрального мистецтва. Сагою ми можемо називати численні списки (повторення) знайомого образу, який має важливе значення для конкретної християнської спільноти чи християнської церкви загалом. Приміром, сакральне значення Володимирівської (Вишгородської) ікони Божої Матері відоме, її списки простежуються впродовж усієї історії від появи на Русі у XII ст. до сьогодні (рис. 6–11).



Рис. 6. Вишгородська Богоматір
Візантійська ікона XII ст.



Рис. 7. Андрій Рубльов.
Богоматір Володимирівська
(Вишгородська). 1395 р.



Рис. 8. Симон Ушаков.
Богоматір Володимирівська
(Вишгородська). 1668

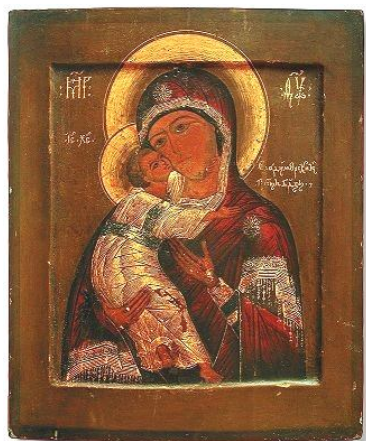


Рис. 9. Вишгородська Богоматір. XIX ст.



Рис. 10. Христина Дохват. Вишгородська Богоматір. 1969 р.



Рис. 11. Роман Василик. Вишгородська Богоматір. 2005 р.

“Інтертекстуальний діалог” і перспективи сакрального мистецтва

Термін “інтертекстуальність” уведений французьким теоретиком постструктуралізму Юлією Кристевою для позначення загальної властивості текстів, завдяки чому тексти (або їх частини) можуть багатьма різноманітними способами явно або неявно посилатися один на одного [11]. Саме в цьому значенні У.Еко розуміє прояви інтертекстуального діалогу в естетиці модернізму та постмодернізму, які подає в статті “Інновація і повторення. Між естетикою модерну і постмодерну”. Прийоми цитатності, на думку вченого, є особливою умовою для постмодерного твору, а тому глядачеві (читачу), щоб отримати естетичну насолоду, потрібно бути “підготовленим”. І хоч інтертекстуальність відома з незапам’ятних часів, однак найбільшого розвитку вона досягла саме в постмодернізмі. І чи не в першу чергу завдяки розвитку засобів масової інформації, технологізації, а відповідно, і загальної семіотизації суспільства.



Рис. 12. Микола Стороженко. Явлення (триптих) 1995 р. ДВП, авторська техніка. 57x59,5 см

Щоб проілюструвати інтертекстуальний діалог у новітньому сакральному мистецтві, розглянемо триптих “Явлення” (рис. 12), “Земний хрест” (рис. 13), “Воскресіння” (рис. 14) київського художника Миколи Стороженка. Світ сакральних образів цього художника – символічний, при цьому непіддатний для легкого дешифрування. Це проникливий світ у глибини християнського віровчення. Принципова позиція М.Стороженка щодо новітнього сакрального малярства в неприйнятті тези про те, що іконопис повинен неодмінно повторювати усталені прийоми й сюжети. Це митець неодноразово доводить на практиці. Так, це художник-новатор, але його новаторство також межує з усвідомленням того, що мистецтво – “...єдиний ланцюг у колообігу культури” [12, с.176].

Найперше, що дослідник сакрального мистецтва помічає при спогляданні згаданого триптиха М.Стороженка, – це художня фантазія художника, яка підпорядкована сакральній експресії бароко. Для нього стилістичні форми XVII–XVIII ст. ближчі, ніж візантійська іконографічна схема, і не тільки тому, що в першій психологічний зміст образу досягається реалістичними

прийомами. Художньо-виражальні засоби, які митець експлуатує для рішення цих композицій, звичайно, впливають на образне звучання творів, але аж ніяк не є домінантними. Те ж саме стосується і художньо-символічної мови бароко, якою користується автор триптиха. У цих



Рис. 13. Микола Стороженко. Земний хрест (триптих). 1994 р. ДВП, авторська техніка, 52x57 см

творах важливо інше. Художник ненав'язливо пропонує нам осягнути тайни християнського віровчення, роблячи це зовсім у нетрадиційній формі. Замість звичних сюжетів, які б ілюстрували земне життя Спасителя ("Різдво", "Страсті", "Вознесіння"), перед нами символічні композиції, у яких дитяча безпосередність є шляхом до усвідомлення величі Христа. Нам видається, що не варто ставити питання в площину того, як художник розкриває сакральну тематику (які використовує прийоми, що символізує та чи інша атрибуція тощо), а чому обирає зовсім нехарактерний для цього спосіб. Якщо вибудувати інтертекстуальний діалог між художником і традиціями українського та світового мистецтва, ми зможемо наблизитися до розкриття задуму цього триптиха.

Ще в XIX ст. учений світ прийшов до синтезу, що Христос у своїй образності є "поетичною особою". Так, німецький філософ Фрідріх Шеллінг зауважує, що у своїй людськості Христос не є Богом, як грецькі боги, а істинною людиною, яка



Рис. 14. Микола Стороженко. Вознесіння (триптих). 1995 р. ДВП, авторська техніка, 60x60 см

Христа, який є антиподом античним богам в ідеї “добровільно страждаючого Бога”. Звідси для мислителя, страждання в чистому вигляді не може бути об’єктом мистецтва. Христос, навіть узятий як людина, усе ж ніколи не може бути переданий інакше, як страждаючий, оскільки його людські якості являють у ньому взятий на себе тягар.

Важко однозначно стверджувати, що саме ідеї Ф.Шеллінга стали для М.Стороженка джерелом натхнення при створенні триптиха, однак інтертекстуальний діалог між естетикою романтизму й художником показовий. Важливим аспектом прочитання цих творів є те, що художник відводить нас від ілюстративності подій земного життя Спасителя в позачасовий простір, у якому дитяча безпосередність є символом осягнення Його величі. Окрім цього, інтертекстуальний діалог у сучасному сакральному малярстві важливий ще й тому, що у творчості багатьох художників він однозначно претендує на роль традиції.

Висновки. Порівняльний аналіз естетики модернізму й постмодернізму у викладі У.Еко, а точніше їх взаємозв’язок з новітньою практикою іконопису, демонструє, що робота в цьому напрямку є не безпідставною і може пролити світло на стан новітнього іконопису. Якщо охарактеризувати цей стан одним словом, то термін “полістилізм”, який, окрім іншого, є наслідком феномену повторення, буде найбільш адекватним. Саме тому опрацювання проблеми “повторення” у сакральному малярстві неодмінно межує з такими поняттями, як “інтерпретація”, “стилізація”, “традиція” тощо. З позицій теорії У.Еко в новітньому українському іконописі можна віднайти щонайменше дві характерні особливості:

1. Формотворчі пошуки іконописців минулого століття і практиків мистецтва модернізму мають багато спільного. І найголовніше це те, що з інформативної точки зору і в першому, і в другому випадках твір мистецтва повинен бути максимально новаторським.
 2. Пластична мова й художні принципи середньовіччя, що були актуальні в мистецтві першої половини минулого століття, з плином часу не втрачаються, а переосмислюються в другій половині ХХ ст. Але в цьому разі ступінь новизни не є критерієм оцінки сакрального твору, натомість важливим є те, що повторення, інтерпретація, стилізація можуть бути безкінечними. Таким чином, принципова позиція естетичних пошуків у сакральному малярстві останніх десятиліть полягає не в новизні, а в деконструкції минулого, в одноразовому співіснуванні минулого й сьогодення, у постійному повторенні різних культурних досвідів.
1. Дианова В. М. Повторение как категория нетрадиционной эстетики / В. М. Дианова // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя : материалы науч. конф., 26–27 сентября 2000 г. : тезисы докладов и выступлений. – С. Пб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С. 58–60.
 2. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна / У. Эко // Философия эпохи постмодернизма : сб. обзоров и рефератов. – Мн. : Красико-принт, 1996. – С. 48–73.
 3. Бычков В. В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы ХХ века. / В. В. Бычков. – М. : Культурная революция, 2008. – Кн. 2.
 4. Найден О. Малевич Мужичский / О. Найден, Д. Горбачов // “Він та я були українці”. Малевич та Україна / Д. О. Горбачов. – К. : Сім студія, 2006. – С. 109–209.
 5. Тарасов О. Ю. Икона в русском авангарде 1910–1920-х годов / О. Ю. Тарасов // Искусство. – 1992. – № 1. – М., 1992. – С. 49–53.
 6. Малевич К. Черный квадрат / К. Малевич. – С. Пб. : Издательский дом “Азбука-классика”, 2008. – 288 с.
 7. Бычков В. В. Русская теургическая эстетика / В. В. Бычков. – М. : Ладомир, 2007. – 743 с.
 8. Языкова И. “Се творю все новое (Икона в ХХ веке)” / И. Языкова. – Милан : La Casa di Matriona, 2002. – 202 с.
 9. Лосицький Ю. До проєктів оздоблення інтер’єру [Електронний ресурс] / Ю. Лосицький // Пам’ятки України. – Веб-сайт журналу “Пам’ятки України: історія та культура”. – К. : Газетно-журнальне вид-во, 1999. – Режим доступу : <http://www.heritage.com.ua/>, вільний. – Загол. з екрана.
 10. Тоцька І. Програма мальовань інтер’єру Михайлівського собору [Електронний ресурс] / І. Тоцька // Пам’ятки України. – Веб-сайт журналу “Пам’ятки України: історія та культура”. – К. : Газетно-журнальне вид-во, 1999. – Режим доступу : <http://www.heritage.com.ua/>, вільний. – Загол. з екрана.
 11. Онлайн Энциклопедия “Кругосвет” [Электронный ресурс] / [глав. ред. Добровольский А. В.]. – Электрон. дан. – М. : Онлайн Энциклопедия “Кругосвет”, 2001–2009. – Режим доступа : <http://www.krugosvet.ru/>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.

12. Стороженко М. Єдиний ланцюг у колообігу культури / М. Стороженко // Альбом / М. Стороженко ; [авт. проекту В. Войтович]. – К. : Дніпро, 2008. – С.176–178.
13. Шеллинг Ф. Філософія мистецтва / Ф. Шеллинг ; [под общ. ред. М. Ф. Овсянникова ; пер. с нем. П. С. Попова]. – М. : Мысль, 1999. – 608 с. – (Классическая философская мысль).

В статті аналізується розвиток українського сакрального мистецтва ХХ ст. в контексті художественної парадигми модернізму та постмодернізму. В інтерпретації теми применена “теорія повторень” італійського теоретика мистецтва Умберто Екко.

Ключевые слова: сакральное искусство, иконопись, традиция, новаторство, повторение.

This article analyzes the development of Ukrainian sacred art of the 20th century in the context of modernist and post-modernist art paradigms. Italian art critic Umberto Eco's “theory of repetition” provides a theoretical framework for our interpretations.

Key words: sacred painting, iconography, tradition, innovation, repetition.

УДК 7.046.3:7.04

ББК 85.146.56

Тетяна Паньок

ДО ПРОБЛЕМИ ПЕРЕДАЧІ ПРОСТОРУ І ЧАСУ В СЛОБОЖАНСЬКОМУ ІКОНОПИСІ

У статті висвітлюється проблема становлення естетики бароко в іконописі Слобожанщини. Окреслено поширення емблематичності та символічності в релігійних сюжетах. Як прояв регіональних особливостей розглядається поєднання візантійських і західноєвропейських впливів на місцевий іконопис.

Ключові слова: іконопис, символічність, бароко, Слобожанщина.

Слобожанські ікони, мальовані впродовж XVII – початку XIX століть, ілюструють складний і доволі неоднозначний період історії з його динамікою політичних і культурних змін. Посилена увага сучасних українських дослідників до періоду українського бароко, козацької державності тільки підтверджує важливість цього етапу, пройденого як українським мистецтвом, так і слобожанським регіоном.

Період українського бароко на Слобожанщині найбільш ґрунтовно висвітлено в працях С.Таранушенка. Інші сучасні українські мистецтвознавці (П.Жолтовський, П.Білецький, Г.Логвин, Л.Міляєва, В.Овсійчук, В.Откович) певною мірою приділяли увагу розвитку іконописного мистецтва в регіоні, але не ставили перед собою завдання детальнішого вивчення цього явища.

Мета дослідження – спираючись на вже напрацьований матеріал учених минулого та деякі доробки сучасних українських мистецтвознавців, твори старого слобожанського сакрального мистецтва, що дійшли до наших днів, відродити специфіку українського барокового світосприйняття, шляхи його формування й розвитку в зазначеному регіоні.

Традиція сама по собі не живе в історії культури нації, якщо не вбирає в себе дух самої епохи. Тож і митець, працюючи в руслі культурних традицій, не може не проїнятися настроями й уподобаннями цієї епохи, бо хто, як не він, пропустивши відчуте крізь себе, відтворить її у своїх творах.

У межах статті нас, передусім, цікавить використання іконописцями періоду бароко попередніх художніх традицій і їх трансформація в новий тип мислення, бо, як відомо, їхня творчість дістала свій органічний розвиток на терені слобожанської культури.

Бароковий напрям у мистецтві слобожанського іконопису продовжує певні духовні надбання минулих століть. Від доби пізнього Середньовіччя залишається символічне бачення світу, а ренесансова ідея культу людини поєднується з просвітницькою ідеєю культу розуму. У результаті багатьох філософських і релігійних дискурсів народжується концепція “внутрішньої людини”. За словами Г.С.Сковороди, саме людина втілює в собі Бога, несе його всеприсутність, тобто абсолютний початок буття, і це є мікрокосмосом серця [4, с.115]. Людину підносили до символу, вона ставала емблемою, тінню абсолютної ідеї. Можливо, саме в цьому полягала

причина поширення в бароковому іконописі емблематики та символізму. Як зауважував професор Л.Ушкалов, на той час “малярський образ мислився ... рівним нарративному текстові: “картина єсть книга н[е]мая”, річ, схожа на “ієрогліфи єгиптян”, “писаніє книжное” для неписьменних” [9, с.9].

Розглядаючи твори барокового іконопису, ми сприймаємо їх на декількох рівнях: з позиції сучасного художнього уявлення, де на перший план виходять різного роду деформації, зрушення, розломи в зображенні, відхилення від перспективи, різномасштабність фігур, умовний прийом у передачі простору, але поза ним ми розуміємо й особливу символічну мову давнього живопису, ту своєрідну систему передачі зображення, якою володів іконописець. “Зображення є символ... і образи мистецтв... відрізняються один від одного не тим, що одні – символічні, інші... натуралістичні, а тим, що, будучи однаково не натуралістичними, вони суть символи речі з різних боків, різного світосприйняття, різних ступенів синтетичності. Різні способи зображення відрізняються один від одного не так, як річ від її зображення, а – в площині символічній” [10, с.47].

Однією з найактуальніших проблем, що її вирішували іконописці того часу, була проблема передачі простору й часу, яка в іконописному мистецтві полягала у своєрідному ставленні до площини. Як зазначав О.В.Шило, “через свою метафізичну природу площина в середньовічному зображенні – елемент ритуалізованої дійсності. Вона матеріальна, речовинна й цим – символічна, знакова вже сама по собі, окрім нанесеного на неї зображення, яку ця символічність посилює... Подолання ілюзорності на цій площині – це включення себе в ритуалізовану дійсність, перехід певного кордону, що відділяє звичайну дійсність від ритуальної” [11, с.78].

Таку ритуалізовану дійсність ми спостерігаємо в іконі “Успіння” з м. Лебедин, що нині зберігається в НХМУ м. Київ, де події “священної історії” відтворюються в позачасовому просторі. Персонажі рухаються в сповільненому ритмі, вони вічні, належать не тільки минулому, теперішньому, але й майбутньому. Не випадково іконописець застосує колоподібну композицію, яка знизу окреслюється натовпом людей, а згори – аркоподібним форматом власне ікони. У цьому творі діє принцип безперервності, а сферична розгорнутість, що властива оповідним творам, акцентує розвиток дії в просторі.

Відомо, що православна церква підставами для уславлення Богородиці вважає кінець її життя, що сприймалося як друге Воскресіння. Отже, уже в самій композиції ікони розкривається сакральний зміст дійства й на перший план виходить ідея всесвітньої есхатології – вічного коловороту. Марія в цьому творі постає як символ мікрокосмосу й посередника між Богом та людьми. Вона через свою зустріч з Христом, що являє себе їй на смертному одрі, заповітно вже має есхатологічне “нове життя”.

В іконописному творі все підпорядковано законам “динаміки глядацького погляду” [7, с.82], коли фіксується зміщення певних образотворчих проєкцій і стадій. Перед іконописцем поставало складне завдання передати реальний три- або чотиримірний простір на двомірну площину картини, і з ним він блискуче впорався. Він показав рух персонажів у певному часовому відтинку, поєднавши для цього профільне й фасове зображення, що фіксує різні стадії руху. Звернімося, передусім, до сюжету з Афонієм, відтвореного митцем на передньому плані. Ноги й груди Афонія відображені у фас, голова – у профіль, а руки при цьому показані в положенні три чверті. Сюжетний і образотворчий аспекти зміщення проєкцій площин опиняються циклічно замкнутими в просторі певним безперервним рухом “глядацького погляду”. Так, на іконі з м. Лебедин цей простір замикають архітектурні споруди, подібні до фантастичних декоративних куліс. Своїми формами вони підкреслюють містичний характер дійства й показують зіткнення земного світу з небесним, божественним. Іконописець, відокремлюючи небо від землі, розкриває в такий спосіб пафос відстані.

У загальній основі композиції лежить подвійний хрест, завдяки якому рух картини підноситься вгору, що надає іконі повного утихомирення, легкості. Чуттєво-зримим, центром композиції стає стовп світла, що відіграє роль відчинених дверей у Божественний світ. Бароковою людиною він сприймається як світоутворюючий початок, і саме він допомагає усвідомити сакральний характер задуму митця, ставить головний акцент на виявленні містичної сутності богослужбного дійства.

При спогляданні ікони глядач послідовно аналізує характерні риси зображення, відтворює в часовому просторі образи, поступово складає своєрідну мозаїку окремих найбільш значних для нього моментів, які не можуть залишити його байдужим, викликають емоційне піднесення, душевний трепет, що, власне, і свідчить про те, що художник досягнув своєї мети.

Дух козацької епохи в іконі “Успіння”, ідеали національно-визвольної боротьби з її героїкою та демократизмом органічно пов’язані в сюжетній канві ікони. Так, серед присутніх, хто прийшов уклонитися й проститися з Богородицею, ми бачимо представників козацтва. Подібні прояви героїко-патріотичної теми в слобожанському бароковому іконописі, як і в цілому в іконописі України, можна оцінити як певну його специфіку, що пов’язана не тільки з духовним кліматом епохи Гетьманської держави, а й із героїко-стоїстичними рисами українського менталітету. Історичний час у цьому творі тісно переплівся з вічним, божественним, тому спрямованість часу має певною мірою суперечливий характер. Почуття історичного моменту змушує свідомість жити в минулому, а скерованість християнина до вічного спасіння веде в майбутнє, причому не так у формі нових сюжетів, як у формі постійного повторення того, що було. Про цю особливість іконопису згадував Г.К.Вагнер [1, с.61].

Боротьба світів – буття й пекла, небесної сфери й безодні – одна з провідних ідей барокового іконопису. Тож саме в цей час на Слобожанщині поширюються образи архістратиґа Михаїла, Юрія Змієборця, який, до речі, у московській іконографії більш відомий як Георгій Переможець. В іконах з Юрієм Змієборцем не стільки притягує його образ священномученика, скільки зображення святого на коні, що в людській свідомості фіксується як символ народного захисника.

Як відомо, тривалий час героїчний образ Юрія Змієборця (Георгія Переможця) перебував під забороною офіційної церкви, бо не відповідав пропагованими нею довготерпінню, смиренню й послуху. Лише починаючи з XV століття, поширення набуває варіант, коли герой перемагає змія не своєю моральною силою, а силою зброї й це робить в ім’я боротьби зі злом. Цей варіант утримується приблизно до середини XVIII століття [3, с.109].

У традиційному умовно-іконному трактуванні вершника, що показує бойову сутичку героя з нечистою силою, зображено Змієборця на іконах з Миколаївської церкви м. Конотоп та Преображенської церкви с. Кролевець на Сумщині в НХМУ. Обидві звертають на себе увагу романтизованим характером образу.

Попри однаковий сюжет в іконах з Юрієм Змієборцем кожна з них є продуктом індивідуальної творчості. На іконі з м. Конотоп Сумської області перше, що впадає в око, – незвичний ракурс Змієборця та активна динаміка зображення. Змієборець сидить на сніжно-білому коні, його ліва рука з широким розмахом відкинута назад. Діагонально спрямований спис у пашу дракона, підняті від швидкої їзди в протилежний бік бганки плаща створюють враження надзвичайної напруги, драматизму – саме такий характер образотворчого письма був характерний для іконопису бароко.

Лівою рукою Юрій Змієборець із силою утримує баского коня: повіддя натягнуті, голова вершника в сильному русі й наче притиснута до плеча. У такому варіанті зображення образу вершника на коні сприймається як емблема народного апофеозу, у ньому відчувається щось геральдичне, позаісторичне.

На другій іконі з Преображенської церкви с. Кролевець уже менше емоційної напруги, а основним композиційним засобом у її відтворенні обрано складний ракурс коня, що став на дуби.

Із середини XVIII століття в українському мистецтві нарівні з образом Юрія (Георгія) Змієборця плідно розвивається образ архангела Михаїла, який православна церква взяла за символ церкви воюючої [5, с.37].

Поява безлічі ікон із зображенням архістратиґа Михаїла мала прямий зв’язок з активізацією національних сил і пробудженням патріотизму. Як зауважував П.Жолтовський, з другої половини XVII століття в цьому образі втілювалася ідея справедливої винагороди за добро й тому, окрім меча, архангел Михаїл часто тримав терези, на яких зважував людські діяння [2, с.97]. Нерідко можна побачити зображення архангела Михаїла на дияконських дверях іконостасів. Таким він постає у творі слобожанського майстра з Лебединського міського художнього музею. Його поза, вираз обличчя демонструють рішучість та готовність до опору.

У лівій руці він тримає спрямований вгору меч, правою стискає піхви. Його військові обладунки нагадують костюм воїна, який носили ще за римських часів, коли поширювалося християнство, хіба що сорочка довша. Утім, рослинний орнамент на латах нагадує декоративні мотиви Слобожанщини.

Ідею захисника, поборника віри втілював і образ Іоанна-воїна. Він так само зображувався в одязі римських воїнів зі списом у правій і хрестом у лівій руці. Одна з таких ікон із Конотопського району 1790 року нині знаходиться в художньому музеї м. Суми. Іоанн-воїн привертає увагу своєю емоційною виразністю. Жест піднятої лівої руки з хрестом, видовженість пропорцій, непевність пози передають стан внутрішньої напруги. Зв'язок із бароко підтверджується введенням пейзажного тла з його оконтуренням внизу хвилястими примхливими лініями й поєднанням яскравих і приглушених тонів – червоних і золотисто-жовто-рожевих із зелено-вохристими.

У розглянутих іконах архангела Михаїла й Іоанна-воїна є елементи спокою, нерухомості. Тут слід згадати кн. Е.Трубецького, який вважав, що “нерухомість у... іконах є ознакою понадлюдського..., божественного змісту... спокою Божественного життя. І, навпаки, людина в стані безблагодатному або доблагодатному, людина, яка не “заспокоїлася” у Бозі або просто не досягнула мети свого життєвого шляху, часом зображувалася на іконах занадто рухливою” [6, с.232].

Покажемо щодо цього є ікони Преображення з Харківського художнього та історичного музеїв, де Спаситель, Мойсей, Ілля – нерухомі, а апостоли натомість зображені долілиць, із властивим простим смертним афектом страху перед чудом небесним. Деколи на багатьох слобожанських іконах їх малювали буквально вниз головою.

А що може бути більш нерухомим ніж лик Спаса Нерукотворного з його просвітленою одухотвореністю. “Не тільки загальнолюдське, але й національне таким чином вводить у нерухомий спокій Творця й зберігається в прославленому вигляді на цій граничній висоті релігійної творчості” [6, с.232].

Таким чином, слобожанський бароковий іконопис, як і в цілому сакральне малярство в Україні, багато в чому спирався на естетичний досвід Ренесансу, продовжуючи славити особистість у контексті всеосяжної релігійності. Образи на слобожанських іконах відбивали стан душі й “богомислення” людини доби бароко.

Висновки. Аналіз художньо-образної системи слобожанського іконопису показав, що поширення бароко в регіоні, як і в цілому в Україні, зумовлене особливостями духовного життя епохи, його секуляризацією. Зростаюча потреба у відтворенні безпосередніх життєвих вражень в іконописі Слобожанщини супроводжувалася специфічними рисами в трактуванні простору, форм і пропорцій людини, достовірності рухів, поширенням конкретності та портретності в зображенні персонажів священної історії та емоційної багатогранності їхніх характерів, змінами в кольоровій системі.

Прикметною рисою поетики бароко в слобожанському іконописі було поширення ікон алегорично-символічного змісту, у яких не тільки актуалізувалася давня символіка, а й розширявся їх знаковий зміст.

1. Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве / Г. К. Вагнер. – М. : Искусство, 1987. – 288 с.
2. Жолтовський П. М. Український живопис XVII – XVIII століття / П. Жолтовський. – К. : Наукова думка, 1978. – 327 с.
3. Пропп В. Змеборство Георгія в світлі фольклору / В. Пропп // Фольклор. Литература. Історія : збірник творів / В. Пропп. – М. : Лабиринт, 2002. – С. 92–114.
4. Сковорода Г. Симфонія, наречена книга Асхань, о познанні сама-го себе / Г. С. Сковорода // Твори у двох томах : проповіді, діалоги, трактати, притчі / Г. С. Сковорода. – К. : Наукова думка, 1961. – 536 с.
5. Стасенко В. Христос і Богородиця у дереворізах кирилических книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу / В. Стасенко. – К. : Видавничий центр “Друк”, 2003. – 333 с.
6. Трубецкой Е. Н. Смысл жизни / Е. Н. Трубецкой. – М. : Республика, 1994. – 432 с.
7. Успенский Б. А. К исследованию языка древней живописи / Б. А. Успенский // Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения : условность древнего искусства. – М. : Искусство, 1970. – С. 4–34.

8. Успенский Б. А. О семиотике иконы / Б. А. Успенский // Труды по знаковым системам : уч. записки Тартусского гос. ун-та. – Тарту : Изд-во Тарт. ГУ, 1971. – Т. 5. – С. 178–222.
9. Ушкалов Л. В. Світ українського бароко. Філологічні етюди / Л. В. Ушкалов. – Х. : Око, 1994. – 112 с.
10. Флоренский П. Избранные труды по искусству / П. Флоренский. – М. : Изобразительное искусство, 1996. – 333 с.
11. Шило А. В. Канон и пластическое мышление в искусстве средних веков / А. В. Шило. – Х. : Новое слово, 2006. – 286 с.

В статье раскрывается проблема становления эстетики барокко в иконописи Слобжанщины и сочетание как византийских, так и западноевропейских влияний в местных произведениях. Автор намечает характерные иконописные особенности, распространение эмблематичности и символичности в сюжетах.

Ключевые слова: иконопись, символичность, барокко, Слобжанщина.

This article lightens up the problem of formation of Baroque's aesthetics in Slobozanshina's icon-painting and combination of both Byzantine and West-European influence in the local icon-painting. The author outlines characteristic icon-paintings peculiar, tigs increasing of emblematics and symbolism at icon-painting topics.

Key words: Ukrainian art, icon-painting, Ukrainian Baroque, symbolism, Slobozanshina.

УДК 726.52 (477.83)
ББК 85.11

Михайло Сидор

ГАЛИЦЬКІ ПРИДОРОЖНІ КАПЛИЦІ: ТИПОЛОГІЧНІ ГРУПИ ТА ФОРМОТВОРЧИЙ УСТРІЙ

У статті розкриваються особливості формотворення галицьких придорожніх каплиць як об'єктів матеріальної та духовної культури українського народу, висвітлюється багатогранність їх формотворчого устрою, проводиться аналіз внутрішнього простору каплиць з урахуванням його фактичного матеріального обмеження. Відзначається, що завдяки застосуванню різноманітних форм і матеріалів виникає розмаїття принципів їх формотворення. На цій підставі виводяться конкретні типологічні групи та типи таких споруд.

Ключові слова: галицька придорожня каплиця, формотворчий устрій, принципи формотворення, внутрішній простір і його обмеження, форми простору, типологічні групи, типи.

Упродовж багатьох століть існують придорожні каплиці – об'єкти, у яких тісно переплелися лінії сакрального й мистецького, синтезувалися будівельна справа, різьбярство, малярство, ковальство та інші види художньої діяльності людини. Такі споруди з галицьких теренів, "...немов поетичні витвори" [3, с.11], стали справжнім надбанням народної творчості, виразною часткою прояву великого творчого досвіду нашого народу [5, с.4].

Однак фактичними реаліями сьогодення є те, що поступово, з різних причин, утрачаються ці пам'ятки народної творчості, а звідси зразки самобутньої народної культури. Стираються з пам'яті нащадків приклади оригінальних конструктивних рішень таких об'єктів, оздоблення їх фасадів, дахів, завершень, оформлення внутрішнього середовища тощо. На цій підставі логічною є думка, що ми назавжди можемо втратити не тільки зразки матеріальної народної культури, але й пам'ять про звичаї і традиції нашого народу, які безпосередньо пов'язані з ними. І це при тому, що об'єкти ці на сьогодні майже не вивчені й не досліджені.

За весь достатньо довготривалий період вивчення зразків українського сакрального мистецтва науковці та дослідники, які звертали увагу на придорожні каплиці і, зокрема, на ті, що мають "приписку" до галицьких земель, здебільшого констатували лише факти існування таких споруд, іноді подаючи їх стислий опис і характеристику планувальних рішень. Більш змістовними доробками в цьому плані можна вважати праці Данила Щербаківського [9] і Тадеуша й Малгожати Лопаткевичів [7].

У них, зокрема, у контексті розглянутої нами проблеми знаходимо таку інформацію. У Д.Щербаківського йдеться про чотири архітектурні типи галицьких придорожніх каплиць,

які він виводить на основі обстежених ним об'єктів, а саме: “каплички стовпові”, “хрести і фігури святих під дахом на чотирьох колонах”, “будинки-ніші для образів” і “каплиці для молитви” [9, с.26–27]. Лопаткевичі, які досліджували придорожні об'єкти сакрального призначення на теренах Лемківщини, серед придорожніх каплиць цього регіону виводять такі типи, як “каплиці блокові”, “каплиці двоярусні”, “каплиці скринькові” і “каплиці апсидні” [7, с.78].

Однак і в Д.Щербаківського, і в Т. і М. Лопаткевичів є деякі моменти, які, на наш погляд, вимагають дискусійного обговорення. Наприклад, важко погодитися з трактуванням назв окремих типів придорожніх каплиць, які подаються в обох зазначених виданнях. Також вважаємо, що недостатньо чітко визначено й саму структуру та принципи формотворення деяких типів і, у цілому, їхній кількісний склад. Тому запропонована цими авторами структура типів придорожніх каплиць (відповідно по регіонах) вимагає свого доопрацювання, щоб максимально повно й об'єктивно відобразити загальну типологічну структуру таких споруд за їх характерними формотворчими ознаками.

Мета статті – розкрити різноманітність формотворчого устрою галицьких придорожніх каплиць, охарактеризувати їх внутрішній простір і його обмеження, а відтак на основі аналізу споріднених типових ознак формотворення цих об'єктів вивести їх типологічні групи і типи.

Якщо уважно проаналізувати особливості та специфіку формотворення досліджуваних об'єктів, їх архітектонічну структуру, то будемо бачити, що в рішеннях цих об'єктів проглядаються споріднені характерні ознаки, властиві їх певним типологічним групам. Підтвердженням цьому є те, що придорожні каплиці на галицьких землях набули найрізноманітніших образів і форм – від “ікони на стовпі під дашком” до “храмоподібних будівель”. А це, відповідно, вимагає належної класифікації як конструктивного їх вираження, так і самого характеру їхнього внутрішнього простору, тому що з позицій архітектурного аналізу досліджувані об'єкти слід розглядати, власне, як “простір і його обмеження” [7, с.78].

За народними звичаями й повір'ями основний принцип вираження “духовного змісту” придорожніх каплиць полягає у відтворенні “місця зустрічі з Богом”, “святого місця”, яке перебуває під покровительством Бога-Отця і Небес. Символом такої опіки є алегоричний образ “даху”. У земному житті, у контексті християнської філософії, предметний образ такого середовища та відповідного йому покровительства виражений, наприклад, у формах “купола храму”, “віттарної сіні”, “дарохранительниці” (“дарохоронильниці”, “кіота” тощо). Запозичення такої формотворчої структури в предметно-просторове середовище придорожніх каплиць на основі різних традиційних підходів у будівельній справі чи мистецтві взагалі та характер підручного матеріалу зумовили існування таких його форм: “відкрите середовище”, “ніші” і “закрите середовище”.

У придорожніх каплицях з **відкритим середовищем** ми маємо змогу з різних сторін бачити предмети й об'єкти культу, які знаходяться в них. При сприйманні таких споруд формується відчуття легкості простору, а основний акцент формотворення припадає на дахи й верхівки (рис. 1, 2). У каплицях з таким середовищем можна одночасно сприймати і їхню зовнішність, і внутрішню частину.

Об'єкти з внутрішнім простором у формі “ніша”, як заглиблення в масиві чи стіні, вимагають, переважно, фронтального огляду з боку “головного” фасаду. Присутність тут фону ніші творить загальний образ “кіотного середовища” (рис. 3–6). Трапляються такі придорожні каплиці, які у своїх конструкціях мають і *ніші*, і *відкрите середовище* (рис. 7).

Закрите середовище формує наявність справжнього інтер'єру придорожньої каплиці. Таке середовище, як правило, має найбільш розвинені форми архітектурного обмеження, які, у цілому, формують реальну архітектурну кліть (рис. 8–12). Серед галицьких придорожніх каплиць із *закритим середовищем* дуже часто трапляються об'єкти, у яких вхідна (головна) сторона має ще один “простір”. Він може бути вирішений у формі *відкритого* (рис. 8, 10, 12) або *закритого середовища* (рис. 9).



Рис. 1. Придорожня каплиця,
с. Княздвір, пов. Печеніжин,
Івано-Франківщина
(за Д.Щербаківським)



Рис. 2. Придорожня каплиця,
с. Ржавинці, Буковина
(за Д.Щербаківським)

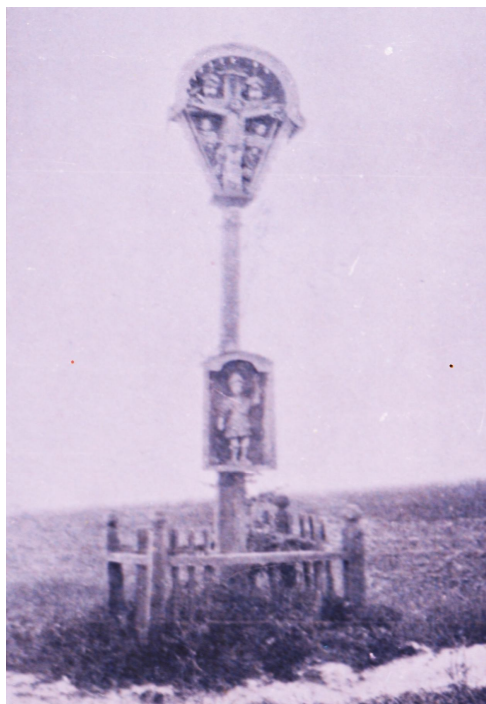


Рис. 3. “Скринькова капличка” (навісна)
як складова придорожньої фігури,
с. Іванківка, пов. Надвірна
Івано-Франківщина
(за Д.Щербаківським)



Рис. 4. Придорожня капличка
с. Вороблевичі, Дрогобицький р-н,
Львівська обл.



Рис. 5. Придорожня каплиця,
с. Росільна, Богородчанський р-н,
Івано-Франківська обл.



Рис. 6. Придорожня каплиця,
с. Солотвино, пов. Богородчани
Івано-Франківщина (за Д.Щербаківським)



Рис. 7. Придорожня каплиця,
с. Ожидів, Буський р-н,
Львівська обл.



Рис. 8. Придорожня каплиця,
с. Новий Кропивник, Дрогобицький р-н,
Львівська обл.



Рис. 9. Придорожня каплиця,
с. Ралівка, Самбірський р-н,
Львівська обл.



Рис. 10. Придорожня каплиця,
с. Залокоть, Дрогобицький р-н,
Львівська обл.



Рис. 11. Придорожня каплиця,
с. Лішня, Дрогобицький р-н, Львівська обл.



Рис. 12. Придорожня каплиця,
с. Тур'є, Турківський р-н, Львівська обл.

Зважаючи на властиві ознаки й особливості творення форм придорожніх каплиць, з обов'язковим урахуванням антропометричних параметрів фігури людини, розподіляємо просторове середовище цих споруд на два типи: “розвинуте середовище” і “модельне середовище”.

На підставі такої класифікації внутрішнього простору досліджуваних об'єктів виводимо дві **типологічні групи** галицьких придорожніх каплиць: “каплиці розвинутих типів” і “каплиці модельних типів”.

До **каплиць розвинутих типів** будуть належати всі ті споруди, які фактично є справжніми архітектурними будівлями, а їхній інтер'єр має ознаки розвинутого внутрішньо-просторового середовища. У таких об'єктах разом зі скульптурами святих чи іншими предметами культового вжитку, які там містяться, може вільно, на повний зріст поміститися хоча б одна людина або, відповідно, і більша кількість людей (рис. 1, 8–10).

До **каплиць модельних типів** ми відносимо ті об'єкти, просторове вирішення яких є не що інше, як модельне відображення самої суті розвинутого інтер'єру. І незважаючи на те, що загальна висота споруд окремих модельних типів може іноді сягати до 3-х метрів, а то й більше, величина їхнього внутрішньопросторового середовища, у якому розташовуються зображення святих чи інші культові реліквії, відносно мала. Розміри цього середовища дозволяють розмістити в ньому лише об'єкти культу (рис. 2–7, 11, 12). Наприклад, у споруди, що на світліні під № 12, зовнішній вигляд, як у звичайної каплички “будинкового” типу, однак висота її дверей – 1 м 20 см.

Таке зіставлення величин споруд та їхнього внутрішнього середовища має своє пояснення. В одних випадках це викликано характером самої форми простору, яка може бути виражена, наприклад, у вигляді ніші в масивах споруд різних архітектурних типів, у тому числі й високих об'єктів. В інших – це пов'язано зі світоглядними уявленнями людей. Оскільки ми ведемо розмову про каплиці, яким властивий внутрішній простір типу “модельний”, то й саме їхнє вирішення є також модельним. У ньому людина старалася відобразити основні характерні форми справжнього будівництва, але у відповідно малих розмірах споруди. Власне тому в багатьох придорожніх капличках дуже малих розмірів маємо змогу вбачати ідентичність їхніх архітектурних форм з формами розвинутого будівництва. Такі явища зумовлювалися тим, що в уяві людей придорожні каплиці існували не лише як об'єкти сакрального призначення, у яких містяться зображені постаті святих, але і як “домівки”, у яких ці святи “проживали”. І тому творці таких споруд намагалися, певною мірою, відтворити пропорційність відношень величин людської постаті до усталених форм їхнього архітектурного середовища.

Згідно з такими сприйманнями й розуміннями просторового середовища досліджуваних об'єктів, зазначаємо, що до розвинутого типу їхнього внутрішнього простору буде належати “відкрите середовище” і “закрите середовище”; модельному типу внутрішнього простору цих об'єктів властиві такі його форми, як “відкрите середовище”, “ніші” і “закрите середовище”.

До придорожніх каплиць із найбільш розвинутим середовищем будуть належати споруди типу “**каплиці будинкові**”. Їхній внутрішній простір класифікуємо як “розвинутий закритий”. У таких об'єктах є всі основні архітектурні компоненти: поземна основа, підлога; стіни, у яких можуть бути невеликі віконечка; вхід, який у більшості випадків має двері; перекриття, дахи. Вони дають право називати такі об'єкти справжніми архітектурними будівлями (рис. 8–10). Відповідно до виду та характеру застосовуваних матеріалів вони можуть зводитися з дерева, викладатися з каменю, муруватися із цегли, формуватися з бетону.

У формуванні простору будинкових каплиць важливу роль відіграє і їхнє поземне планування, і характер їхнього конструктивного вирішення. Зважаючи на це, у вказаному типі ми виводимо два окремих підтипи: каплиці *будинкові прості* й *будинкові з галереюкою (помостом, танком)* (рис. 8–10).

Альтанкові каплиці. Каплиці цього типу мають вигляд “дахів”, що утримуються на колонах або стовпах. В архітектурі така формотворча структура має назву “сінь” (від старослов. *сѣнь* – тїнь, шатро, навіс; покриття, що утримується на стовпах або колонах і зводиться над вівтарем, колодязем, троном чи завершує баштоподібні споруди тощо) [8, с.169]. Однак різноманітність додаткових елементів у конструкціях цих споруд дає підстави вбачати в них певну аналогію з альтанками як будівлями полегшеного типу.

Залежно від конструкції таких споруд, їхній внутрішній простір можна класифікувати як “розвинутий відкритий” і “розвинутий закритий”, що, своєю чергою, зумовлює виведення тут окремих підтипів: каплиці *альтанкові прості*, *альтанкові з парпетом* (простір “розвинутий відкритий”), *альтанкові з ажурними стінами* (простір “розвинутий закритий”).

У каплицях *альтанкових простих* відокремлення їхнього внутрішнього середовища від зовнішнього оточення є відносно умовним, оскільки визначається воно “візуальним відмежуванням” по периметру поземного планування або форми даху споруди. Тут стовпи чи колони, які утримують дах, по всій висоті умовних стін цих споруд не мають жодного доповнювального конструктивного елемента.

Каплиці *альтанкові з парпетом* вирізняються наявним тут певним матеріальним відмежуванням у нижній частині стовпів чи колон у вигляді парпету, перил, невисокої огорожі тощо (рис. 1).

У Д.Щербаківського такі каплиці виведені в тип, який формулюється як “хрести та фігури під дахом на чотирьох колонах” [9, с.26]. Таке трактування хоч і виражає загальну структуру типу придорожніх каплиць, що розглядаються, але, на нашу думку, є надто об’ємним і незручним у мовленнєвому користуванні. Тим більше, що споруди цього типу можуть мати й більше ніж чотири опори (стовпи, колони) для утримування даху.

Каплиці *альтанкові з ажурними стінами* за зовнішніми ознаками є, у цілому, подібними до каплиць типу “будинкові”. Можна вважати, що вони вже мають стіни. Роль цих стін відіграють різного роду ажурні конструкції, які повністю заповнюють простір між опорами даху.

Каплиці-грати. Формотворча структура таких об’єктів надає їм образу “гrotу”, “печери”, “великої ніші”. Залежно від розмірів цих споруд у їхнє внутрішнє середовище можуть також заходити люди. Зазвичай, це об’єкти, зведені із каменя, цегли, сформовані з бетону.

Каплиці будинкоподібні. У спорудах цього типу проглядаються ті ж принципи формотворення, що й у каплиць будинкових. Однак їхній внутрішній простір розрахований лише на скульптури, ікони чи хрести, тому ми відносимо їх до каплиць модельного типу із “закритим середовищем”. Як і в будинкових каплицях, тут також робимо розподіл на підтипи – каплиці *прості будинкоподібні*, яким властиве “закрите середовище” (рис. 11), і *будинкоподібні з галереєю*, внутрішні простори яких класифікуються як “закрите середовище” і “відкрите середовище” (рис. 12).

Серед галицьких придорожніх каплиць є об’єкти, внутрішнє середовище яких класифікується як “модельне” і виражене у формі “ніша”. Внутрішній простір тут формується на основі заглиблення в масивах споруд різних типів. Згідно із зазначеним, слід розрізняти *каплиці скринькові*, *каплиці дуплові*, *каплиці обеліскові*, *каплиці постаментні й каплиці “будинки-ніші”*. Усі ці типи своєю назвою вказують на характер і структуру самих об’єктів, у яких поміщено ніші як місця для зберігання скульптур, живописних ікон святих чи інших культових реліквій.

Каплички скринькові. Об’єкти цього типу незвичні у своєму загальному вирішенні, якщо їх сприймати як малі архітектурні споруди. За принципом формотворення вони є відображенням кіота, як скриньки або шафки для ікон [6, с.448] і скульптур [2, с.150]. Тут вбачаємо певну аналогію й спорідненість у загальній структурі цих об’єктів.

Конструкція зазначеної каплички така. Навколо тильної стінки, яка є умовним фоном для скульптурних зображень святих чи інших культових реліквій, нижня стінка (дно) і дві бічні, як правило, творять прямі площини й з’єднуються між собою та із зазначеною тильною площиною під прямими кутами. Верхня стінка в більшості випадків має вигляд двосхилого дашка, рідше – різноманітних силуетних “вигинів”. З фасадного боку цього об’єкта можуть бути дверцята. У цілому, поєднання таких складових компонентів творить скринеподібну форму.

За способом установлення ці каплички належать до “вивісних”, і місця їх розташування різні. Такі об’єкти можна побачити на фасадах будинків, на стовбурах дерев, на придорожніх фігурах (рис. 3) і хрестах або звичайних, простих, укопаних у землю стовпах.

Тип **“каплиці дуплові”**. Це об’єкти, які втілені в масиві стовбура дерева. Заглиблення, що відіграють роль ніші для розташування скульптурних зображень святих чи інших культових реліквій, можуть бути утворені звичайним природним способом (утворення дупла) або спеціально видовбані. До такого “природного середовища” людина додавала, як правило, дашок, іноді в нижній частині отвору-ніші пристосовувала невеличку огорожу й це все разом творило образ архітектурно-подібної споруди, яка згідно зі своїми функціями ставала каплицею.

Той факт, що придорожні дуплові каплиці існували на теренах Галичини, підкріплений переказами багатьох старожилів нашого краю. Однак, на жаль, нині ми ще не бачили жодної такої споруди.

Придорожні *обеліскові* каплиці своїм зовнішнім виглядом відтворюють образ “споруди-обеліска”. Загальним навантаженням масивів такі об’єкти сприймаються “важчими у нижній частині й у міру зростання вгору стають “ажурнішими, “легшими”. Це відбувається завдяки тому, що загальна стрижнева форма споруди (пряма або ступінчаста) поділена на яруси й кожен такий наступний ярус є меншим за об’ємом від попереднього або має більш просторіше внутрішнє середовище нішеподібних форм для розташування в них скульптурних статуй святих, ікон тощо. Відповідно до зазначеного, кожен ярус відмежований один від одного карнизами або заламами. Така архітектурна структура каплиць цього типу зумовлює виведення двох підтипів – *двоярусні* та *триярусні* (рис. 7).

Каплиці постаментні. Це об’єкти, які схожі на один ярус щойно обговорюваних каплиць. Вони можуть мати такі ж самі цокольні основи та завершення у формах дахів.

Ураховуючи те, що вказані споруди є типовими для місцевостей з розвинутим каменярством (у нашому випадку це терени Лемківщини), їх також витесували й видовбували з монолітних кам’яних брил. Внутрішнє середовище для розміщення скульптур чи ікон має теж нішеподібну форму. На дахах, які в основному мають вигляд чотирихилого шатра, розташовуються розвинені маківки з хрестами. У цілому, усі компоненти верхньої частини обговорюваних зараз каплиць (форми дахів, маківки, яких іноді може бути дві, де нижня відіграє роль невеличкої баньки, яблуко та хрест) настільки сприймаються розвинутими й масивними, що сам корпус споруд, у якому міститься ніша, немов відіграє роль постаменту для названих елементів їхніх завершень.

Каплиці типу “*будинки-ніші*”. Цей тип придорожніх каплиць ми розподіляємо на два підтипи – *однойрусні* (рис. 5, 6) і *двоярусні*. Це дає змогу об’єктивно охарактеризувати всі формотворчі принципи їхнього вирішення.

Споруди цього типу за структурними основами формотворення схожі з каплицями постаментними (однойрусні “будинки-ніші”) і двоярусними обелісковими каплицями (двоярусні “будинки-ніші”). Але водночас їхньою загальною характерною відмінністю від щойно вказаних типів каплиць є різниця відношень пропорційних величин ширини й глибини до їх висоти. Інакше кажучи, каплиці типу “будинки-ніші” значно масивніші стосовно своєї висоти, ніж постаментні й обеліскові, і зовнішнім виглядом відтворюють форми, характер та пропорції яких нагадують будинкоподібні споруди. Дахи цих каплиць також сприймаються масивнішими й розвиненішими. Внутрішнє середовище таких об’єктів утворене нішами, які, своєю чергою, можуть бути розташовані й у першому, і в другому ярусах.

Альтанкоподібним каплицям властиве просторове середовище типу “модельне відкрите”. До них будуть належати об’єкти, які своїм внутрішнім простором і його архітектурним обмеженням подібні на каплиці альтанкові. Основний принцип їхнього формотворення – моделювання “сіні” (простої альтанки), однак у відносно малих розмірах. Невеликі габарити такої альтанкової конструкції зумовили наявність у загальному вирішенні цих споруд достатньо високої архітектурної основи. Такими “підставками” стали різної форми подіуми, які, як правило, є кам’яними або цегляними.

Серед каплиць з модельним типом простору виокремлюємо й такий конструктивний тип, як **каплиці стовпові**. У їх загальному вигляді чітко вирізняються два складові компоненти, які зумовлюють цілісний архітектонічний принцип їх формотворення – стовп як вертикально видовжений масив й архітектурно-подібна конструкція з обов’язковою присутністю даху (дашка), яка відіграє роль “каплички”, що встановлена на вершині цього стовпа. Габарити такого архітектурно-подібного завершення стовпових каплиць у його поперековому сеченні є більшими, аніж сечення самого стовпа. Внутрішній простір таких “завершень” може бути виражений у формі “відкритого середовища” або “ніші”. Це зумовлює виведення в цьому типі споруд його конкретних підтипів, а саме: *стовпові каплички із шатровим завершенням, стовпові каплички з нішеподібним завершенням і “дашок на стовпі”*.

Каплиці *стовпові із шатровим завершенням* своїм внутрішнім середовищем та конструктивними формами його обмеження (без урахування основи – стовпа) творять аналогію з вівтарною сінню (шатром). Прикладом об’єктів цього типу може бути існуюча колись прикостельна капличка Сикстів, що була зведена у Львові в 1580 році [4, с.6]. Аналіз генези формотворчих процесів придорожніх каплиць з різних теренів дає підставу для припущення,

що ця стовпова капличка в ті далекі часи була встановлена саме як придорожній об'єкт сакрального характеру. У зв'язку із цим, у нашому дослідженні розглядаємо її як відому нам найстарішу галицьку придорожню каплицю. Нині частина цієї споруди розміщена на подвір'ї Львівського національного музею на вул. Драгоманова, 42 [1, с.98].

Сюди також відносимо дві дуже старі каплички з теренів Лемківщини. Один об'єкт походить із с. Шкляри й датується XVII ст. Загальна висота споруди сягає 3,5 метра. Ступінчаста основа тримає гранчастий стовп, наверху якого розміщена маленька капличка. Внутрішній простір цього об'єкта з'єднується із зовнішнім середовищем через аркоподібні отвори. Друга, майже аналогічна споруда, яка встановлена в с. Яслиська, датується 1669 роком. Архітектурна конструкція цієї каплички, яка так само завершує гранчастий стовп, утворена чотирма об'ємно-профільованими стовпчиками, на яких утримується наметоподібна форма дашка.

Каплиці *стовпові з нішеподібним завершенням* аналогічні до щойно розглянутих споруд. Основна їхня відмінність полягає в тому, що тут внутрішній простір “завершень” відмежований від зовнішнього середовища “глухими стінками” з тильної та бічних сторін (така орієнтація сторін подається відповідно до розташування зображення постаті святого, його лицевого боку).

Таке конструктивне вирішення каплички нагадує “нішеподібне” середовище, де простір цієї, так би мовити, “ніші” утворений заглибленням (заглибленнями з різних боків у масиві стовпа. Прикладом тут є об'єкт, який був установлений у 1773 році на роздоріжжі біля с. Вороблевичі, що на Дрогобиччині (у радянські часи був перенесений на територію біля сільської церкви, де стоїть і сьогодні). Споруда кам'яна. На ступінчастому підвищенні квадратної форми встановлено стовп, який у нижній частині має форму восьмигранника, а у верхній – вигляд “гвинтоподібної” колони. Згори на колоні розташована монолітна архітектурно-подібна конструкція, яка відіграє роль каплички. У нішу цієї каплички вмонтовано ікону Одигітрії. Місцеві жителі називають цей об'єкт “крученою фігурою” (рис. 4).

Стовпові каплички, які виражені у формі стовпа й розташованого над ним дашка (“*дашок на стовпі*”), за своєю суттю є значно простішими спорудами, ніж розглянуті вище. Їхнє внутрішнє середовище не має конкретно визначених архітектурних обмежень. Воно формується суто в зоні зависання конструкції дашка (подібно до каплиць альтанкових простих). Каплички з таким архітектурним вирішенням придатні для вивішування на їхніх основах – стовпах ікон, хрестів тощо. Прикладом цього типу можна назвати об'єкт, зафіксований Д.Щербаківським у с. Ржавинці з прилеглих до досліджуваних нами територій буковинських земель (рис. 2) [9].

Висновки. Вивчення формотворення галицьких придорожніх каплиць може бути повноцінним лише за умови системного підходу в дослідженні таких об'єктів. Тут, насамперед, потрібно враховувати характер їх внутрішнього простору і його обмеження, які у своїй нерозривній єдності формують архітектурну сутність цих споруд та зумовлюють приналежність кожного такого об'єкта до тої чи іншої типологічної групи – “каплиці розвинутих типів” і “каплиці модельних типів”. Слід звертати увагу й на різні принципи формотворення придорожніх каплиць, їх конкретні архітектурно-конструктивні втілення, які, у цілому, відіграють важливу роль у створенні образності таких споруд. Разом з тим групування досліджуваних об'єктів за спорідненими характерними ознаками їх формотворення дозволяє вивести їх конкретні типи.

Поява таких типів конструктивного вирішення галицьких придорожніх каплиць з різними формами й типами їхнього внутрішнього середовища є не просто закономірним явищем процесів еволюції формотворчих принципів цих об'єктів, які брали свої початки від різних умовних форм вираження “покровительства” в алегоричному образі даху й постійно тяжіли до реальних в уяві людини “земних” розмірів культової споруди. Вона зумовлювалася ще й бажанням людини стати разом зі статуєю святого чи іконою під таке “покровительство”, тобто під сам “дах”, щоб мати змогу безпосередньо відчувати над собою захист, безпечність та опіку.

1. Архітектура Львова : час і стилі. XIII – XXI ст. / [упоряд. і наук. ред. Ю. О. Бірюльов]. – Львів : Центр Європи, 2008. – 720 с. : 1396 іл.
2. Вагнер Г. К. Искусство Древней Руси / Г. К. Вагнер, Т. Ф. Владышевская. – М. : Искусство, 1993. – 255 с. : ил.
3. Гоберман Д. Н. Гуцульщина – край искусства / Д. Н. Гоберман. – М. ; Л. : Искусство, 1966. – 90 с. : 52 л. ил.

4. Гранкін П. Капличка Сикстів – унікальна сакральна пам'ятка XVI сторіччя / П. Гранкін, А. Отко // Галицька брама. – 2007. – № 3–4 (147–148). – С. 6–10.
5. Данилюк А. Поклонися народному зодчому. Етнографічні нариси про народну архітектуру України / А. Данилюк. – Львів : Свічадо, 1995. – 62 с.
6. Этимологический словарь украинского языка : в 7 т. – К., 1985. – Т. 2. – 750 с.
7. Лопаткевич Т. Мала сакральна архітектура на Лемківщині / Т. Лопаткевич, М. Лопаткевич ; авториз. пер. з пол. – Нью-Йорк : Фондація дослідження Лемківщини, 1993. – 490 с. : іл.
8. Ничкало С. А. Мистецтвознавство : короткий тлумачний словник / С. А. Ничкало. – К. : Либідь, 1999. – 208 с.
9. Щербаківський Д. Буковинські і галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці / Д. Щербаківський // Українське мистецтво. – К. ; Прага : Український гром. вид. фонд, 1926. – 62 с. : іл.

В статтє раскрываються особенности формообразования галичских придорожных часовен как объектов материальной и духовной культуры украинского народа, освещается многогранность их формообразующего строения, производится анализ внутреннего пространства часовен с учетом его фактического материального ограничения. Отмечается, что благодаря применению разнообразных форм и материалов возникает разнообразие принципов их формообразования. На этом основании выводятся конкретные типологические группы и типы таких сооружений.

Ключевые слова: галичская придорожная часовня, формообразующее строение, принципы формообразования, внутреннее пространство и его ограничение, формы пространства, типологические группы, типы.

The article reveals features of the formative-creation of Galician roadside chapels as objects of material and spiritual culture of the Ukrainian people, highlights the diversity of their formative-creative arrangement, analyzes the inner space of chapels in view of its actual physical restrictions. It is noted that due to the use of various forms and materials occurs the diversity of principles of their formative-creation. On this basis, output specific typological groups and types of such constructions.

Key words: Galician roadside chapel, formative-creative arrangement, the principles of formative-creation, inner space and its restriction, forms of space, typological groups, types.

УДК 7.074:7.049:769.5
ББК 85.110.5

Наталія Лаврук

ТИПОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКИХ ЛИСТІВОК КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX ст.

У статті подано типологію листівок кінця XIX – початку XX століття, виділено їх три основних види. На основі методу порівняльного аналізу запропоновано детальнішу типологію художніх поштових карток. Виокремлено та розділено за окремими образно-тематичними групами українські художні листівки досліджуваного періоду.

Ключові слова: листівка, зображення, композиція, сюжет.

Зацікавленість українською листівкою як мистецьким і соціокультурним феноменом почала відроджуватися недавно. Тривалий час її сприймали тільки як другорядний засіб комунікації, а не як вагомий синтез образотворчого, фотографічного мистецтва та видавничого процесу.

У радянських і сучасних виданнях, присвячених листівкам, спостерігаємо, що автори, формуючи свої книги-каталоги, переважно подають поруч художні та фотолистівки, об'єднуючи їх у великі теми. Тому є необхідність виокремити й узагальнити особливості кожного виду листівок.

Поділ ілюстративних листівок на художні (мальовані) і фотолистівки (документальні) з поясненням, що на художніх листівках відтворюються роботи художників, а на фотолистівках – натурні фотографії [3, с.10], запропонований всесвітньо відомим колекціонером М.Забоченем у книзі “Филокартия (Краткое пособие-справочник)”, виданій 1973 року, вважаємо узагальненим і таким, що потребує деталізації, оскільки листівка кінця XIX – початку XX століття була новим, цікавим і багатограним явищем.

Мета роботи – дослідити різновекторність зображень на листівках, прослідкувати тематику та сюжети композицій і на підставі методу порівняльного аналізу сформувати поштові картки в певні групи та види, згідно із спільними ознаками.

Поява поштової листівки пов’язана з відповідним рівнем розвитку видавничої справи та фотографії. Наприкінці XIX століття майже в кожному великому місті були свої фотоательє, а в найбільших містах – видавництва й видавці, що спеціалізувалися на випуску поштових листівок [2, с.6].

Художні листівки можуть містити репродукції творів живопису, графіки (репродуктивні листівки) чи бути віддруковані з оригіналу, створеного спеціально для цього видання, та ексклюзивно мальовані екземпляри.

Фотолистівки також не були однотипними. Це – і суто видові листівки, і серії листівок, наприклад, “Типи Малоросії”, де зафіксоване життя українців: хліборобів, рибалок, пастухів, торговців та ін.; світлини пам’яток культури (архітектура, скульптура, вироби декоративно-прикладного мистецтва тощо); фотопортрети видатних осіб. Саме такі листівки складають переважну більшість у колекціях філокартистів.

Композицію зображення на зворотному боці **фотолистівки** (лицевим вважався адресний бік) можна розділити на 3 основних варіанти:

- 1) одна фотографія на всій площині листа;
- 2) фотографія з одним чи кількома білими полями або в рамці;
- 3) фотографія (одна або дві) з виділеним полем для писання.

Вирізняючись точністю зображення, великою інформативністю, чисельністю сюжетів, видова листівка ставала своєрідним документом часу й займала особливе місце серед ілюстрованих видань. Створювалися цілі тематичні серії, що нараховували від кількох десятків до сотень листівок у кожній.

Комплексний показ, особливо якщо мова йде про великі міста, губернські центри, обов’язково вміщав панорамне зображення, як правило, з певної високої точки: кількоповерхового будинку, дзвіниці, фортечної чи водонапірної вежі, гори тощо [2, с.15].

У міських серіях переважно були розміщені зображення центральних вулиць і площ, фортечних, монастирських, палацових і садибних ансамблів, головного собору та інших храмів міста, державних закладів, пам’ятників, красивих будинків, театрів, готелів, ресторанів, магазинів, навчальних і благодійних закладів, заводських чи фабричних комплексів, обов’язково вокзалів, мостів, веж, павільйонів і навіть в’язниць.



Рис. 1. Фотолистівка: Одеса. Фасад міського театру. 1990-ті рр.

Високий професіоналізм і творче чуття майстрів-фотографів у виборі композиції кадру, відборі деталей роблять більшість листівок справжніми творами фотомистецтва. Особливе місце серед тисяч видових листівок займають кольорові – багатоколірні та тонові (сепія, зеленого чи синього підфарбування) [2, с.16].

Багато листівок мають напис на зображеннях чи на білому фоні, де вказані серія й порядковий номер сюжету на ній, назва міста, його приналежність до тієї чи іншої губернії, назву вулиці чи площі, пам'ятника, споруди. Іноді видовий сюжет або його фрагмент зображувався також і на лицевому боці [2, с.17]. Як особливий тип листівок можна виділити **монтажні листівки**. Цей тип існує на стику художніх і фотолистівок, оскільки в ньому поєднується творча робота фотографів і художників-декораторів, які працювали над створенням цього особливого виду листівок.

Порівнявши більше сотні монтажних листівок досліджуваного періоду, вважаємо за доцільне виділити 3 основних групи:

1. **“Вітання з ...”**. Це численна група листівок, де в композиції однієї листівки віньєтками, декоративними рамками, рокайльними завитками, флореальними мотивами, зображенням державної символіки (гербом і прапором) поєднуються кілька фотографій, переважно з краєвидами міст, пам'ятниками архітектури та монументами. Ще однією характерною особливістю таких карток є напис з назвою того чи іншого міста або фрази на зразок “Привіт з ...”, “Привет из ...!”, “Поздоровлене з ...”, “Поклонь из ...”, “Pozdrowienie z...”, “Souvenir d'...”, “Gruss aus...” (привіт з...).

2. **Художній фотомонтаж**, що має вигляд певного картинного сюжету із зображенням людини чи групи людей, але, уважно вдивляючись, глядач розуміє, що це не репродукція художнього твору, а фотомонтаж з використанням відповідного антуражу. Іноді для глибшого розуміння такі художні фотографії супроводжували відповідним текстом, наприклад, рядками з “Кобзаря”.

3. **Портретні монтажі**. До цієї групи листівок можна віднести одноосібні, парні чи групові фотопортрети, оздоблені декоративними рамками, геометричними або рослинними орнаментами або намальованими елементами вишивки.

Композиційне розміщення монтажних листівок на форматі аналогічне до фотолистівок.

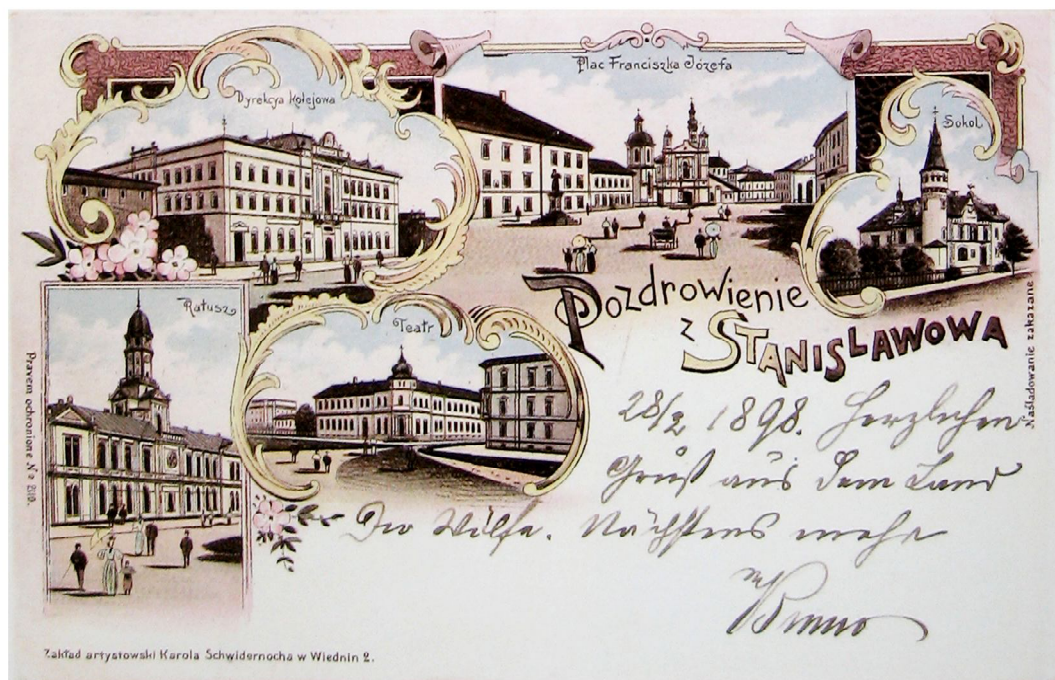


Рис. 2. Монтажна листівка: Привітання зі Станіслава. Відень (Художній заклад короля Швідерноха)

Опрацювавши філокартичну літературу, бачимо необхідність створення детальнішої типології саме **художніх листівок**. Вони є більш варіативними за розташуванням на листі, глибші за наповненням.

Отже, за композиційним рішенням на форматі художні листівки мають більше варіацій:

- ілюстрація займає все поле;
- наявність біля ілюстрації одного широкого поля з правого боку або знизу;
- наявність білої чи тонованої рамки по периметру зображення;
- наявність орнаментованого фрагмента чи рамки по краю малюнка;
- ілюстрація, розміщена в колі;
- ілюстрація, розміщена в прямокутнику (квадраті);
- ілюстрація доповнюється текстовим супроводом;
- ілюстрація з виділеним полем для написання тексту.

Художні листівки кінця XIX – першої третини XX століття поділяються на такі образно-тематичні групи:

Біблійні сюжети. До цієї групи можна віднести листівки, що стосуються релігійної тематики. Це – образки чи копії ікон, сюжети, взяті з біблійних легенд. Надзвичайно популярними були художні листівки з нагоди релігійних свят, особливо Різдва та Великодня (Пасхи). На таких листівках зустрічаємо зображення Ісуса, Марії, ангелів і відповідних “дійових” осіб.

Військова листівка. Це невелика, проте яскрава група листівок, виданих на теренах України, Польщі та Росії. У них, незважаючи на національну приналежність авторів, прославляється мужність воїнів, готовність захищати рідну землю, свої ідеї, змальовано воєнні будні, переможні битви, втрати друзів, горе матерів, сум коханих.

Державна атрибутика. До цієї групи належать листівки із зображенням національної символіки: гербів – українського, українських земель, відомих родів; географічних карт, прапорів, гімну, образів України, хороброго козака, відомих історичних постатей. Переважають акуратні, витончені графічні чорно-білі або багатоколірні зображення.

Етнографічного спрямування. Чи не найбільшу частину листівок можна віднести до цієї групи. Але оскільки така назва є дуже широкою й узагальненою, вважаємо за необхідне виділити кілька підгруп, а саме:

- **святування.** Переважно це малюнки із зображенням сім’ї, родини, громади чи то в передсвяткових клопотах, чи таких, що вже радісно зустріли свято й ніби хочуть поділитися радістю з одержувачем картки, тому часто на листівках зроблені відповідні короткі надписи-вітання.

Вертеп, колядники, Свята вечеря, Різдвяна зірка, Йорданське свячення, святкові дзвони, великодні приготування, звичаї Вербної неділі, Великодне свячення кошиків з пасками та писанками, Поливаний понеділок, гадання на вінках, весільні обряди, народні танці та гуляння – усе це з великою майстерністю й деталізацією зображено на листівках початку XX століття.

Серед багатьох карток, присвячених цій темі, оригінальністю та делікатністю вирізняються вітальні листівки, розроблені художниками й графіками О.Кульчицькою та С.Гординським;

- **побутові сценки.** На таких листівках можна побачити традиційні для українців схеми поведіння: виховання дітей батьками, навчання дітей священиком, матір, що схилена над колискою, родинна трапеза, сінокіс, оранка, риболовля, недільний відпочинок, молодіжні забави;

- **гумористичні листівки.** Життя українського народу є добре репрезентованим завдяки київському графіку-карикуристу В.Гулаку – автору понад 300 кольорових листівок на теми українського побутового гумору, у тому числі й на антиалкогольну тематику. Відомими є його гумористичні серії карток “Десять заповідей нежонатим” і “Десять заповідей молодим дівчатам” [4, с.483]. Листівки В.Гулака вирізняються витриманою манерою народного примітиву, завдяки чому його роботи виділяються серед загальної маси листівок;

- **орнаментальні і музичні мотиви:** зразки вишивки на рушниках, сорочках, мереживі, гердани, килими, писанки та писанкові фрагменти, мотиви геометричних і рослинних орнаментів знайшли своє відображення в листівках не тільки як елементи декору, а і як оригінальні композиції. Якщо ж під фольклорними мотивами розуміти також музичні мелодії, то ця група значно розшириться за рахунок великої кількості листівок, що мають у своїй композиції нотні стани, на яких написані ноти та слова українських народних пісень. Яскравими ілюстраціями є

серія “Українські народні вишивки”, роботи зі зразками українського орнаменту Т.Гриневича чи листівки з текстами пісень майстра акварельної мініатюри А.Ждахи;



Рис. 3. Художня листівка етнографічного спрямування: А.Ждаха. Чорнобривець. Вид-во “Час”. Київ, 1992 р.

- **народні типажі.** Є чимала кількість листівок з колоритними зображеннями типажів людей з різних місцевостей, народного одягу, історичних замальовок. Зразком може бути серія робіт різних авторів “Із української старовини”, де, приміром на кожній картці С.Васильківського зображення в повний зріст різних постатей: задунайського запорожця, хорунжого, писаря військового, полковниці, посполитого, січового діда та ін.

Краєвиди. Ця група листівок є репродукціями творів іменитих і мало-відомих художників, які вміло зображали мальовничу природу різноманітних природних зон України, а також нерідко на її фоні будівлі або архітектурні комплекси.

Зустрічаємо й картки, у яких зображення поєднуються з текстами пісень, фразою “На спомин рідного краю” чи цитатами з відомих творів української літератури.

Серед згаданих листівок знаходимо чимало робіт таких авторів, як А.Куїнджі, А.Мартінов, Б.Романовський, А.Маневич, Т.Лукомський, П.Левченко, К.Крижицький, В.Кричевський.

Портрети. Над листівками з портретними зображеннями робота велася серійно. Ідеться про те, що листівки з портретними зображеннями створювалися не окремо, а комплексно. Авторство серії могло належати одному художникові чи цілому видавництву (наприклад, серія “Українська старовина”).

Героями таких серій були українські письменники, гетьмани, відомі діячі культури. Найпоширенішими є погрудні портрети. Але композиційне вирішення й обрамлення широко варіюються.

Романтична листівка. Згадана група не є численною в українській художній листівці, проте доволі неповторною й самобутньою. Мовиться про відносини між молодими людьми в різних ситуаціях: на відпочинку, під час праці, при зустрічі чи розставанні. Образ молодої пари завжди є сповнений глибокого ліризму, прагнення бути разом, підтримувати одне одного. Героями такої листівки є:

а) дужий, працюючий хлопець чи мужній воїн і молода красуня зі стрічкою у волоссі: тендітна, замріяна юнка або весела й усміхнена дівчина;

б) молода, елегантно одягнена пара міщан.

Урбаністична листівка. До цієї групи листівок відносимо такі, у яких показані міські жителі в характерному середовищі. Манірні панночки, вишукані жінки, солідні чоловіки, чарівні діти... На листівках вони зображені переважно на відпочинку: прогулянки на природі, відвідини кав'ярень, у домашньому затишку.

Назви листівок відповідні: “Знемога”, “Розкіш”, “Милі спомини”, “Туга за батьком”, “Залишились тільки спогади” і т. д. Чимало таких карток знаходимо в Ярослава Пестрака.

Ще одним художником, який працював у цьому напрямі, є В.Кадулін. Він – автор серій міської карикатури “Типи гімназистів і гімназисток”, “Типи студентів і курсисток”, а також “Гумористичні листівки”, “П’яна серія” [4, с.484].



Рис. 4. Художня листівка шевченківки:
І.Косинин. Вид-во Торгово-промислового союзу.
Львів, 1914 р.

символ українського слова, духу, державності, оскільки він зображений на фоні національної атрибутики та рядків гімну “Ще не вмерла Україна”.

Ілюстрації до літературних творів. Численними є ілюстрації до творів М.Гоголя “Тарас Бульба”, “Майська ніч”, “Ніч перед Різдом”, “Страшна помста”, “Старосвітські поміщики”, “Сорочинський ярмарок”, “Ніч напередодні Івана Купала”, “Вій”; до повісті І.Франка “Захар Беркут”; П.Куліша “Чорна рада”; поеми Т.Шевченка “Гайдамаки”, ілюстрацій до творів за рядками “Кобзаря”, які виконали художники В.Гулак, М.Дяченко, І.Іжакевич, А.Манастирський, В.Сечковська.

Ця група поштових карток містить синтез усіх вищезгаданих образно-тематичних груп. Її особливість полягає в тому, що листівки (за винятком деяких) створювались як ілюстрації до видань, але оскільки книги коштували дорого, з ілюстрацій було розтиражовано листівки, що коштували значно дешевше й були доступними чи не всім бажаним.

Усі ілюстровані листівки різняться за призначенням і мовою текстів.

За призначенням листівки бувають:

- вітальні – містять привітання з нагоди свят. Найчастіше це релігійні свята: різдвяний цикл і Великдень;
- рекламні – пропозиції та послуги фірм, ресторанів, різних виробників;
- благодійні – прибуток від продажу таких листівок направлявся на певні, раніше оголошені потреби;
- інформаційно-зображальні – складаються з ілюстрації та текстового супроводу.

Універсальні образи. Іноді митці передавали свої ідеї через образи. На деяких патріотичних картках зустрічаємо образ України як матері: чи то рішучої і спроможної захистити своїх дітей, чи страждаючої й розіпнутої; часто використовувався образ ангела як охоронця й натхненника.

Серед багатьох інших, у листівках Я.Пстрака знаходимо світлі, ліричні образи, наприклад, ніжної дівчини-весни.

Шевченкіана. Тарас Шевченко – центральна постать української культури й українства взагалі. Перші вітчизняні ілюстровані листівки з’явилися в останні роки XIX століття, і серед них ті, що присвячені Кобзареві України.

Шевченкіаною мистецтвознавці вважають усі матеріали, що пов’язані з життям, творчістю та особистістю Т.Г.Шевченка. У філокартії – це листівки-портрети, монтажні з портретними зображеннями, листівки з власними творами художника, ілюстрації до його літературних творів, композиції з текстами самих віршів, листівки з образами Кобзаря, героїв його літературних творів, фотографії місцевостей, з якими пов’язана біографія митця, види його могили в Каневі тощо [5, с.5]. Серед численних поштових карток з портретним зображенням Шевченка окрему композиційно-смыслову єдність становлять листівки, на яких поет трактований як

За мовою текстів досліджувані листівки переважно поділяються на:

- україномовні;
- російськомовні;
- польськомовні;
- французькомовні;
- німецькомовні.

Варто зазначити розміри листівок, бо кількість форматів не була великою й використовувалася для всіх видів поштових карток. Стандартний формат листівки 9x14 см був прийнятий на Всесвітньому конгресі в Парижі в 1878 р., перехід на формат 10,5x14,8 см був здійснений у 1925 р. [3, с.11]. Однак, хоча це одиничні приклади, варто зауважити, що до ХХ століття було видано поштові картки, які не відповідали стандарту [1, с.7].

Висновки. Вивчення соціально-історичних факторів і процесів появи ілюстрованих листівок дозволяє зробити висновок про те, що вони доволі яскраво й оригінально відображали віяння часу, визначали еволюцію суспільного буття в часовому аспекті, витребувалися соціальною, побутовою, літературною, побутовою мотивацією.

Є три основних види ілюстративних листівок: фотолистівки, монтажні та художні листівки.

Розглянуто композиційне вирішення формату листівки. Виокремлені самостійні образно-тематичні групи та підгрупи ілюстративного матеріалу, прослідковано призначення поштових карток і мови текстів.

На основі аналізу філокартичної літератури та власне поштових карток досліджуваного періоду розроблено детальнішу типологію ілюстрованих листівок, зокрема, художніх. За ними зручно вивчати звичаї та традиції українців, їхній одяг, характерне поведіння в конкретних ситуаціях, гумор, уміння передати світоглядне знання, зашифроване в орнаментиці різних предметів. Оскільки такі листівки були широко розповсюдженими, для кращого розуміння малюнка, зазвичай, додавався текстовий супровід.

Огляд і вивчення листівок доводять особливу численність видових карток серед фотолистівок, карток групи “Вітання з...” серед монтажних, а поміж художніх – найчисленнішими є етнографічна група та листівки шевченкіани.

У філокартії, що створювалась у різних регіонах України, виявляється близькість на рівні художньої мови. Спільним для них усіх є прагнення майстрів графіки, фотомонтажистів відкрити нові можливості художньо-образних вирішень через опанування засобів нових мистецьких течій, а унікальним – залучення національних традицій, запозичення етнелементів (орнаментики) при розробці композиції листівки, використання літературних джерел.

Призначення листівки багатofункціональне. Вона містить у собі в особливий спосіб організовану зображальну та текстову інформацію, слугує засобом спілкування, активним елементом суспільного життя, є виявом творчості й неординарного бачення художників, декораторів, фотографів, видавців.

Сьогодні в приватних і державних колекціях знаходиться велика кількість листівок, які потребують певного мистецтвознавчого аналізу. Це дає об’єктивну підставу для проведення подальших досліджень, спрямованих на детальніше вивчення українських поштових карток, зокрема оригінальних, тобто таких, зображення для яких спеціально розроблялося художниками.

1. Дроздовский А. А. Одесса на старых открытках : книга-альбом / А. А. Дроздовский. – Одесса : МЧП Эвен, 2006. – 416 с. : ил.
2. Забочень М. Русский город на почтовой открытке конца XIX – начала XX века / М. Забочень, М. Блинов. – М. : Русская книга, 1997. – 223 с. : ил.
3. Забочень М. Филокартия : краткое пособие-справочник / М. Забочень. – М. : Связь, 1973. – 104 с.
4. Забочень М. На спомин рідного краю: Україна у старій листівці : альбом-каталог / Забочень М., Поліщук О., Яцюк В. – К. : Криниця, 2000. – 507 с. : іл.
5. Яцюк В. “Не забудьте пом’янути...”: Шевченківська поштова листівка як пам’ятка історії та культури 1890–1940 рр. / В. Яцюк. – К. : Криниця, 2004. – 488 с. : іл.

В статтє представлена типологїя открыток конца XIX – начала XX веков, выделено их три основных вида. На основе метода сравнительного анализа предложена более детальная типологїя открыток. В изучаемом периоде их разделено по отдельным образно-тематическим группам.

Ключевые слова: открытка, изображение, композиция, сюжет.

In given article typology of postcards of the end of the XIX – the beginning of the XX century is represented. Three main kinds of postcards are singled out. On the basis of comparative method of analysis more detailed typology of artistic postcards is offered. Ukrainian artistic postcards of researched period are distinguished and divided into separate imaginative-subject groups.

Key words: postcard, portrayal, composition, plot.

УДК 745.03

ББК 85.120 (4 Укр)

Галина Лосик

НАРОДНЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО БОЙКІВСЬКОГО ПІДГІР'Я: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

У статті зроблена спроба визначення мистецької своєрідності народної декоративної творчості бойківського Підгір'я кінця XIX–XX століття як маловивченої складової народного мистецтва України. Доведена актуальність комплексного різноаспектного дослідження декоративного мистецтва означеної території, що дозволить визначити закономірності зародження, трансформації і згасання етно-мистецьких традицій. Окреслено відповідні причинно-наслідкові зв'язки та взаємовпливи, що позначилися на типології й художніх особливостях творів.

Ключові слова: декоративне мистецтво, народна творчість, бойківське Підгір'я, етно-мистецькі традиції.

Вагомі наукові узагальнення, до яких тяжіє сучасне українське мистецтвознавство, можливе не лише на ґрунті вивчення окремих видів і жанрів творчості, а й на основі комплексного й системного дослідження декоративного мистецтва окремих регіонів, субрегіонів, етнічних територій і локальних осередків.

Якщо морфемні аспекти творчості, наприклад ткацтва, вишивки, деревообробництва, художнього металу тощо, уже до певної міри знайшли мистецтвознавче осмислення в численних наукових працях, то дослідження етнорегіональної специфіки всіх видів декоративного мистецтва тільки починають розгортатися. Ці дослідження, насамперед, були започатковані етнографами О.Кольбергом, В.Шухевичем, М.Сумцовим, згодом знайшли підтримку й продовження в працях істориків і теоретиків мистецтва С.Таранушенка, Р.Захарчук-Чугай, В.Малини, О.Никорак, Т.Бушиної, Б.Бойчука, О.Дяків та ін.

Мета статті полягає в постановці наукової проблеми мистецької своєрідності народної декоративної творчості території бойківського Підгір'я кінця XIX–XX століття як складової частини народного мистецтва України. Важливо простежити процеси трансформації, типологічні відміни та художні особливості народного декоративного мистецтва бойківського Підгір'я.

Дослідження народної творчості Підгір'я видається актуальним як з огляду того, що ця територія найменше вивчена в порівнянні із сусідніми субрегіонами, так і з потреби глибокого пізнання національної художньої спадщини, заповнення маловідомих сторінок історії українського народного мистецтва.

Об'єктом дослідження повинен стати значний корпус локальних творів ткацтва, вишивки, художнього деревообробництва, плетіння, кераміки, художнього металу, витинання з паперу, писанкарства та інших видів декоративного мистецтва, поширеного на досліджуваній території.

Виходячи з наявного фактичного матеріалу, дослідження в історичній частині вірогідно сягнуть епохи бронзи, тобто віку археологічних знахідок пам'яток мистецтва на території Підгір'я. Але найбільшу увагу слід спрямувати на декоративне мистецтво краю кінця XIX–XX століття, що є цілком виправданим і оптимальним для визначення видової різноманітності, типології, локалізації та мистецьких особливостей художніх творів Підгір'я.

Першими працями, які торкаються народної творчості Підгір'я, є дослідження польських та українських учених-етнографів XIX – початку XX століття: І.Червінського (1811), Я.Головацького (1868), І.Коперницького (1890), І.Франка (1905), Ю.Шнайдера (1911). Коротку інформацію про підгорянських майстрів та їхні твори містять каталоги й звіти етнографічних виставок у Львові (1877, 1894), Стрию (1909) тощо. У другій половині XX століття виходять друковані праці з народного мистецтва, у яких є короткі згадки про локальні осередки й особливості творів бойківського Підгір'я, зокрема, К.Матейка (1955, 1957), А.Будзана (1960), І.Гургули (1966) та інших авторів. Деякі стислі відомості подані в “Історії українського мистецтва” (у 6-ти томах, 1969–1974), “Нарисах з історії українського декоративно-прикладного мистецтва” (1969) і в індивідуальних працях кінця 1970–1990 років, що стосуються окремих видів народної творчості: ткацтва (О.Сидорович, О.Никорак), вишивки (Р.Захарчук-Чугай), художньої обробки шкіри (Г.Горинь), художньої обробки металу (С.Боньковська), витинанки, художньої обробки дерева (М.Станкевич), давньої кераміки й металу (М.Фіголь), кераміки (А.Будзан), одягу (Д.Крвавич, Г.Стельмащук, М.Білан) тощо.

Отже, історіографічний аналіз вищевказаних праць щодо художніх особливостей декоративно-прикладного мистецтва бойківського Підгір'я дає підстави стверджувати, що означена тема не була предметом окремого комплексного дослідження.

Територія Підгір'я також привернула до себе увагу не тільки з точки зору вивчення особливостей її матеріальної й духовної культури, але й із визначення її територіальних меж. Якщо територія Покуття, Опілля та Гуцульщини, з якими межує бойківське Підгір'я, уже визначена, то питання визначення територіальних меж означеної території залишається відкритим.

Назва Підгір'я як означення етнічної території запозичена з географічного лексикону і її межі чітко визначені в географічній літературі.

Історико-етнографічні відомості про зазначену територію надто скупі. Найдавніші згадки про північні межі Бойківщини маємо з початку XIX століття: у 1811 році дослідник І.Любич-Червінський твердив, що населення лівого берега Дністра називало мешканців правого берега бойками, а в побуті, господарському укладі, звичаях одних і других було багато відмінного [1, с.148, 212]. На підставі цього можна вважати, що на початку XIX століття північною етнографічною межею Бойківщини був Дністер. Пізніше дослідники констатують її дедалі більше поступове пересування на південь [2, с.25]. Так, Ю.Гошко північну межу Бойківщини (станом на кінець XIX – початок XX століття) проводить по передгір'ях Карпат, південніше від Дністра, по лінії населених пунктів із сходу на захід: Ясень, Липовиця, Спас, Вигода, Витвиця, Болехів, Розгірче, Нижня і Верхня Стинави, Орів, Тустановичі, Опака, Підбуж, Недільна, Сушниця, Стара Сіль та Лопушна [2, с.28].

У першій частині “Географії Руси” Р.Заклинського читаємо, що “Русинів, що сидять в горах низького Бескида, називають Лемками, других, що живуть в горах від ріки Ослава, аж по жерела Лімниці, називають Бойками, а тих, що живуть в Чорногорі по стороні галицькій, буковинській і угорській, називають Гуцулами. Крім того маємо ще жителів рівного поля і тут одних називають Подоляне, інших Опілляне, Ністровяне, Долішняне, Сотакі, жителів лісових названо Полісюки, тих що живуть між Дністром і горами названо Підгорянами” [3, с.8].

Серед українського населення Карпат і Прикарпаття виділяють чітко визначені етнічні групи, які характеризуються низкою відмінностей у побуті й художній культурі. До Карпатського етнографічного району належать Львівська, Івано-Франківська, Закарпатська (крім східної частини), Чернівецька, більша частина Тернопільської областей. У Карпатському етнографічному районі вирізняють три основні підгрупи: Прикарпаття, Карпати, Закарпаття.

Бойківське Підгір'я охоплює горбисту територію, що лежить смугою між Карпатами й Дністром. На півночі бойківське Підгір'я межує з Розточчям і Опіллям (межа проходить по Дністру), на південному заході – з Бойківщиною, на півдні – з Гуцульщиною і Покуттям (межа по річці Бистриці Солотвинській). Підгоряни – територіальна назва населення галицького Передкарпаття (Підкарпаття, Підгір'я). Підгоряни живуть на північ від бойків, гуцулів і покутян, відрізняючись від них у різних ділянках духовної й особливо матеріальної культури (одяг, будівництво). На півдні мова підгорян перехрещується з карпатськими говірками, на півночі належить до опільських говірок. Підгоряни близькі до опіллян також звичаями, обрядами й усною творчістю [4, с.2078].

Уже дослідники кінця XIX століття фіксували певну етнокультурну специфіку населення, яке замешкувало простір між північними підніжжями Карпат і Дністром. У 1887 році Іван Франко писав, що бойки заселяють верхню течію Дністра, Стрия, Свічі, Лімниці й до двох Бистриць, а "...паралельно до гірського пасма, заселеного бойками, там де гори переходять в лагідні пагорби, бачимо тип підгірський, також визначний і різоче відмінний від гірського – це переважно рільники, охочі до ремесла і промислу, працюють в багатьох місцях як гірники, на фабриках, тартаках, солеварних жупах, рухливі і прогресуючі з ходом часу..." [5, с.473].

І.Франко говорить про українське походження бойків і виявляє при цьому місцеві особливості їх культури й побуту. "У бойків також є чимало культурних пережитків, котрі разять підгірянину, як наприклад, курні, чорні та негарні хати, чорні в маслі варені сорочки, життя великими сім'ями в спільній хаті, відмінний від підгірського одяг, довге, на плечі спадаюче, іноді заплітане в коси, або зав'язуване вузлами, волосся..." [6, с.112]. Він указує на характерні особливості будівництва Підгір'я; про них учений розповідає в детальному описі внутрішнього плану й обстановки батьківської хати, яка була збудована ще в кінці XVIII ст. "Як і всі підгірські хати, вона була напівкурною, мала стріху, пошиту китицями з житньої соломи, та вікна звернені на південь". До опису хати додається й опис усього подвір'я, на якому були дві "обори", "шопа", "шпихлір", кузня. На південь від хати, за огорожею, – садок і город" [6, с.47]. На північ від "горян руських" аж до Дністра виділяв групу підгорян і польський етнограф Адам Фішер [7, с.7–8].

Бойківська спільнота є досить диференційована, і залежно від обраного підходу виділяють ті чи інші локальні бойківські групи. У зв'язку з істотними відмінностями в специфіці говорів, елементах матеріальної та духовної культури, слід вирізнити територію Підгір'я, оскільки в культурному житті та побутовому укладі горян і підгорян зафіксована значна кількість відмінних рис.

Особливо помітні відмінності в традиційному сільському житлі, за яким можна виокремити означену територію.

Наприклад, для Підгір'я характерне значне поширення, а місцями навіть і переважання жител, у яких по ширині одного чи двох житлових приміщень виділяли комори або "ванькири" (додаткові кімнати). У склад таких будівель "ванькир" входив як цілісний і компонуючий елемент. У більшості випадків стайня (особливо призначена для утримання худоби) розташовувалася під одним дахом з хатою. Будівлі з традиційними схемами планування (хата – сіни – комора, комора – хата – сіни, хата – сіни – хата тощо) були поширені переважно на сході (Калуський, підгірська частина Галицького, Рогатинського, Жидачівського районів). Спорадично на всій території Підгір'я фіксуємо окремі випадки "довгої хати" (усі будівлі зблоковані поміж себе й перекриті спільним дахом). У гірській частині теж траплялися випадки виділення по ширині хати "ванькира" чи комори, проте значного поширення вони тут не набули. Переважали в основному житла традиційного планування (без поділу по ширині). У західній частині (Старосамбірський, Турківський райони) хату й усі господарські будівлі двору розташовували під одним дахом. Рідше так будували в Рожнятівському, Долинському районах, а окремі згадки про "довгу хату" маємо із Сколівського району [8, с.84, 86].

У горах основним будівельним матеріалом була ялиця і сосна. Стіни жител складали з півколод, колод і брусів, як правило, у зрубній техніці. Використання високоякісних будівельних порід дозволяло залишати зруб відкритим, хіба що на заході (Старосамбірський район) шви між вінцями замащували глиною і білили [8, с.71].

Відсутність значних лісових масивів зумовлювала використання в будівництві Підгір'я, крім "ялового" дерева, порід гіршої якості (осики, тополі тощо). Хоча тут зустрічалися зрубні житла, перевагу віддавали комбінованій (зрубно-каркасній) і каркасно-дильованій техніці. Відкритий зруб фіксуємо тільки в Долинському районі (при використанні високоякісної "ялової" деревини). У Старосамбірському, Самбірському, Дрогобицькому районах шви між вінцями в таких будівлях змашували глиною і забілювали. Нерідко білили всю поверхню стін будівлі чи тільки житлового приміщення. При використанні деревини гіршої якості стіни "виправляли" грубим шаром глиносоломи [8, с.86].

Відмінності існували й у системі опалення. Так, у гірській частині в кінці XIX століття ще переважали курні хати. На Підгір'ї в більшості випадків дим з хати виводили в стіни чи на

горище, а місцями – через комин понад дах. Часом до “пiкної” печі тут уже добудовували “варивну кухню” [8, с.78].

Інтер’єр хати горян відзначався певним набором предметів, часто врубані та напівурубані в сіни архітектурні деталі (гряди, жердки, лави, піл, мисник). У внутрішньому обладнанні підгорянського житла помітні вже елементи прогресу, викликані перш за все вивільненням кімнати від диму. Це стосується обробки стін (їх мили або білили), оздоблення, застосування декоративних тканин, мальованих тарілок, мисок тощо [8, с.74].

Певні відмінності характерні й для зовнішніх пропорцій будівель: висоти даху, зрубу, розташування і кількості вікон. У житлі горян на головному фасаді, як правило, два, наближені до кутів хати, вікна (у Старосамбірському – три). На Підгір’ї вікно здебільшого одне, дещо витягнуте по горизонталі, рідше – два, але їх розташовують ближче до поперечної осі кімнати [8, с.71].

Протягом ХІХ століття, особливо його другої половини, відбувається дедалі чіткіше розмежування між будівельною житловою культурою горян і підгорян. До кінця ХІХ століття житло останніх зазнає значних прогресивних змін, тоді як у горян протягом цього часу житло майже не змінюється.

Яскравою своєрідністю відзначається й одяг підгорян, що зумовлено кліматичними умовами та сировинною базою на означеній території. Я.Головацький указує, що підгоряни носять сорочку довшу, ніж бойки (у підгорян вона сягає нижче колін), і зауважує, що чим ближче до рівнини, тим довші й сердаки. Чим вище в гори, тим коротшою стає вся одежа. Зберігаючи в основному бойківські форми, одяг поселення бойківського Підгір’я багатший на кольори й прикраси. У селі Перегінське, наприклад, усі частини полотняного одягу дрібно й густо ряскують повздовжніми складками, що надає йому стрункої й виразної форми. Поширені рослинні вишивані орнаменти на білому полотні та верхньому сукняному одязі. Вишивки ясных кольорів приваблюють композиційною цілісністю квітучих гірлянд [9, с.14]. У горах носили короткі овечі безрукавки, подібні до гуцульських. На Підгір’ї хутряна безрукавка поступається сукняній (катанка, бруслик, лейбик), подібна за кроєм до кептаря, проте довша. Бойки носили дуже широкий ремінь з мідними пряжками, яких є 10 або 12, підгоряни також носили ремінь, але наполовину вужчий. Через плече гірняки перевішували шкіряну торбу, тоболку, ташку. Такі торби носили також підгоряни, але не шкіряні, а із червоної тканини на крайках [10, с.55]. Взуттям у бойків-горян були шкіряні постолі із сиріої шкіри або дублені. Підгоряни носили довгі шкіряні чоботи, шиті так званим “руським” покромом без підборів. Горяни не носили солом’яних капелюхів – у них пшениці не сіяли. У підгорян солом’яні капелюхи були в широкому вжитку. На території Підгір’я жінки зав’язували голову прямокутним, злегка видовженої форми полотнищем – “обрусом” з високоякісної лляної, рідше конопляної тканини природного білого, сірого кольору, а іноді фарбованої, найчастіше в пурпуровий колір. Побутував такий головний убір і на Бойківщині, але під назвою “плат” (“пват”), “пілка” (“півка”) [12, с.679].

Локальні відміни й художні особливості має підгорянська вишивка. У бойківському високогір’ї вишивки одноколірні, виконуються чорною або темно-коричневою ниткою з нефарбованої вовни. На перше місце в них виступає чітка ритмічність ліній. Вишивають низинкою і хрестиком. Поширені також мережки, виконані білими та чорними нитками. Поєднання білого із чорним є характерною ознакою вишивок, тканин та одягу Бойківщини. У вишивках підгірських районів бачимо червоний та синій кольори, але тільки як незначний додаток до чорного. Приблизно з 30-х років ХХ ст. у вишивки бойківського Підгір’я введено строкату кольористість. Веселі сполучення червоного, синього, рожевого, жовтого, зеленого та фіолетового кольорів утворюють привабливі мальовничі узори. Важливою орнаментально-колеристичною особливістю підгорянських вишивок є наявність кольорового тла, на якому компонують квіткові мотиви, виконані хрестиком і гаптуванням, що дає можливість оперувати пластичними лініями й кольоровими плямами різної величини. Тло для вишивок беруть червоне або синє, що, відповідно, надає їм холоднуватого або теплого колориту. Поширеною є вишивка нитками двох відтінків червоного кольору, наприклад у с. Перегінське. Це створює враження об’ємності й світлотіні. Інколи червоні тоновані вишивки розцвічують жовтим кольором, що надає їм золотавого відблиску й посилює пластичність мотивів [9, с.26]. Вишивки основного чоловічого та жіночого натільного одягу бойків – сорочки – оригінальні за композиційними

схемами, орнаментально-графічною образністю. Важливими є висновки К.Матейка, що в гірських районах Бойківщини “збереглися старослов'янські реліктові форми” сорочок, зокрема безуставкового крою [14, с.142]. У підгорянських районах побутовали й сорочки уставкового типу крою, які суттєво вирізняються розміщенням вишивок, художньою образністю їх композиційних структур тощо. Характерне явище у вишивальному мистецтві Бойківщини – вишиті жіночі сорочки, у яких декорували всю площину рукавів густо розміщеними вишитими стрічками, смугами, розміщеними в горизонтальному порядку відносно довжини фігури. Важливо, що система розміщення вишивок в основному залежала від способу крою виробу. У сорочках уставкового крою своєрідну сігчату структуру з горизонтальних стрічок розподіляли на площині від манжета до уставки. Вишивка уставки несла основне декоративне навантаження. У сорочках із суцільнокроєними рукавами вишиті горизонтальні стрічки розміщували, ураховуючи відсутність елемента уставки. Першу вишивали попри манжет, другу – посередині рукава, а третю розміщували на плечовій частині, імітуючи водночас вишиту уставку. Сорочки такого способу декорування характерні для підгорянських сіл Бойківщини [15, с.797].

Також слід звернути увагу на вишивки поясного одягу підгірських і гірських сіл. Фартухи традиційно шили з двох пілок полотна, що зумовило розміщення декору на місці з'єднання полотен – посередині виробу. Змережування нитками червоного кольору двох пілок запаски – традиційна ознака жіночого компонента одягу Бойківщини. У гірських селах Рожнятівського району змережування виконували вручну пряденими нитками природного сірого кольору, а в низинних районах – нитками червоної чи іншої, домінуючої у вишивці, барви. Отже, зберігаючи притаманні для вишивального мистецтва зазначеної етнографічної групи українців ознаки, одягова вишивка гірських і підгорянських бойківських сіл яскраво відрізняється.

Спостерігаються характерні відміни в художньому деревообробництві та плетінні з природних матеріалів. Різновидним за формами, композицією та стилістичним вирішенням є підгорянський керамічний посуд, виготовлений у містечках Болахів, Дрогобич, Стара Сіль та ін. Заслужують уваги твори ковальства й ливарництва, локальні відмінності спостерігаються в розписі житла, писанкарстві та витинанках, що плануємо детальніше висвітлити в наступних публікаціях.

Важливо відмітити високий рівень етносвідомості підгорян як субетносу, що дало можливість під час опитування з'ясувати етнографічну приналежність населення. Наприклад, жителі села Тисів, яке розташоване на берегах річки Сукіль, бойками себе не вважають і не дуже поважно ставляться до цієї назви, вважаючи себе підгорянами. Назва “бойки”, що з'явилась у ХІХ столітті, була занесена переселенцями з Турківщини, які вживали слово “бойе” – так [16]. Із цією думкою погоджується й один з найбагатших за фондами збирачів української аутентики, доктор музикознавства Михайло Хай: “Мені завжди кажуть, що я – Бойко. Я не дуже від цього відхрещуюсь. А фактично родом із передгір'я. Тягнеться пасмо перед отим Бескидом – Нагуєвичі, Калуш, Стрий, Дрогобич, Самбір. Бойківщина – то це там, де гори, а передгір'я – то це Бойківське Підгір'я...” [17].

Отже, між традиційним мистецтвом Підгір'я і гір Бойківщини помітною є суттєва етнокультурна відмінність, зумовлена духовними й матеріальними чинниками. Аналіз духовного життя та побутового господарювання населення Підгір'я кінця ХІХ–ХХ століття показав, що попри наявні взаємовпливи та взаємозбагачення народного мистецтва гірських і низинних районів основні компоненти матеріальної та духовної культури тут надзвичайно своєрідні. Про це, зокрема, свідчить специфіка народного будівництва, народного одягу, вишивки тощо. Ми дійшли висновку, що вивчення народного декоративного мистецтва бойківського Підгір'я заслуговує окремого комплексного мистецтвознавчого дослідження й дозволить визначити закономірності становлення, трансформації і згасання етномистецьких традицій, виявити відповідні причинно-наслідкові зв'язки та взаємовпливи, що позначилися на типології творів і художніх особливостях народного мистецтва Бойківщини.

1. Lubicz-Czerwinski I. Ocolica zadniestrzka między Stryjem i Lomnicą. Czyli opis ziemi, dawnych klesk ludu odmian tej okolicy [Text] / I. Lubicz-Czerwinski. – Lwow : [b. w.], 1811. – 184 s.
2. Гошко Ю. Етнографічні межі [Текст] / Ю. Гошко // Бойківщина : історико-етнографічне дослідження. – К. : Наукова думка, 1983. – 96 с.

3. Заклинський Р. Географія Руси [Текст] / Р. Заклинський. – Львів : Товариство Просвіта, 1887. – 46 с.
4. Енциклопедія українознавства [Текст] / [за ред. В. Кубійовича]. – К. : Молоде життя, 1970. – Т. 6. – С. 2078.
5. Франко І. Етнографічна виставка у Тернополі [Текст] / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1985. – Т. 46. – С. 473.
6. Толочко М. П. Етнічна діяльність І. Франка [Текст] / М. П. Толочко. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – 118 с.
7. Fiscer A. Rusini. Zarys etnografii Rusi [Text] / A. Fiscer. – Lwów ; Warszawa ; Kraków, 1928. – 78 s.
8. Данилюк А. Шляхами України : етнографічний нарис [Текст] / Архип Данилюк. – Львів : Світ, 2003. – 256 с.
9. Гургула І. Народне мистецтво західних областей України [Текст] / І. Гургула. – К. : Мистецтво, 1966. – 74 с.
10. Головацький Я. О костюмах или народном убранстве русинов или русских в Галичине и северовосточной Венгрии [Текст] / Я. Головацький. – Петроград : [б. в.], 1868. – 67 с.
11. Стельмашук Г. Народне вбрання [Текст] / Г. Стельмашук // Етнологія та мистецтвознавство. Етногенез та етнічна історія населення українських Карпат : у 4 т. – Львів : [б. в.], 2006. – Т. II. – С. 318–342.
12. Никорак О. Тканини українців Карпат [Текст] / О. Никорак // Етнологія та мистецтвознавство. Етногенез та етнічна історія населення українських Карпат : у 4 т. – Львів : [б. в.], 2006. – Т. II. – С. 670–701.
13. Радович Р. Традиційне сільське житло Підгір'я кінця XIX – поч. XX ст. [Текст] / Р. Радович // Народознавчі зошити. – 1995. – № 4. – С. 221–225.
14. Матейко К. І. Український народний одяг [Текст] / К. І. Матейко. – К. : [б. в.], 1977. – 205 с.
15. Семчук Л. Я. Вишивка в народному одязі Рожнятівщини та Долинщини / Л. Я. Семчук // Народознавчі зошити. – 2009. – № 5–6. – С. 221–225.
16. Я більше підгірянин, ніж бойко натуральний [Електронний ресурс] / О. Зотиков. – Режим доступу : <http://bojky.wordpress.com/2009/02/14/223>.
17. Бойківський край. Культурно-побутовий уклад : за матеріалами Міжнар. історико-народознавчого семінару “Населення Бойківщини у контексті загальнокарпатського етнокультурного розвитку” [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.museum-ukraine.org.ua>.

В статье сделана попытка определения художественного своеобразия народного декоративного творчества бойковского Подгорья конца XIX–XX века как малоизученного явления народного искусства Украины. Доказана актуальность комплексного разноаспектного исследования декоративного искусства данной территории, что даст возможность исследовать закономерности зарождения, трансформации и угасания этнических традиций искусства. Определены соответственные причинно-наследственные связи и взаимовлияния, которые отобразились на типологии и художественных особенностях произведений.

Ключевые слова: декоративное искусство, народное творчество, бойковское Подгорье, этнические традиции искусства.

In the article there was made the attempt to define the artificial peculiarity of people's decorative creative work of the Bojko's Pidgirya's territory at the end of XIX–XX centuries as a folk art part of Ukraine. Combined multiaspect decorative art research of the denoted territory will make it possible for the development regularity definition and extinction the art ethnologic traditions suitable cause resulting links and mutual influences that characterize the typology and the work of art peculiarity.

Key words: decorative creative work, work of art, Bojko's Pidgirya, art ethnologic traditions.

УДК 725 (477.8) "XX"

ББК 85.110.5 (4 Укр)

Олександр Осадчий

ІСТОРИЧНІ ТА ТИПОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ГРОМАДСЬКИХ СПОРУД КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРИЗНАЧЕННЯ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

Історичні зміни в житті суспільства завжди своєрідно й точно відображаються в організації середовища, у якому живе людина. У статті розглядається проблематика впливу історико-культурних аспектів суспільного життя Західної України першої половини ХХ ст. на розвиток громадських споруд і на їхню диференціацію. Цей період відзначається будівництвом великої кількості громадських споруд різного призначення.

Ключові слова: архітектура, національність, громадська споруда, культура.

Історія підтверджує, що споруди, призначені для спілкування людей, були переважно багатофункціональними. Основними факторами, які вплинули на особливості функціонування та формування мережі українських культурно-просвітницьких споруд, були ментальні та соціокультурні особливості українського етносу, соціально-економічні умови розвитку українського населення. Унаслідок різноплановості міського громадського життя завжди з'являлися нові форми громадського спілкування, а отже, і нові типи споруд, у яких таке спілкування відбувалося.

Переважає більшість науковців вивчає громадські споруди як об'єкт архітектури. Так, скажімо, В.Ясевич [10], Ю.Асеев [1; 3] аналізували такі споруди з точки зору конструкції, архітектурної стилістики та планувально-просторового вирішення архітектури початку ХХ століття. У праці Є.Новикової досліджуються інтер'єри громадських споруд [6]. Досить ґрунтовно торкається теми громадських споруд ХХ ст. В.Проскураков. Своє дослідження він спрямовує на вивчення переважно театральних споруд, де зосереджує увагу на архітектурному та культурологічному аспектах [7; 8]. Є.Кириченко досліджував художню організацію простору громадських споруд [4].

Метою статті є з'ясування історичних та типологічних особливостей громадських споруд Західної України культурно-мистецького спрямування залежно від їхнього призначення та середовища, у якому вони створювалися.

Загальною закономірністю суспільного розвитку є тісний взаємозв'язок основних сфер життя суспільства – економіки, політики, культури. Що стосується головної парадигми української культури ХХ ст., то однією з її принципових особливостей є визначальна роль політичного чинника. При цьому переважав не еволюційний характер динаміки, а різкі зміни, які чітко розмежовують основні етапи розвитку української культури.

У першій половині ХХ ст. територія Західної України входила до складу Польщі, Румунії та Чехословаччини, тому західні українці були пройняті майже нав'язливим прагненням до самоврядування, що, на їхню думку, вирішило б їхні політичні, соціально-економічні та культурні проблеми [2, с.198]. Та приналежність до різних країн зумовило те, що в культурному й суспільному житті багато запозичувалося саме з країн Європи, де в цей період повним ходом йшла урбанізація, а в мистецькому житті на зміну еkleктизму приходив модерн.

З бурхливим розвитком виробництва, торгівлі, промисловості в Україні перед архітектурою поставали нові масштабні завдання. Для популяризації досягнень науки й техніки, економіки й культури та впровадження й поширення нових технологій важливе значення мали виставки, на яких демонстрували також оригінальні архітектурні проекти. На теренах України першою значною стала Крайова виставка у Львові 1894 р. з павільйоном, запроектованим Ю.Захарієвичем та І.Левинським [3, с.321]. Загалом змінилося ставлення до міста, насамперед великих міст. Здійснювалася їх реконструкція, змінювалася мережа вулиць, зносилися навіть забудовані квартали й ансамблі для вирішення економічно доцільних комунікацій. Індустріальний і технологічний розвиток ставився вище від проблем краси. Будувалися фабрики, заводи, адміністративні й торговельні споруди, вокзали, лікарні, спортивні й розважальні заклади, школи й виставкові зали, розкішні палаци буржуазії й доходні будинки [3, с.413]. Суттєво зросли потреби в житлі – у містах зростало населення за рахунок села, що зумовило необхідність у бараках, доходних будинках, притулках.

На будівництво громадських споруд у цей період впливало багато соціальних і політичних чинників. Скажімо, для українських інтелігентів була практично недоступною служба на державних посадах і в містах. Тому багато освічених людей ішли на село, що мало своїм позитивним наслідком прискорення культурного й економічного розвитку українського села, а також вони були основними ініціаторами будівництва на селі бібліотек, народних будинків, клубів і хат-читалень.

Частина інтелігенції прагнула розвивати культурно-освітні товариства, українську школу. У 20–30-х роках у Західній Україні діяли культурно-просвітницькі товариства “Рідна школа” і “Просвіта”, молодіжні організації “Сокіл”, “Луг”, “Пласт” та інші. У Галичині клуб “Сокіл” для створення споруд з гімнастичними, театральними залами та приміщеннями для розваг залучав відомих зодчих А.Каменобродського та В.Галицького у Львові (1884–1885 рр.) і Г.Зарембу в Станіславі (1895 р.). Одні споруди характеризувалися вишуканою розкішністю та показною репрезентативністю, інші – оригінальною композицією й елегантним опорядженням [3, с.320]. Жіночий рух представляв “Союз українок”. Впливовою силою в галицькому суспільстві була греко-католицька церква. Вона мала мережу молодіжних організацій і жіночих товариств і навіть власні політичні організації. Спробу задовольнити потребу українців у середніх освітніх закладах зробило товариство “Рідна школа”, що до 1938 року заснувало близько 40 гімназій, ліцеїв і професійно-технічних шкіл. Загальнокультурні потреби лишалися в царині діяльності товариства “Просвіта”, яке в 1939 році налічувало понад 360 тис. членів. Воно утримувало величезну мережу читалень, публікувало навчальні матеріали, відкривало дитсадки, вело ряд курсів. Окрім бібліотек і читалень, товариство заснувало крамниці, ощадні й позичкові каси, друкарні. Але разом з тим воно практично не займало пристосованих для цього споруд, найчастіше це були житлові приміщення, квартири, читальні й бібліотеки створювалися при народних будинках чи школах, збори часто проводились у квартирах, сільських хатах або просто стодолах. Власні будинки товариство почало отримувати на початку ХХ ст. Збереглися проекти читальних домів в окремих селах, та чіткої стилістичної виразності вони не мали й здебільшого були схожі на звичайні сільські хати, наприклад як читальня в с. Потічок Снятинського району. Проте в більших спорудах уже можна простежити певну стилістичну спрямованість: двоповерхові хати-читальні в селах Нижній Струтень Долинського й Рибне Станіславського повітів збудовані в 1920–30-х роках у стилі конструктивізму, щоправда, відомостей про архітекторів не збереглося. Риси національної своєрідності притаманні будинку “Просвіти” в Кам’янець-Струмиловій на Львівщині (1911–1912 рр., архіт. О.Лушпинський) [3, с.352].

У 1927 році почалася деяка лібералізація окупаційних режимів, що дало змогу частково відродити українське громадське життя. Відновлювалися культурні товариства, театральні трупи, хори тощо. З точки зору освіти й культури чеська політика на Закарпатті була жаданою зміною після інтенсивної мадяризації.

Передусім різко зросла кількість освітніх закладів, початкових шкіл і гімназій. Більше того, чеський уряд дозволив населенню користуватися в школі мовою на власний вибір. Такий лібералізм спричинив швидке зростання культурних товариств, таких як “Просвіта” і товариство русофілів ім. Духновича.

Процеси формування нових типів культурно-просвітницьких споруд, їх структур, функціональних елементів відбувалися залежно від розвитку і змін соціально-економічних умов у країні, тому у формуванні типів культурно-просвітницьких споруд зустрічається поєднання різноманітних функціональних елементів, тобто набір обслуговуючих приміщень не був сталий для всіх споруд того чи іншого часу, хоч основна функціональна схема залишається незмінною.

За результатами аналізу впливу політичних устроїв й ідеологічних тенденцій, соціально-демографічного складу міста та його впливу на формування типології можна виділити такі основні типи українських культурно-просвітницьких споруд (за проф. В.І.Проскуряковим): за видом діяльності: *I – театральний; II – народні дома; III – товариства та спілки; IV – клуби; V – казино; VI – ресторани*; за прийомами архітектурно-планувального розвитку: *I – вбудовані; II – окремо розташовані; III – прибудовані*; за складом функціональних елементів: *I – з мінімальним складом функціональних елементів обслуговування; II – із середнім: мінімальний склад функціональних елементів обслуговування персоналу або відвідувачів (здебільшого персоналу);*

III – з максимальним складом функціональних елементів; за просторовою структурою: I – зальні (Народний дім у Сяноку); II – анфіладні (Народний дім у Львові); III – коміркові (будинок тов. “Дністер” у Львові, будинок “Щадничої каси” у Коломиї); IV – комбіновані (Народний дім у Коломиї) [8, с.79].

Більшість споруд, зазначених вище, існували в містах.

Стрімкий темп і масштаби будівництва й урбанізації сприяли формуванню сильного економічного центру у Львові, що вплинуло на розвиток усієї Західної України. Тут з’явився головний галицький залізничний вузол, містилися великі торговельно-фінансові, промислові й будівельні фірми. Найкраща фабрика будівельних матеріалів і будівельна фірма належали Іванові Левинському, українцеві, одному з головних архітекторів сецесії. Урбанізація та ділове поживлення створили об’єктивні передумови для появи сецесії як продукту міської культури. Розвиток будівництва, поліграфії та різних відгалужень легкої промисловості сприяв народженню нової архітектури й пов’язаного з нею декоративного мистецтва. Базою культурного розвитку були бібліотеки, архіви та музеї: бібліотека Оссолінських (найкраща на польських та українських землях), Міський архів, музей імені князів Любомирських (з 1870 р.), музей Художньої Промисловості (з 1874 р.), Історичний Музей (з 1891 р.), Український Національний Музей (з 1905 р.), Міська Картинна Галерея (з 1907 р.) та інші.

Важливими для української архітектури початку ХХ ст. були пошуки нового національного стилю. Вони відбувалися, у цілому, у рамках національно-романтичних відгалужень сецесії. Проблема неоромантичного освоєння народних художніх традицій цікавила львівських художників ще з кінця ХІХ ст. Головним джерелом, яке надихало на створення нового національного стилю, стало непрофесіональне мистецтво горян Карпат. Пропрацювати естетику “карпатського” стилю намагався в 90-х роках ХІХ ст. Юліан Захарєвич. Потім зі своїми теоріями “східногалицького” нового стилю виступили Едгар Ковач у книзі “Спосіб закопянській” (1899) і Казімеж Моклевський у серії статей і книзі “Народне мистецтво в Польщі” [9, с.137].

Втіленням ідей нового стилю стали будинки так званої “Гуцульської сецесії”, побудовані за принципом сублімації народної архітектури фірмою І.Левинського (у ній брали участь Т.Обмінський, О.Лушпинський, Лев Левинський та інші). Це – Бурса дяків собору св. Юра на вул. Скарги (тепер – Озаркевича), кредитне товариство “Дністер” на розі вул. Руської і Підвальної, гуртожиток “Академічний дім” на вул. Супінського (нині – Коцюбинського), Бурса інституту “Народний дім” на вул. Курковій (нині – Лисенка), Гімназія і бурса Українського педагогічного товариства на вул. Потоцького. Пошуки фірмою І.Левинського українського національного стилю велися й у напрямі модерністичного переосмислення візантійського та романського зодчества (проект театру “Руська Бесіда” у Львові, 1904–1909 рр., “Народний дім” у Клепарові під Львовом, 1911 р.). Замість цього майже позбавлений елемента стилізації Музичний інститут ім. Лисенка на вул. Шашкевича, 5 побудований у спрощених, лаконічних формах “класичної” сецесії.

У кінці ХІХ ст. почав формуватися принципово новий тип суспільної будівлі – народний будинок або аудиторія. Уперше народний будинок з’явився у Львові на вул. Театральній (Народний дім, бібліотека й український театр “Руська бесіда”, 1851–1864 рр., архіт. С.Гавришкевич і В.Шмідт). Наприкінці століття такі будівлі поділялися на два підтипи. До споруд другого типу також відноситься Народний дім у Стрию (1892–1901 рр., архіт. І.Левинський). Стосовно стилю споруди будувалися переважно у формах псевдоренесансу. Деякі з них виконувалися в псевдоросійському стилі, оскільки вважалося, що він має народні корені й приваблюватиме просте населення. При цьому забували про національні особливості, тому на початку ХХ ст., щоб надолужити прогаяне, багато подібних споруд зводили у формах українського модерну. Ці споруди будувалися на засоби різних суспільств, а часто самих робітників і, як правило, при прямій протидії властей. Незважаючи на складність рішення питань про будівництво, кількість народних будинків в Україні, особливо після революції 1905–1907 рр., була значною. Народні будинки були побудовані в малих містах і робітничих селищах. Крім того, в Україні в 1912 р. функціонувало близько 50 робітничих клубів. Головною функцією народного будинку вважалися задоволення духовних потреб робітників і організація дозвілля.

Центральним елементом споруди був зал, призначений для зборів, лекцій і спектаклів, обладнаний невеликою сценою. Крім того, до складу приміщень входили бібліотека, читальня,

книжкова крамниця, музей, зали для занять хору, природничо-наукові кабінети. Будівлі народних домів щодо місткості були великими – із залом на 800–1000 чол. і малими – із залом на 300–500 чол. До другого типу належить, наприклад, народний будинок у м. Кам'янка-Бузька Львівської обл. (1905, архіт. І.І.Левинський) [3, с.321].

Багату історію має Народний дім у Станіславі (1913 р.), збудований у першій половині ХХ ст., що стоїть на місці давнього двоповерхового готелю “Центральний”. Проект розробив архітектор Ф.Януш, автор перших будинків у стилі конструктивізму в Станіславі. З 1914 року тут відкрився готель, ресторан, кафе і третій у місті кінотеатр (усі заклади під назвою “Австрія”). У 1919 році тут прийняли ухвалу про об'єднання УНР і ЗУНР.

Аналіз об'ємно-планувальної структури народних будинків дозволяє виділити два основні типи: з диференційованим і компактними планами. У будівлях першого типу основний об'єм залу поєднується з прилеглими до нього самостійними приміщеннями бібліотеки, лекційного залу, музею та ін. Приміщення другого типу вирішені в одному об'ємі. До різновиду першого типу можуть бути віднесені будівлі на кутових ділянках.

Часто народні доми будувалися самими селянами, тому неможливо визначити, за яким проектом чи хто був архітектором, наприклад, двоповерхова споруда Народного дому в Кобаках Косівського повіту побудована з дерева на зразок дерев'яних церков Гуцульщини.

Народні будинки набули поширення також і на території радянської України, проте радянська мережа культурно-просвітницьких закладів була недосконалою, адже вона не лише ігнорувала історичний досвід будівництва громадських споруд в Україні, зорієнтованих на будь-який тип поселення, але й знищила його. Замість історичних типів культурно-просвітницьких українських споруд усіх рангів, приміщення яких або перебудовувалися під комуністичні помешкання, кінотеатри, установи й заклади, далекі від культури й мистецтва, будувалися подібні одні на інших безликі споруди радянської культури [4, с.203].

Цікаві приклади культурницьких споруд знаходимо у творчому доробку відомого українського архітектора Євгена Нагірного, який більше відомий як неперевершений майстер проектування сакральних споруд.

Одним з ранніх проектів Євгена Нагірного є проект Народного дому в Кальнім. Народний дім вирішений як одноповерхова споруда, подібна за силуетом до збільшеної української хати – із призьбою, дахом із залами. Споруда з урахуванням півциркулярної аркади – піддашшя над входом у головну залу має розміри в плані 17,4 м завширшки й більше 19 м завдовжки. Окрім невеликої зали із сценою 6х3 м з окремими входами, у будинку в окремі блоки винесені читальня, кооперативний магазин і склад, дві кімнати для гуртків.

Наступним кроком еволюції проектного досвіду Є.Нагірного можна вважати проект будинку товариства “Просвіта” у Львові. Цей проект 1923 року за рішенням планів нагадує архітектуру львівських казино (особливо Казино де Парі). Планувальна схема споруди має змішаний характер – близький за типом до зальних громадських споруд, у яких розвиненим є перший поверх, що за функцією можна віднести до камерного театру із сценою-нішею. На другому поверсі спроектована коробка сцени, друге світло театральної зали, галерея між сходами та гримерними праворуч від сцени, театральний балкон, невелика рекреація. Третій поверх має доволі велику рекреацію над другим поверхом театральної зали, сантехнічні приміщення та чотири аудиторії.

Але якщо планувальна структура дещо не досконала, то архітектурне вирішення слід упевнено вважати кроком уперед. Архітектуру споруди можна віднести до так званого регіонального українського стилю початку ХХ століття. Окрім елементів і мотивів народної архітектури – “піддашшя”, “призьб”, “опасань”, “одвірків”, автор свідомо вирішує деякі елементи з використанням національної символіки, наприклад, віконця на фасаді спроектовані у вигляді тризуба. А деякі завершення архітектурних об'ємів мають вигляд завершень українських церков. З аналізу графіки фасадів можна припустити, що, крім різноманітних тинків, цегли, природного каменю, у їх оформленні передбачалося й використання керамічних оздоб з поливаної цегли [7, с.76].

Найбільш удалим серед усіх проектних рішень майстра можна визнати проект Народного дому на Богданівці у Львові. Це проект 30-х років. Планувальна схема має ознаки функціоналістичного характеру – окремі функціональні зони: видовищна, просвітницька, обслугову-

вальна, розташовані на різних відмітках 3-х поверхів, які пов'язані горизонтальними й різними за характером вертикальними комунікаціями. В окремі блоки виділені санітарно-технічні приміщення. Багатофункціональна зала на 400 місць із сценою глибиною 5 м і шириною 12 м запроєктована під кутом 90° до інших приміщень. Ця планувальна схема подібна на ту, що пізніше буде покладена в основу клубу залізничників архітектора Заремби (Львів, 1938 р.). Фасади Народного дому близькі за знахідками стилістичних рішень до попередніх проєктів. Скажімо, блок просвітницьких приміщень подібний силуетом до Народного дому в Кальнім. Вестибюльна частина вирішена як наднавна частина української церкви, а блок із видовищною функцією нагадує базиліку [3, с. 343].

Для початку ХХ ст. характерна поява комбінованих типів театральних клубних споруд, близьких типологічно до народних аудиторій. Оригінальне вирішення має приміщення музичної спілки (тепер – філармонія) у Львові: окрім залу, тут присутній ряд клубних приміщень, а в архітектурний образ споруди в стилі модерну внесені атрибути музичних мотивів.

Поширювалося будівництво музеїв, у яких передбачалася площа не лише для експозиції, а й для виставок. Вигляд споруд залишався переважно академічно витриманим. Так, наприклад, Художньо-Промисловий музей у Львові (1898–1904 рр., архіт. Л.Марконі та Ю.Яновський) витриманий у дусі французького бароко. Споруда відзначалася гармонійним фасадом і вражала ошатними інтер'єрами, у яких виділялися парадні сходи з двох'ярусною галереєю і верхнім світлом.

У плануванні нових будівель музеїв переважала традиційна анфіладна система, що йде від палаців. Центром планувального рішення музеїв служив двох'ярусний зал площею 150 і 180 м², освітлений верхнім світлом. Подібну композицію мали багато музеїв Петербурга й Москви [6, с.292].

Зовсім іншим за плануванням є Обласний краєзнавчий музей у Станіславі, заснований у 1939 році в приміщенні міської ратуші. Під час Першої світової війни ратуша зазнала значних руйнувань. Після відбудови в 1929–1935 роках набула хрестоподібного вигляду (архіт. С.Треля) і зберегла цей вигляд донині. Музей засновано на основі збірок Покутського музею й музею Гуцульщини в Жаб'є.

Завдання освіти народу та опанування здобутків світової й вітчизняної науки зумовили будівництво бібліотек у різних регіонах України, зокрема й західному. Особливого поширення набувають ці заходи в Галичині завдяки діям “Просвіти” та ініціативі місцевих громад, які за період з 1900 до 1914 рр. спорудили 429 бібліотек із читальнями. Найзначнішими стали будинки міських бібліотек із книгозбірнями на 100–350 тис. томів і читальними залами на 100–350 місць [3, с.351].

Спорудження спеціальних бібліотечних будівель почалося в кінці ХІХ ст. Їх об'єднує чітка логіка, об'ємно-планувальне рішення, зумовлене функціональними зв'язками приміщень читальних залів, сходового холу, книгосховища, кабінетів і каталогів. Так, організований графік руху книг і читачів, зокрема, існує прямий зв'язок залу зі сховищем. Головний читальний зал займає основний простір споруди. Сходи розташовані в центрі будівлі й освітлені верхнім світлом. Добре вирішені інтер'єри читальних залів, забезпечена хороша освітленість усіх місць, удало вибрані ритм отворів і декоративне оформлення додають залам певну урочистість. В архітектурному вигляді будівель у стилі неоренесансу виражені їх суспільна значущість і функціональна структура: великі вікна залів і вузькі отвори сховища, пластика об'ємів підлеглі єдності функції і форми. Зали бібліотек використовувалися для публічних лекцій і зборів [3, с.350].

На початку ХХ століття в Західній Україні й особливо у Львові спостерігається значне піднесення театального мистецтва, з'являється велика кількість драматичних колективів. Це дає поштовх до зміни планувальних рішень культурно-просвітницьких закладів. Практично в усіх громадських спорудах були обладнані театральні зали, під клуби, театри пристосовуються виставкові павільйони. З'являються нові форми видовищної діяльності – театр-кабаре, театр-вар'єте [10, с.58].

Архіви свідчать, що культурна діяльність українців у Львові була тісно пов'язана з товариствами “Фронзін”, “Гвезда”, “Яд Харузім”, які не були суто українськими, але попри це надавали приміщення для української культурної діяльності [5, с.498].

У цей період театри притягують особливу увагу громадськості, тому що суспільство починає усвідомлювати соціальну роль цього виду мистецтва. Кожен проект будівель приймався на підставі конкурсного відбору. Так, зокрема, сталося в Галичині, коли з'явилася надія на можливість спорудження театру “Українська бесіда” у Львові. Тоді на кількох турах конкурсу розгорнулася боротьба між майстрами європейської слави Ф.Фельнером і Г.Гельмером та львівськими зодчими. Перші хотіли надати цьому театрові форму віденського бароко, а І.Левинський та О.Лушпинський прагнули виразити в його архітектурі національні ознаки. Саме проєктові львівських зодчих і віддали перевагу. За проєктом, у театрі розміщувався підковоподібної форми глядацький зал з партером і двома навислими балконами; велика сцена доповнювалася двома бічними “карманами” та ар’єрцевою [3, с.352]. Запропонована архітектура поєднувала народні гуцульські, романсько-візантійські та барокові впливи.

У вирішеннях нових театральних залів виявився поступовий відхід від класичної підковоподібної форми залів, натомість вони наблизилися до форми прямокутника із заоваленою торцевою стіною. У цьому починав проглядатися примат раціональних засад, визначених бажанням досягти однотипності ферм для перекриття залу. До речі, сцени всіх цих театрів були призначені лише для концертних вистав, бо вони не мали бічних “карманів” і ар’єрсцен, а основні сцени не були обладнані обертовим кругом або рухомою стрічкою. Прагнення до ощадливості спричиняло влаштування затісних фойє і кулуарів. Нерідко в архітектурі цих театрів не був подоланий еkleктизм. Чистішим за своїм стилем був театр у Чернівцях (1904–1905 рр., архіт. Ф.Фельнер і Г.Гельмер), у якому переважали необарокові форми.

Театр музичного товариства ім. С.Монюшка в Станіславі збудований у 1891 р. за проєктом Ю.Лапіцького. Сучасного вигляду набув з 30-х років ХХ ст. У 1939 р. тут розміщувався музично-драматичний театр ім. І.Франка (сьогодні – це Обласна філармонія).

Оригінальністю відмічається будинок філармонії у Львові (1907 р., архіт. В.Садловський). У рамках загальноприйнятих елементів модерну (плавні лінії, овальні й круглі пройомі, криволінійні форми сходових маршів) він вводить оригінальну музикальну символіку, що відображає призначення споруди. Ця символіка переходить від елементів фасаду до інтер’єру споруди.

На теренах Західної України найпоширенішими стали роботи у формах сецесії, а такі зодчі, як Е.Ковач, С.Веселовський і К.Мокловський, намагалися впровадити мотиви західно-українського народного зодчества.

Наймасовішими спорудами цього періоду стали робітничі клуби, які перебрали на себе основні культурно-освітні функції. Вони будувалися профспілками залізничників, металістів, і кожна профспілка ставила перед архітектором певні вимоги не лише щодо розпланування, але й стосовно дотримання певних естетичних вимог.

Основний принцип розпланування клубів і палаців культури полягав у роздільній експлуатації їх масово-видовищної та клубної частин, що майже завжди приводило до асиметричних планів досить складної конфігурації. Вирішення масово-видовищної частини ускладнювалося вимогою проведення в глядацькому залі кіносеансів і сценічних вистав. Клубна частина мала свій вхід; тут розміщувалися бібліотеки із читальними залами, кімнати для репетицій та обов’язковий у ті часи духовий оркестр. Творчій роботі архітекторів України над проєктуванням клубів значною мірою сприяло проведення численних архітектурних конкурсів та обговорення проєктів на творчих дискусіях і в пресі. Хоча на типові проєкти клубів і проводилися конкурси, проте відомий лише один випадок використання типового проєкту – клуб у селищі Брянка Луганської області, збудований за проєктом з альбома архітектора М.Луцького в 1920 р. В образному вирішенні клубів і палаців культури зодчі орієнтувалися на конструктивізм, класику, народне зодчество та українське бароко [3, с.406].

У 20–30-ті роки в Галичині та на Волині теж проходило інтенсивне будівництво робітничих клубів. Найбільшу активність проявляли залізничники, які збудували їх у Тернополі, Ковелі та Львові. Кращим можна вважати клуб залізничників у Львові на вул. Федьковича (1932–1936 рр., архіт. Р.Мюллер), який має глядацький зал, клубні кімнати та лекційно-танцювальний зал. Своєрідна гармонія прямокутних об’ємів, поєднання скляних вітражів і цегляних площин та білі тиньковані деталі – усе це притаманне клубові трамвайників, спорудженому у Львові на вул. Вітовського (1936 р., архіт. Т.Врубель і Л.Карасинський).

Нових кінотеатрів у 20-ті роки споруджували мало – цей бум тоді вже минув. З таких споруд можна згадати кінотеатр “Відень” (нині – “Україна”) в Ужгороді (1929 р., архітектор – Ф.Бела), фасад якого оздоблено прикрасами, запозиченими з усіх історичних стилів. Подібна еклектична мішанина стилів узагалі притаманна архітектурі тогочасного Закарпаття.

Зовсім іншим був збудований у 1930-му році в Станіславі новий найкращий на той час кінотеатр “Тон”. Це був перший звуковий кінотеатр. Велична триповерхова споруда з масивною колонадою в стилі арт-деко (сьогодні це кінотеатр “Люм’єр”).

Громадські будівлі вказаного періоду займають значне місце в архітектурній скарбниці України як зразки різних архітектурних стилів і стильових напрямів і як реалізовані в них нові об’ємно-просторові, художньо-композиційні вирішення, новітні технології й передові інженерні здобутки. Соціальні умови кожної суспільно-економічної формації накладали свій відбиток на тип споруди, надавали їй нового соціального значення та змінювали структуру.

За цей короткий проміжок часу, від початку ХХ століття і до початку Другої світової війни, поряд з уже існуючими громадськими спорудами, такими як театри та музеї, виникли й набули поширення зовсім нові типи споруд, які згодом стали наймасовішими – це народні доми й робітничі клуби, які будувалися різними профспілками та громадами, у яких архітектори дотримувались особливих естетичних і конструктивних вимог, пов’язаних із різноплановістю культурно-освітніх функцій, які виконували ці споруди. Також зовсім новим типом споруд, що розвинувся буквально за 20 років, став кінотеатр, який вимагав абсолютно нових архітектурних рішень.

На громадські споруди культурно-мистецького призначення зазначеного періоду наклали свій відбиток не лише мистецькі стилі й течії, які панували в цей час в Європі, з них почалися пошуки національного стилю в архітектурі України, що робить їх унікальними для історії.

1. Асеев Ю. С. Стили в архитектуре Украины / Ю. С. Асеев. – К. : Будівельник, 1989. – 104 с.
2. Грушевский М. С. Очерк истории украинского народа / М. С. Грушевский. – 2-е изд. – К. : Либідь, 1991. – 398 с.
3. Історія української архітектури / [Ю. С. Асеев, В. В. Печерський, О. М. Годованок та ін.] ; за ред. В. І. Тимофійенка. – К. : Техніка, 2003. – 472 с.
4. Кириченко Е. И. К вопросу о художественных принципах организации пространственной среды на рубеже 19–20 веков / Е. И. Кириченко // Искусство ансамбля. Художественный предмет : интерьер, архитектура, среда. – М. : Изобразительное искусство, 1988. – 283 с.
5. Крип’якевич Д. Історія української культури / Д. Крип’якевич. – К. : Либідь, 1994. – 656 с.
6. Новикова Е. Б. Интерьер общественных зданий : худож. пробл. / Е. Б. Новикова. – 2-е изд., доп. и перераб. – М. : Стройиздат, 1991. – 368 с.
7. Проскураков В. І. Архітектура українського театру. Простір і дія : монографія / В. І. Проскураков. – 2-ге вид., випр. і доповн. – Львів : Срібне слово, 2004. – 584 с.
8. Проскураков В. І. Історичні тенденції формування мережі архітектурних типів культурно-просвітницьких будівель і споруд в Україні / В. І. Проскураков, І. М. Копиляк. – Львів : Вісн. нац. ун-ту “Львівська політехніка”. Серія “Архітектура”. – 2008. – Вип. 632. – С. 72–80.
9. Трегубова Т. О. Львів : архітектурно-історичний нарис / Т. О. Трегубова. – К. : Будівельник, 1989. – 270 с.
10. Ясевич В. Е. Архитектура Украины на рубеже XIX–XX вв. / В. Е. Ясевич. – К. : Будівельник, 1988. – 183 с.

Исторические изменения в жизни общества всегда своеобразно и точно отображаются в организации среды, в которой живет человек. В статье рассматривается проблематика влияния историко-культурных аспектов общественной жизни Западной Украины первой половины XX ст. на развитие общественных сооружений и на их дифференциацию. Этот период отмечается строительством большого количества общественных сооружений разного назначения.

Ключевые слова: архитектура, национальность, общественное сооружение, культура.

In the article considered the problems of the impact of historical and cultural aspects of social life in Western Ukraine and their influence on the evolve of public buildings and their differentiation. Historical changes in society always peculiar and accurately reflected in the organization of the environment in which man lives. This period is marked by the construction of a large number of public buildings for different purposes.

Key words: architecture, nationality, public structure, culture.

УДК 7.016.4+7.045:(477.8)

ББК 85.12 (4 Укр)

Наталія Кравченко

ОРНАМЕНТИКА ТА СИМВОЛІКА ПОЯСА-КРАЙКИ В ТРАДИЦІЙНОМУ ОДЯЗІ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

У статті досліджується орнаментика та символіка поясів у західноукраїнському костюмі XIX–XX ст., а саме – їх оберегова функція. Висвітлюється символічний зміст орнаментальних сюжетів поясів-крайок та їх колористика, частково аналізуються різноманітні способи тkania, характер художнього рішення.

Ключові слова: орнаментика, символіка, пояс-крайка, колористика, техніка тkania.

У традиційній культурі українців одне з провідних місць займало художнє ткацтво. Місцеве виробництво тканин було зумовлене побутовими потребами: для домашнього вжитку, сплати феодалних повинностей (у XVI ст. волоком і прядивом, у XVII ст. ще й виробами: гунями, ліжниками, попругами), згодом додалися ринкові запити. Культивування луб'яних культур і розвиток вівчарства зумовили виготовлення полотен і вовняних тканин з переважанням їх певних видів у кожному етнокультурному районі Карпат. Суттєвим внеском у дослідження ткацтва українців Карпат і Прикарпаття стали праці О.І.Никорак [6]. Важливі відомості про народне вбрання зустрічаємо в працях М.С.Білан, Г.Г.Стельмащук, К.І.Матейко [1; 3].

У загальнотеоретичному мистецькому аспекті осмислення проблеми, порушеної в статті, опираємось на концептуальні дослідження українських учених О.Воропая, Т.А.Ніколаєвої, О.І.Никорак, М.Р.Селівачова [2; 5; 6; 7].

Метою дослідження є вивчення орнаментальних мотивів, колористики та символіки пояса-крайки, який є невід'ємною складовою традиційного одягу західних українців.

Кращі гатунки полотен ткали в підгірських селах, суконництво було найпоказовішим для високогірної частини Гуцульщини. Якісними полотнами славилася Самбірщина. У XIX ст. найбільшими осередками ткацтва були: на Бойківщині – Самбір, Доброміль, Сколе, с. Дібрівка, Бряза, Стрільковичі, Тершів, Чуква; на Лемківщині – Ясельський і Сяноцький округи (на Краснянщині в середині XIX ст. цілі села займалися винятково ткацтвом). На Гуцульщині окремі осередки мали чітку спеціалізацію: Брустурів, Яворів, Жаб'є ткали сукна; Річка, Космач, Рахів, Ясиня – запаски та крайки; Яворів, Криворівня – ліжники.

На декоративність народної тканини значною мірою впливає техніка тkania. Кожне сплетіння створює свій декоративний ефект. Наприклад, гладке рівномірне сплетіння вражає спокійною ритмічністю, різні види скісного (чиноватого) тkania – “качельця”, “смерічка”, “луска” покривають тканину дрібними фігурними мотивами, які мерехтливо вирисовуються блискучими контурами, надаючи їй наочності. Чиновате тkania повсюдно застосовувалося в одягових тканинах – з вовняного та рослинного прядива (опинки, запаски, пояси, хустки).

Окрему групу художніх тканин становили ткані та плетені пояси (“крайки”, “попружки”, “боярки”, “тканки”), дуже різні за матеріалом, орнаментикою та композицією візерунків. Вони були виразним акцентом у народному вбранні, маркером віку людини, її маєтного стану. Бойківські й лемківські крайки (як і все вбрання) – стримані в барвах, орнаментовані поздовжніми смугами чи дрібними квадратами в шаховому порядку [8, с.77]. Декоративність підсилювали “бомбончики”, “дармовиси”, “кутасики”, “торочки”, “френдзлі” тощо, зроблені з ниток основи або пришиті до готового виробу. До кращих належать цупкі вишнево-чорні вовняні пояси Буковини, Гуцульщини з великими ромбічними та зигзагоподібними візерунками [7, с.36]. З-поміж гуцульських крайок виділялися так звані “заборові”, які ткали в Косові, Яворові, Головах.

Краса й вишуканість цих виробів зумовлювалися вже самою фактурою тканини з різних гатунків пряжі й орнаментациєю: різноманітними за орнаментом смугами, що в кожній місцевості були специфічними.

Традиція носіння широких тканих поясів, у колориті й малюнку яких відчутні східні мотиви, зберігалася в Україні до кінця XIX ст. У народному костюмі кінця XIX – початку XX ст. пояси виконували різноманітні функції. За їхньою допомогою закріплювався поясний, охоплювався розпашний верхній одяг; вони захищали та стягували м'язи живота під час важкої фізичної праці; на них тримали різні предмети повсякденного вжитку; нарешті, вони були своєрідними талісманами та прикрасами. Як витвори народного мистецтва пояси часто були

художньо неповторними. Здавна існувала традиція зображувати на поясах певні знаки-обереги, символи, емблеми, а в XIX ст. в орнаментацию пояса іноді вписували ініціали або ім'я власника, дату та місце його народження, ім'я коханого чи коханої [3, с.122].

Пояси пов'язані також зі сферами народної етики й обрядовості. За звичаєм, показатися на людях без пояса означало скомпрометувати себе. Обрядовим символом був білий або червоний пояс-рушник. Він символізував дівочу чистоту, красу, сімейне щастя [5, с.68]. Білий пояс-рушник був обов'язковим для нареченої під час весільного обряду.

Локальну своєрідність традиційних поясів створювали матеріал, розмір, техніка виготовлення, орнаментация і колорит, а також способи пов'язування. Пояси робили з вовни, льону, конопель, тканини, шкіри. Заможне населення використовувало шовк-сирець різних кольорів, срібну та золоту нитки. Помітно різнилися між собою способи носіння поясів, що виражало регіональну специфіку народного одягу. Їх носили поверх сорочок і поясного одягу, в окремих районах – поверх корсетки, у деяких місцях пояс обертали навколо талії декілька разів. Узагалі для жіночого костюма було характерним опускати кінці пояса по спині чи спереду, а для чоловічого – по боках [9, с.88].

Наприкінці XIX ст. найпоширенішими були вовняні саморобні пояси, пофарбовані домашнім способом в яскраві червоний, зелений та інші кольори. Орнамент, композиція, колорит поясів завжди узгоджувалися з іншими компонентами одягу. Молоді люди носили пояси яскравіших кольорів, багатше орнаментовані, люди похилого віку – значно скромніші [6, с.67], нефарбовані білі пояси або ж просто лико чи мотуззя. Крім саморобних, поширені були й пояси, зроблені міськими ремісниками. Починаючи з другої половини XIX ст., саморобні пояси поступово замінюються фабричними.

За розміром (особливо шириною) і призначенням можна виділити дві групи жіночих поясів. Перша – це досить вузькі пояси – крайки (окрайки, попружки), за допомогою яких тримався на стані стегновий незшитий, а пізніше і зшитий одяг. Ширина їхня дорівнювала 3–15 см, довжина – до 3 м. Друга – це пояси широкі (до 30 см), якими здебільшого підперізували різні види верхнього вбрання, а в деяких випадках корсетки [8, с.76].

Пояси, ткані без допомоги ткацького верстата – на дощечках, на нитку, на бердечці, – могли бути однотонними, без малюнка або ж пофарбованими в червоний чи зелений колір, а також поліхромними, з виразним орнаментальним малюнком геометричного або рослинного характеру [2, с.87]. Викінчувалися пояси різнокольоровими торочками, великими кулястими китицями – кутасами.

Узорні тканини створювалися вручну з лляної, конопляної чи вовняної пряжі на саморобному верстаті. Переплетенням різнокольорових ниток основи й утку досягали фактурних і різнобарвних ефектів.

Серед способів ткання виділяється перебірне, яке дає пластичні, подібні до плоскої різьби узорі. Виконані перебором орнаменти поєднуються з гладким або скісним тканням полотна й укладаються чітким рельєфом, що надає тканині оригінальної фактури. У деяких районах перебір упродовжували для доповнення, поживавлення гладковитканого орнаменту. У такий спосіб виконували різнокольорові стрічкові узорі з ромбовидних розеток і клинців. Особливо цікаві зразки цього роду зустрічаємо в одягових тканинах Станіславщини, Тернопільщини, Буковини та Закарпаття [9, с.63].

На відміну від інших тканин візерунки в поясах створювалися застилами тонких міцних, спрядених з відбіркової вовни “волосових” різнокольорових ниток основи. Для збільшення щільності їх густо пробирали в бердо, а в процесі ткання туго прибивали ним кожну прокидку об'ємніших ниток утку, унаслідок чого отримували площину тканини тугої структури з рельєфно виступаючими поперечними пружками [6, с.68].

Одночасно побутовували пояси, плетені особливим способом – по стіні. Іноді в плетених поясах чергувалися різні техніки плетіння з елементами в'язання, що створювало цікавий зоровий ефект [4, с.75].

За характером художнього рішення ткані пояси можна розділити на кілька груп: гладкоткані безузорні (“прості”), із зубчастими, ромбовидними (“очкатиими”) мотивами й перебірні (“заборові”). Загальнопоширеним типом були однотонні, здебільшого чоловічі, і поздовжньо-смуґасті чоловічі й жіночі пояси, якими підперізували буденне вбрання. Пояс ткали неширокий

і називали його по-різному: попружка, крайка, пояс, байорка, тканка. Гуцульські пояси характерні поліхромністю, для основи тут використовують пряжу різноманітних відтінків червоного, вишневого, оранжевого, білого, фіолетового, рожевого, жовтого кольорів [6, с.68], а одноколірні – для піткання. Візерунок отримували з мотивами ромбів, трикутників, квадратів.

Гарно зливаються різнодібрані кольори в тканинах Покуття, Карпат, Буковини, загальний колорит яких завжди визначається основним кольором тла. У колориті пояса домінували ті ж кольори, що й у поясну вбранні, тобто у верхів'ї Черемошу домінували світло-червоні кольори з вузькими світло-жовтими та зеленими смугами. На карпатському підгір'ї – темні тони зеленого, вишневого, чорного кольорів, для Космача притаманний золотисто-оранжевий колір, для Жаб'я – зелений, для Ворохти – фіолетовий, для Ясині – синій, Яворова – світло-червоний, Верховини – темно-коричневий. У покутських селах понад Дністром панівним є багряно-малиновий колір, у селах Наддністрянського Поділля та Буковини переважають темні кольори, що згущуються до чорного тону [1, с.276].

На Бойківщині та Лемківщині поширені значно вужчі пояси, вони однотонні або стримані в колориті, який базується на поєднанні натуральних барв пряжі – чорної, коричневої, сірої, білої [6, с.69]. Бойківський плетений або тканий пояс (пасина, пасиня, плетина) – найчастіше плетений вузький червоний, іноді з додаванням зеленого кольору. Плетені пояси робили з довгими тороками або плетеними кісками на кінцях [1, с.213].

Залежно від усталених стереотипів кожного осередку ткацтва пояси мають відмінності. На Закарпатті поширені досить товсті крайки, уся площа яких заповнена мотивами “шахів очок”. Такі крайки виготовляють в основному з об'ємної вовняної пряжі насичених контрастних – жовто-фіолетового, червоно-зеленого, оранжево-голубого, рожево-синього – зіставлень кольорів. На решті території Східних Карпат пояси такого типу менш об'ємні, з дрібноузорними мотивами “шахів очок”, гребінцевоподібними та гладкими смугами – як результат використання тонкої пряжі на основу й утоку, кольорова гама відповідає традиціям кожного центру ткацтва.

Значно багатші за декоративним рішенням “очкати” пояси з побудованим за схемою скісної сітки поздовжнім розташуванням дрібних ромбовидних фігур. У різних варіантах композиції цієї групи поясів середина заповнена однорідними мотивами дрібних ромбічних фігур – “очок”, фон монохромний, його оживляє рельєфно виступаючий фактурний узор, а бічні, темніші за тоном кольорові смуги, що виконують функцію кайми, обрамляють їх і організують композицію в єдине ціле. Трапляються такого типу пояси з три-, рідше п'ятидільним розміщенням основних смуг орнаменту, розчленованих кількома вузькими різнокольоровими смугами або дрібноузорними кривульками. Композиція візерунків створена ритмом і послідовністю розміщення одних і тих самих ромбовидних мотивів поздовжніми рядами. Іноді орнамент розміщується по всій площині пояса. Цей тип пояса особливо характерний для районів Гуцульщини, суміжних із Покуттям. Він побутує й на Рахівщині, має очевидні аналоги на Поділлі, Буковині, зокрема в Кіцманському р-ні.

До знаків, які найчастіше зустрічаються в поясах, належать мотиви сонця – в образі геометричних квадратиків, ромбовидних фігур, зірок (“зірниць”, “звїзд”) у вигляді восьмипелюсткових розет тощо. При великій різноманітності розміщення їх на площині переважає орієнтація по поздовжній осі.

У цій групі поясів найчастіше зустрічається три-, рідше п'ятидільний уклад симетрично розміщених орнаментальних смуг. Посередині, на поліхромному тлі, як правило, розташовані складніші, розмаїті за формою великі мотиви, утворені з простих трикутників, ромбиків, квадратиків. Ромбовидні фігури мають переважно гладкі, зубчасті або гачкоподібні контури. Хрестоподібні фігури, зигзаги, що нагадують цифру “8”, утворюють мотив під назвою “сливочка”, трикутники – мотив “клинці”, спаровані трикутники – “розклиння”, розети – мотиви “звїзди”, “штерна” та ін.

Домінуючі поздовжні узорні смуги мають подвійне або потрійне обрамлення рядами дрібних мотивів і хрестоподібних фігурок, кривульок, ромбиків, трикутників, “павучків” тощо. У той самий час провідні та підпорядковані їм узорні смуги відокремлені поодинокими або згрупованими гладкими різнокольоровими пасочками, які підкреслюють ритм чергування

основних площин композиції й організують їх в єдину цілість. Бічні краї поясів викінчують темнішими за тоном безузорними смужками.

Рідше трапляються композиції з поперечним розташуванням узору окремими ділянками (вони найбільш характерні для південно-східної частини Гуцульщини). Кожна з них – це нескладна композиція, створена одним великим або групою по-різному укладених дрібніших однорідних мотивів узору, відмежованих полями гладких поперечних смуг. Обрамлення такого типу поясів складається з поздовжніх безузорних, а часом і поєднаних з дрібноузорними смугами мотивів, елементи яких за формою ідентичні провідним [6, с.72].

Окрім свого утилітарного призначення підтримувати натільний одяг, пояс ніс забуту тепер функцію залучення людини в простір культури. Не випадково відсутність пояса фіксується в обрядах, пов'язаних із культом природи, її життєвими циклами, приміром, на свято Івана Купала пояс знімали, щоб знайти квітку папороті чи скарб, адже знімання пояса означало символічне об'єднання з потойбічним світом і з нечистою силою.

Тільки маленькі діти могли не носити пояса, для дорослої людини вийти на вулицю, не оперезавшись, означало скомпрометувати себе, провіщувало нещастя.

Пояс також слугував за мірило заможності, тому його виготовляли з особливою ретельністю, з кращої вовни, використовуючи майстерно орнаментовані рушники, яскраві хустки або тиснену шкіру.

Пояс віддзеркалював подвійну сутність людини як біологічної, так і соціальної істоти. Його центральним положенням на фігурі фіксувалося місце поєднання та розмежування сакрального верху й матеріально-тілесного низу. Семантика пояса була тісно пов'язана з ідеєю плідності, дітонародження. Пояс як атрибут ритуального персонажа був пов'язаний з поняттям фертильності, сексуальної зрілості, що й ілюструють численні етнографічні матеріали. У традиційній свідомості пояс був тією межею, що відокремлювала фізіологію від культури.

Імовірно, що це значення межі закладено і в одній з назв доморобного пояса – крайка, тобто “кордон”, “кінець”, “берег”. Сприйняття пояса як кордону проявлялося в обрядах, пов'язаних з першим вигоном худоби на пасовище. Ритуал проходження худоби через пояс мав забезпечити повернення та єдність худоби з житлом, убезпечити її від дикого звіра [9, с.88].

Пояс фігурував у багатьох магічних обрядах. Традиційний тканий пояс часто фігурує в дівочих ворожіннях на весіллі. Недаремно дівчина мала оперезати свого нареченого вишитим поясом – це повинно було збільшувати чоловічу силу. Червоний пояс оберігав людину від біди. Ритуальне розв'язування червоного пояса, його розкладання, переступання через нього мало полегшити пологи. Натомість відсутність пояса свідчила про загрозу з боку персонажа, що належав до неосвоєного світу дикої природи, відтак наявність у нього нечистої сили та відсутність фертильного статусу. До таких народна традиція відносила міфологічних персонажів (русалок, мавок, берегинь), а також відьом – усі вони були одягнені в сорочку без пояса. І навпаки, наявність пояса захищала людину від злих, демонічних потойбічних сил; пояс усвідомлювався як охоронний знак.

Зав'язування пояса на дитині підтверджувало “окультурений” статус. Померлу хрещену дитину обов'язково слід було підперезати – тобто факт причетності померлої дитини до світу людей фіксувався за допомогою пояса. Іноді пояс укладали поперек на дно домовини згідно з повір'ям, за яким при воскресінні небіжчик також мав бути підперезаний поясом.

Особливе значення надавалося весільним поясам червоного кольору, які пов'язувалися поверх верхнього одягу. Такі пояси мали символічно-оберегове значення. При цьому часто роль пояса міг виконувати рушник, орнаментика вишивки кінців якого символізувала продовження роду. Як правило, це був мотив стилізованого дерева життя. Аналогічні мотиви ми зустрічаємо й у вишивці на тканих кольорових святкових поясах [9, с.148].

Пояси були важливим компонентом жіночого та чоловічого комплексів одягу. Ткали пояси з міцних вовняних волосових (з довгої вовни) ниток на ткацьких верстатах, ничинних кросенцях чи інших спеціальних знаряддях, які були в кожній хаті. Крайки були завжди виразно декоративні: простіші – поздовжньо-смугасті з двостороннім візерунком, складніші – з різноманітним однолицевим орнаментом. Виготовляли їх різними техніками – від простого переплетення до ручного складного перебору (набирання). Чоловічі пояси робилися широкі, жіночі – вузькі. Забарвлення крайок досить різноманітне, на Бойківщині та Лемківщині переважали

більш стримані чорні, коричневі, сірі та білі кольори. Для гуцулів характерне використання червоного, вишневого, оранжевого, фіолетового та жовтого тонів. На Покутті переважає багряно-малиновий колір, для сіл Буковини притаманні темні, майже чорні тони.

Крім того, пояси тісно пов'язані з обрядами, виступаючи в ролі оберегів. Пояс – символ достатку, мужності, високих моральних якостей людини, символ лицарства, дівочої чистоти, цноти, магічного захисного кола, етнічної специфіки, соціального стану. Особливе значення пояса фіксується в ритуалах життєвого циклу. У тріаді “народження – життя – смерть” пояс займає серединне положення, має вітальну, життєстверджуючу семантику: входження дитини в життя, включення її в соціум, становлення шлюбних стосунків, запліднення тощо.

Пояси становили невід'ємну складову народного одягу, пройшли тривалий шлях розвитку. Нині крайки широко використовуються в сучасних сценічних костюмах і святковому жіночому та чоловічому національному вбранні. Орнамент, колористика, що передавалися з давніх-давен, знаходять відображення в сучасному мистецтві моделювання костюма.

1. Стельмашук Г. Український стрій / Г. Стельмашук, М. Білан. – К. : Фенікс, 2000. – 327 с.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис / О. Воропай. – К., 1991. – 419 с.
3. Матейко К. Український народний одяг / К. Матейко. – К., 1977. – 224 с.
4. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / [за ред. Я. П. Запасака]. – Львів, 1969. – 175 с.
5. Николаева Т. Украинская народная одежда: Среднее Поднепровье / Т. Николаева. – К., 1988. – 348 с.
6. Никорак О. Сучасні художні тканини Українських Карпат / О. Никорак. – К. : Наукова думка, 1988. – 222 с.
7. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики / М. Селівачов. – К. : Ант, 2005. – 400 с.
8. Українська минувшина. – К., 1993. – 123 с.
9. Українське народне мистецтво: вбрання. – К., 1961. – 326 с.

В статтє исследується орнаментика и символика поясов в западноукраинском костюме XIX–XX вв., а именно – их обереговая функция. Раскрывается символический смысл орнаментальных сюжетов поясов-“краек” и их колористика, частично анализируются разнообразные способы ткачества, характер художественного решения.

Ключевые слова: орнаментика, символика, пояс-крайка, колористика, техника ткачества.

It is considered the ornamental pattern and symbolism of belts in the west-Ukrainian suit of XIX – XX century, more precisely, it's protective function. Also in this article has been shown a symbolical sense of ornamental plots of belts-edges and their coloring, the various ways of weaving has been partially analyzed, the character of the art decision.

Key words: ornamental pattern, symbolism, belts-edges, coloring, technique of weaving.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 78.01:7.038.6

ББК 85.100.02

Тетяна Боднарчук

СУЧАСНИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР: ДО ПИТАННЯ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ МІЖКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМОДІЙ

У статті проблеми сучасної культури розглядаються в контексті взаємодії постмодернізму з іншими історичними типами культур. Автор статті, опираючись на дослідження сучасних культурологів, віднаходить форми постмодерністських міжкультурних взаємодій. Наслідком їх прояву визнається нова класика, що сприймається універсальною формою постмодерністських міжкультурних взаємодій.

Ключові слова: модернізм, постмодернізм, нова класика, інформаційне суспільство.

Виникнення в середині 60-х – на початку 80-х років ХХ ст. нових специфічних форм художньої свідомості, що стало наслідком поглиблення кризи свідомості суспільної, призвело до формування нового обличчя світового культурного простору, яке отримало назву “постмодернізм”. Уже в самому визначенні поняття вказується на його появу “після модернізму” і спонукає культурологів і мистецтвознавців до порівняння цих двох культурних феноменів. Світоглядні ідеї та принципи постмодернізму були об’єктом наукового зацікавлення у працях багатьох дослідників, серед яких виділяємо Ж.-Ф.Ліотара [9], Р.Барта [1], Р.Порті [14], М.Мардашвілі [10], П.Козловського [7], З.Краснодембського [8], І.Львіна [6]. Філософи, культурологи й соціологи М.Савельєва [15], О.Радченко [13], Т.Гуменюк [4] з різних позицій висвітлювали основні етико-естетичні та загальнокультурні норми постмодерного мислення.

Окремі критики вважають модернізм єдиним вірним “реалізмом” ХХ століття, а постмодернізм – неповноцінним і патоалогічним явищем. Таке звинувачення походить від того, що постмодернізм радикально пориває з культурою та естетикою, типом соціально-політичних і економічних відносин, які домінували в суспільстві. Опираючись на положення, викладені в працях дослідників культури, ставимо за мету віднайти форми взаємодії постмодернізму з іншими історичними типами культур, незважаючи на зовнішнє заперечення постмодерністським світоглядом принципів тяглості й спадковості.

Ганс Роберт Яус (одна з ключових фігур герменевтики або, точніше, рецептивної естетики) майже цілком присвятив свої найбільш відомі книги – “Історія літератури як провокація” (1970) та “Естетичний досвід і літературна герменевтика” (1996) створенню механізму “зміни” одного типу культури на інший [16, с.70]. Г.Р.Яус поставив ідею художнього прогресу під сумнів, обґрунтовуючи свою позицію. Починаючи з доби Просвітництва, вважалося, що мистецтва розвиваються, рухаються вперед, прогресують, використовують досвід “неперевершеного минулого”. Сучасний дослідник, опираючись на “суперечку про древніх і нових”, яка виникла ще в V ст., представляє розвиток європейської культури у вигляді циклічних історичних протистоянь “старого” і “нового”. Функцію постмодернізму Г.Р.Яус вбачає у визначенні епохального порога, який породжує відчуття розриву між “старим” і “новим” [16, с.70]. Яус не просто відмітив наявність культурного кругообігу, але й визначив контури “системи”, яка, у свою чергу, керує духовним буттям. Постмодернізм ХХ століття добре вписався в безкінечний історичний ряд. Наслідком логічних міркувань філософа та культуролога стає висновок, що постмодернізм уже не просто “вігадка”, а щось органічно притаманне людському буттю, адже історія культури, на думку Г.Р.Яуса, складається з багатьох “модернізмів” і “постмодернізмів”, які постійно змінюють одне одного.

На противагу концепції культурного розвитку Г.Р.Яуса існує й інша думка, що постмодерністська установка, на відміну від раціональних проектів Відродження і Просвітництва, виникла поряд із модернізмом, а не після нього. Цей погляд ми можемо віднайти в статті В.Ф.Мартінова “Естетика модернізму” [11, с.247–260]. Тут зазначено, що ще в середині ХІХ століття з’явилася тенденція до розриву історичних зв’язків. Так, Шарль Бодлер пропонує відмовитися від традицій, норм і зв’язків, фактично сформулювавши цим концепцію культури

постмодернізму. Проте в ХІХ столітті постмодернізм не був визнаний, суспільство не було готове жити без опори на розум та минуле. У художній культурі ХХ ст. з'явилися нові теми, яких не торкалися раніше. Постмодернізм відмовився від історії, помилок минулого й, найголовніше, він відмовився від Бога. Цю ідею сформулював ще Ф.Ніцше: “Бог помер”. Якщо модернізм вірив у Розум і Душу людини, то постмодернізм відмовився і від цього, звужуючи знання до буденного мислення, яке майже не помиляється.

Окреслюючи ситуацію постмодернізму в мистецтві, Т.Гуменюк виділяє такі його характеристики: 1) невизначеність; 2) фрагментарність; 3) деканонізація (від смерті Бога до смерті автора, деканонізація культури, демістифікація знання, деконструкція мови влади, пристрасть, підступність); 4) відсутність самості й глибини (постмодернізм анулює егоїзм у традиційному його розумінні); 5) непрезентабельність, невідображуваність (постмодерністське мистецтво ірреалістичне); 6) іронія, яка стає невизначеною, багатозначною; 7) гібридизація (деформація жанрів спричиняє двозначність, паракритику, “вигаданий дискурс, новий журналізм, нехудожній роман”); 8) карнавалізація (термін убирає в себе невизначеність, фрагментарність, деканонізацію, відсутність самості, іронію, гібридизацію, відбиваючи пафос постмодернізму); 9) виконання, участь (текст постмодернізму потребує відтворення); 10) конструкціонізм (постмодернізм радикально метафізичний, ірраціональний); 11) іманентність (зростаюча властивість розуму узагальнити себе в символах) [4, с.21]. Такі характеристики вказують на те, що постмодернізм активно заперечує культурні традиції та норми. Ідеї постмодернізму, на перший погляд, радикально поривають з культурою та естетикою далекого й близького минулого. Це пов'язано зі змінами у свідомості інформаційного суспільства. Якщо ж розглянути постмодернізм як феномен свідомості, можна констатувати її перехідність.

Безумовно, зміни в культурній свідомості постмодернізму значно перевищують звичайні історичні коливання. Теоретики постмодернізму наголошують на тому, що “сучасність викликала не просто кризу цінностей, а остаточне знищення метафізики” [2, с.6]. У дослідженні постмодернізму як історичного феномену свідомості вони відштовхуються саме від цієї тези.

На межі ХХ–ХХІ ст. в європейській свідомості склалась унікальна ситуація. Оскільки культура із чого завгодно робить лише те, що вона здатна побачити, засвоїти, використати, то можна зробити висновок: культура атомізує ще недавно впорядковану систему форм та значень і знаходить новий хаотичний конгломерат, уже не природний і навіть не природно-культурний, а цілковито культурний. Звідси й “музейне” ставлення до всього попереднього досвіду культури. Та, не зважаючи на таке ставлення, у культурі постмодернізму можна констатувати різноманітні та різнорівневі зв'язки з іншими культурними епохами.

В історії культури є декілька особливих етапів, які мали стрибкоподібний характер. Одним з таких було виникнення писемності, іншим – затвердження логоцентризму як культурної парадигми. Нині, коли постмодернізм уже сформував свої власні певні норми та традиції відповідно до діалектичного закону заперечення заперечення, знову відбувається відторгнення логоцентризму. Ознаки його викоренення можна прослідкувати на всіх етапах культури, а не тільки в постмодернізмі. Але саме постмодернізм найбільш адекватно концептуалізує цей процес. Так, деконструктивізм Дж.Дерріда, що впливає сьогодні на різні сфери гуманітарного мислення й художньої творчості, відштовхується саме від критики “логоцентричної традиції” [6, с.8], примушує традиційне мислення шукати істину в інших площинах.

Викорінювання логоцентричної культурної парадигми з її монотеїзмом є найбільш глобальним і фундаментальним процесом перехідної епохи, біля витоків якої стояв постмодернізм. Саме постмодернізм виступає одним з планів вираження цього процесу. У цьому смислі постмодерністська свідомість є моделлю того типу суб'єкта й того типу культурної свідомості, якому потрібно затвердитись у майбутньому.

Урешті-решт традиційна європейська схема суб'єктивно-об'єктивних відносин, де присутні гносеологічно активний суб'єкт й онтологічно пасивний об'єкт, перестає працювати. Це призводить до того, що настає момент, коли свідомість неспроможна “дотягнутися” до об'єкта. Уся енергія екзистенціальної спрямованості розмивається. У цей момент зникає класичний європейський раціоналізм, умирає метафізика. Але народжується постмодернізм з його антиієрархізмом, деконструктивізмом, індетермінізмом. У постмодерністській ситуації на зміну суб'єктові, що пізнає, приходять “позаособистісні” інтенції та спрямованості. Від медіації з без-

посереднім об'єктом суб'єкт переходить до стану перманентної медіації в знаковому полі. При такому перманентному типі медіації суб'єктно-об'єктні координати виносяться за межі структури, до зовнішніх формальних моментів.

У раціоналістичній культурі все складалося навпаки. Полюси суб'єкта й об'єкта створили онтологічну та змістовну основу структури, а шлях свідомості розглядався як дещо інструментальне, підлегле. Суб'єкт постійно знаходиться в стані медіації, що стає базовим, а сам він перетворюється на перманентного медіатора. І це, без сумніву, нова якість культурної свідомості.

Останнім часом багато говорять про прихід “нової первісності” – повернення до архаїки на новому цивілізаційному рівні. При цьому, крім соціально-економічних, політичних й екологічних компонентів кризи сучасної постіндустріальної цивілізації, говорять про магічний ренесанс, неоміфологізм, підйом містицизму, нових, а точніше, старих форм релігійності [12, с.10].

Інтелектуал-постмодерніст відрізняється від первісної людини використанням “витонченого інструментарію аналітичної рефлексії, що відсторонює” [11, с.10]. Але обидва історичних суб'єкти “проштовхуються” між елементами реальності. Різниця між ними в тому, що в ролі речей для архаїка виступають самі речі в їх емпіричній безпосередності, а для постмодерніста річ репрезентована пучком семіотичних значень. А ось характер змістотворчих інтенцій збігається. Архаїчному мисленню притаманні відмова від “центруючої міфологеми”, фрагментарність, відкритість системних утворень з ледь вираженими “пучками відмінностей” [12, с.11]. Подібна інтерпретація мислення, яка пов'язує архаїчне й постмодернове, безумовно, передбачає попереднє знання як про світ узагалі, так і про певний феномен, що інтерпретується. Звичайно, що шляхи забезпечення такого знання різні. В архаїчній культурі ними стають неповна розірваність з природним зв'язком усього зі всім. У культурі постмодернізму – досвід інтелектуально-аналітичної практики. Тільки в разі глибокого проникнення в змістовні шари структури, що аналізується, можлива її реконструкція та використання в особистих цілях.

Аналогія між архаїчною та постмодерністською культурами поширюється й на аспекти цілісності та ієрархічності в уявленнях про реальність. В архаїчному мисленні світ як щось ціле *це* не усвідомлений у рефлексії. Для дослідника доби постмодернізму світ *уже* не є цілісним.

Культуру постмодернізму неможливо розглядати лише зсередини, тому що при такому підході майже не помітно, що сукупний культурний ландшафт визначається не тотальним пануванням інноваційного світобачення, а в контексті його взаємодії з іншими культурними парадигмами. У культурній парадигмі постмодернізму найяскравіше виділяється захоплена новою системою ідей свідомість, яка інтелектуально перевершує попередні моделі й намагається викреслити їх з реальності. Тому, на перший погляд, здається, що сучасне дійсно перекреслює всі минулі традиції й норми. При більш ретельному дослідженні стає зрозумілим, що “минуле в постмодернізмі не зникає, а завжди створює з теперішнім складну систему тенденцій та процесів” [12, с.13]. Саме завдяки цьому світ залишився незруйнованим. Висновок з такого твердження: повний крах раціонально-ієрархічного принципу світу не загрожує, незважаючи на декларації постмодерністів.

Скласти прогнози на подальший розвиток будь-якої культури можна лише тоді, коли проаналізувати її зв'язки в просторі й часі з іншими культурними соціумами. Різноманітні культурні соціуми, незважаючи на світоглядні розбіжності, мають також і спільні тенденції. Однією з таких тенденцій, універсальною практично для будь-якої системи ідей, виступає розшарування спочатку єдиної доктрини на езотеричне та екзотеричне кола. У культурі постмодернізму це розшарування вже давно визначилося. В езотеричне коло входять мислителі, які знають ціну словам, ідеям і думкам. Екзотеричне коло охоплює суб'єктивний шар, стає притулком розумових лінощів освічених, але поверхневих людей. Без сумніву, ідейні натхненники постмодернізму в цьому не винні. Проблема відповідальності засновників за тих, хто йде за ними, не є новою в історії культури. Остаточні культурні результати постмодерністської теорії до кінця не визначені. Поки що на всьому шляху від мистецтва й естетики до соціології та економіки взята формула “все годиться”.

Існують також тенденції не такі об'ємні, як розшарування на езотеричне й екзотеричне кола. Так, можна вказати на тенденції, пов'язані з короткими кон'юнктурами, наприклад, пом'якшення радикалізму, притаманне всім інноваційним культурним процесам. Особливість

постмодернізму як художнього світобачення полягає в тому, що він поступово рухається в бік діалогу. Важливо й те, що постмодернізм повністю вписується в русло “центроспрямованої інерції”, у силу якої незмінно відбувається пом’якшення доктринального протистояння інноваційної та традиційної парадигм. Те саме відбувалося і з авангардом протягом усього ХХ століття. Бунтар Малевич закінчив майже натуралістичною портретикою, Машков і Кончаловський почали писати музейні натюрморти, Брак у своїх пізніх роботах прийшов до “оксамитового” колориту класичного живопису. Можна скільки завгодно заперечувати будь-які закони, але вони від цього не перестають діяти. Сьогодні постмодернізм, сформований у 70-ті, пронизуючи всю культуру, усе більше розчиняється в ній, знижуючи гостроту доктринального протистояння.

Ряд авторитетних авторів (наприклад, Х.Блум) уже відверто виступають за повернення до традиційного бінарного коду, до цілісних онтологічних та епістемологічних конструкцій. Без сумніву, ще нікому в історії не вдавалося нічого відродити або повернути в первинному вигляді. І не буде нічого дивного, якщо на зміну постмодернізму прийде епоха неокласики.

Дослідники наголошують на “невипадковості співпадання розквіту постмодернізму в його вузько історичному розумінні з початком екранної революції” [12, с.16]. Це взаємопов’язані фактори, які свідчать про вичерпаність логоцентричної парадигми й виникнення нової якості культурної свідомості взагалі та художньої свідомості зокрема. Ця нова якість принципово відрізняється від усього, що було раніше.

Традиційне мистецтво – від реалістичного живопису до класичного балету, – відновлюючи на рівні стилю та форм попередні моделі, функціонує вже, незалежно від наміру автора, у зовсім іншій ситуації.

Заслуга постмодернізму полягає в тому, що на зміну модерністському прагненню оригінальності він ніби робить митців різних історичних епох сучасниками, стираючи межі між культурами. Можна зробити припущення, що в майбутньому саме дух постмодернізму ще більше увійде в сучасну культурну свідомість і стане її невід’ємною частиною. Й інтелектуали близького майбутнього не зможуть повною мірою пояснити, чим вони повинні завдячувати постмодернізму.

Відповідно до трьох основних концепцій історії (міфологічної, античної та християнської) існує й три концепції постмодернізму [3, с.7]. При першій концепції постмодернізму він сприймається явищем прогресивним, у якому відбивається лінійне уявлення про час як історію людства. Представники мистецтва сьогодення говорять, що в модернізмі було багато прихильників, але він став класикою; постмодернізм – ще один крок на шляху прогресу. Таким чином, уявлення про культурний і науковий прогрес було б неможливим без християнського погляду на час як лінію, спрямовану в майбутнє.

Іншу точку зору висловив Умберто Еко, який вважав, що кожна епоха знає свій постмодернізм як духовний стан [5]. Тут відображено циклічне, античне сприйняття часу як кола.

Третя точка зору: постмодернізм – константа культури, у якій усе відбувається завжди. Такий погляд типовий для міфологічних уявлень про час.

Відштовхуючись від ідей першої концепції, особливості постмодернізму яскраво проявляються в його порівнянні з мистецтвом модернізму за двома ознаками: “первинне – вторинне” та “ідеальне – матеріальне”. Без сумніву, що деякі характеристики модернізму можна також віднести до романтизму, бароко й т. п. Тоді як деякі характеристики постмодернізму заперечують їх, але підходять до культури минулого. Різниця в тому, що в минулому обидві культурні парадигми співіснували в часі, межа між ними була соціальною, при цьому “постмодерністська” парадигма грала також і культурну роль. Нині друга парадигма прийшла на зміну першій.

Перейдемо до іншої точки зору, що “кожна епоха знає свій постмодернізм”. Тут ми побачимо зовсім іншу ситуацію. Модернізм став для покоління 60-х монументом, не зруйнувавши якого, неможливо створити нове. Якщо постмодернізм є руйнівною реакцією на непродуктивність попередньої культури, то вже і сам модернізм, і романтизм, і бароко можна також розглядати як “локальні постмодернізми”. Сучасну ситуацію відрізняє глобальність. “Локальні постмодернізми” були утопічними. Не можна сказати, що постмодернізм заперечує ідеали, він поза ними.

Для того, щоб не змішувати, а розрізняти різні речі, спробуємо розділити постмодернізм на два явища – академічне та популістичне. Перше з них – це не тільки “університетська” рефлексія модернізму відносно самого себе, але й декаданс модернізму. Із цієї точки зору постмодернізм розглядається в межах традиційного культурного дискурсу. Гра із цитатами була знайома всім епохам. Справа в іншому, це явище дало про себе знати на досить оригінальному фоні. Його оригінальність полягає в новій швидкості розповсюдження культурної інформації, при якій стає неможливим її свідомо сприйняти й зрозуміти. Така швидкість призводить до кризи сприйняття.

Небачений раніше інформаційний достаток призвів до того, що сприйняття особистості не встигає за темпами розвитку мови того чи іншого мистецтва.

Інше явище, також назване словом “постмодернізм”, – це дифузне взаємопроникнення фундаментальної культури та поп-культури. Воно настільки не схоже на попереднє, що його можна було б назвати “постпост-модернізмом”. Тут диктатором є особистість. Повертаючись до початку, слід говорити не тільки про кризу сприйняття, але й про культурну кризу. “Культурна криза – це коли старий процес творення стає більше неможливим, а новий – неспроможним творити” [3, с.8].

Завдяки новим можливостям збереження інформації й отримання її в будь-який момент, усе перемішалось: старе та нове мистецтво, різноманітні інформаційні явища й поп-культура. Тут є і суттєвий позитивний бік – збільшення вибору, але це супроводжується відчуттям втрати орієнтирів. У результаті виникає загальна ностальгія за культурою минулого. Парадокс у тому, що саме слово “класика” і навіть класична спадщина належать сьогодні також поп-культурі.

Таким чином, аналізуючи світоглядні й культуротворчі принципи постмодернізму, можна віднайти глибинні форми його міжкультурних взаємодій, що, урешті-решт, приводять до появи феномену нової класики. Нова класика – це таке культурне нове, яке саме існує довго й дає життя новому. Це культурні явища, які мають принципове значення для виникнення нових культурних цінностей. Нова класика залишається новою до того часу, поки живе та людина, для якої вона була новим мистецтвом. Зважаючи на вищесказане, можна стверджувати, що саме нова класика є універсальною формою постмодерністських міжкультурних взаємодій.

1. Барт Р. Нулевая степень письма / Р. Барт // Избранные работы : семиотика, поэтика / пер. с фр. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1994. – 615 с.
2. Вайнштейн О. Б. Постмодернизм: история или язык? / О. Б. Вайнштейн // Вопросы философии. – 1993. – № 3. – С. 3–7.
3. Гиршович Л. М. О постмодернизме, кризисе восприятия и новой классике / Л. М. Гиршович // НОМИ. – 2002. – № 5. – С. 7–9.
4. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філос. наук : спец. 09.00.08 “Естетика” / Т. К. Гуменюк. – К., 2002. – 30 с.
5. Эко У. Заметки на полях “Имени розы” / У. Эко // Имя розы / У. Эко. – М. : Книжная палата, 1989. – С. 425–467.
6. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин ; [научн. ред. Махов А. Е.]. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.
7. Козловски П. Культура постмодерна / П. Козловски ; пер. с нем. – М. : Республика, 1997. – 240 с.
8. Краснодембський З. На постмодерністських роздоріжжях культури / З. Краснодембський ; пер. з польськ. Р. Харчук. – К. : Основи, 2000. – 196 с.
9. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар ; пер. с фр. Н. А. Шматко. – М. : Ин-т экспериментальной социологии ; С. Пб. : Алетейя, 1998. – 160 с.
10. Мамардашвили М. Символ и сознание. Мегафизические рассуждения о сознании, символикe и языке / М. Мамардашвили, А. Пятигорский. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 224 с.
11. Мартынов В. Ф. Эстетика модернизма / В. Ф. Мартынов // Мировая художественная культура. – 1997. – № 6. – С. 247–260.
12. Пелипенко А. Культура как система / А. Пелипенко, И. Яковенко. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 376 с.
13. Радченко О. Б. Етичний релятивізм у філософії постмодерну : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.07 “Етика” / О. Б. Радченко. – К., 2005. – 17 с.
14. Рорти Р. Философия и зеркало природы / Р. Рорти ; пер. с фр. В. В. Целищев. – Новосибирск : Изд-во Новосибирского ун-та, 1997. – 320 с.

15. Савельева М. Лекции по мифологии культуры / М. Савельева. – К. : ПАРАПАН, 2003. – 272 с.
16. Яусс Х. Р. История литературы как провокация / Х. Р. Яусс. – М. : Худ. литература, 1970. – 50 с.

В статье проблемы современной культуры рассматриваются в контексте взаимодействия постмодернизма с другими историческими типами культур. Автор статьи, опираясь на исследование современных культурологов, отыскивает формы постмодернистских межкультурных взаимодействий. Следствием их проявления признается новая классика, которая воспринимается универсальной формой постмодернистских межкультурных взаимодействий.

Ключевые слова: модернизм, постмодернизм, новая классика, информационное общество.

In the article the problems of modern culture are examined in the context of cooperation of postmodernism with other historical types of cultures. The author of the article, leaning on research of modern kulturologiv, searches for the forms of postmodernistskikh mizhkul'turnikh cooperations. Investigation of their display is acknowledge new the classics which is perceived the universal form of postmodernistskikh mizhkul'turnikh cooperations.

Key words: modernism, postmodernizm, new the classics, informative society.

УДК 78.072

ББК 85.310.004

Оксана Гнатишин

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ ст. У СВІТЛІ ФОРМУВАННЯ ВІДПОВІДНОЇ КОНЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

У статті досліджуються особливості звернень музикознавців до проблем виконавської інтерпретації з метою виявлення ними системних властивостей, усвідомлення їх місця і ролі в подальшому розвитку концепції виконавської інтерпретології українського теоретичного музикознавства.

Ключові слова: виконавська інтерпретологія, процес виконання, індивідуальне мислення, твір, виконавський стиль.

Осягнення духовного світу композитора і його твору здійснюється в дослідницькій і виконавській формах. Відповідно становлення теоретичного музикознавства нерозривно пов'язане не лише з осмисленням історії музичної теорії, композиторської творчості, а й з історією та особливостями музично-виконавської практики. Теорія музичного виконавства є наймолодшою галуззю музикознавства¹, хоча реальна історія музичного виконавства має багатотомовий шлях становлення та розвитку. У різні роки нею так чи інакше займалися Ю.Акімов, Д.Благой, Г.Головінський, Є.Горенко, Л.Кадцин, Л.Коган, В.Медушевський, Є.Назайкінський, Л.Раабен, В.Ражніков, М.Смирнов, М.Тараканов, Н.Besseler, Н.Broch, С.Chaves, W.Fleming, G.Gatti, Z.Lissa, G.Mayer та ін. Поступово назріла необхідність системного дослідження виконавського процесу, що підтверджують праці на цю тему, які все частіше з'являлися в другій половині минулого століття. Теорія виконавства з її досі переважно розрізненими за характером дослідженнями історико-біографічного, дидактико-методичного змісту, виконавським аналізом починає виокремлюватися у відносно самостійну галузь наукового знання, водночас породжуючи порівняно нове гносеологічне відгалуження – музикознавчу інтерпретацію (виконавську інтерпретологію).

Однією з важливих особливостей сучасної української музичної науки є усвідомлення нею процесу творення наукових концепцій, серед яких як музично-психологічні вирізняємо концепції виконавської інтерпретології – різновиду музикознавчої науки, яка зосереджується на проблемі розуміння і відтворення (донесення) композиторського задуму, тобто творчому виконанні музичної композиції, розкриття її змісту залежно від індивідуальності музиканта. Багатогранний комплекс цих та інших питань, рівень їх вивчення, а також можливість набуття ними системних властивостей становитиме об'єкт пропонованого дослідження.

¹ Т.Чередниченко вважає, що теорія й історія музичного виконавства доєдналися до комплексу музичних наук у Росії вже в 1910 році [10, с.43].

Сьогодні музикознавці в Україні вже опрацювали концепції виконавської інтерпретології¹, але усвідомлення неможливості обійтися в цій справі без урахування поглядів на вказану проблему музикознавців у радянський час визначає *актуальність* звернення до них. *Предметом* розгляду обрано деякі, на наш погляд, знакові дослідження цього напрямку в музикознавстві протягом 1950–1990-х років. Ретроспективний їх аналіз дасть змогу визначити головні підходи тогочасного музикознавства до питань такого роду з **метою** усвідомлення їх місця й ролі в подальшому розвитку виконавської інтерпретології українського музикознавства. Обґрунтування значення праць цієї тематики дасть відповідь на питання про можливість творення певної системності в поглядах їх авторів, а отже, концептуальності відповідного напрямку музикології.

Насамперед варто наголосити на тому, що основне стратегічне завдання радянської науки, і музикознавчої в тому числі, зводилося до скерування її в певному напрямі – цілісному і єдиному, незважаючи на багатство й різноманітність індивідуальних поглядів, що його виражають. Його суть полягала в постулаті про “мистецтво, що є видом ідеології”. Такий “ідеологічний” підхід (свідомо або мимоволі) проектувався на дослідження творчості композиторів і виконавців; його впливу не уникли й підходи до вивчення особливостей виконавської інтерпретології.

Хронологічно одним із перших до вивчення теми в радянському музикознавстві прийшов Б.Асаф'єв. Його погляди на питання виконавства не були системними й послідовними. Музикознавець лише принагідно торкається корінних питань цього виду творчості, основувшись на ідеї творчого перетворення нотного запису композитора у виразову мову. Це впливало з його теорії про музику як мистецтво інтонованого змісту й тому, природно, вилилося у твердження про “виконавство як мистецтво інтонування музики” (“виконавець в інтонуванні здійснює музику”) [12, с.513, 521]. Звідси його думка про те, що через неперервність інтонаційного становлення виконавець втілює неперервність і єдність свідомості, психічного буття людини. Б.Асаф'єв розумів інтонування не як один із компонентів, а як “цілісну художню єдність, комплекс, що вміщує в собі й об'єднує різні компоненти й засоби інтерпретатора” [7, с.4]. Його погляди багато в чому продовжив Б.Яворський, зокрема, щодо необхідності обдуманості й усвідомленості відтворення музики, залежності технічних прийомів від образної ідеї твору. Проте, як виявилось, розуміння Б.Асаф'євим проблем стилю було дещо ширшим. Тут виділимо два моменти: 1) прагнення виявити *національну характерність* виконавського стилю, установити тісну взаємодію між виконавським мистецтвом і сучасною йому композиторською творчістю і, 2) розуміючи під стилем виконання “спосіб переінтонування його [тексту] в реальне звучання”, він наголошував на обранні типових художньо-виразових засобів, властивих інструментові або голосу в кожному конкретному випадку. І хоча дослідження проблем інтонаційного мислення виконавця, як твердять музикознавці, не привело Б.Асаф'єва до сформування окремого спеціального напрямку музично-теоретичної науки, проте порушені вченим “питання слухо-інтонаційної культури виконавця, процесуально-динамічного формотворного інтонування, без сумніву, вкладаються в авторську концепцію, котру можна вважати поворотним моментом у розвитку естетики й теорії виконавства” [7, с.30].

Обумовлюючи власні положення науки про музичне мислення, музикознавець Б.Яворський уперше поставив “завдання всесторонньо дослідити виконавський процес, науково обґрунтувати силу його впливу, виробити науковий критерій виконавського мистецтва, тобто створити *теорію виконавства*” (курсив наш. – О.Г.) [10, с.4]. Розпочате Б.Яворським дослідження творчих і виконавських стилів (як принципів організації творчого мислення в різні історичні періоди), на його думку, дає ключ до розуміння об'єктивних законів інтерпретації. Знання особливостей творчого мислення композитора зумовлює вибір виконавцем потрібних засобів виразовості. Щоправда, Б.Яворський дещо недооцінював роль середньої ланки в тріаді “композитор–виконавець–слухач”, а саме – особистих рис виконавця: “У даному художньому творі є

¹ Згадаємо хоча б дослідження, що увійшли до 20-го та 21-го випусків Наукового вісника НМАУ (“Музичний твір як творчий процес” і “Музичний твір як об'єкт інтерпретування”) (Київ, 2001, 2002) і серію “Музичне виконавство” у 12-ти кн., у яких опубліковано бл. 300 статей.

тільки той зміст, котрий виявлений його конструкцією, композицією і оформленням, тобто їх єдністю – формою. Поза формою є лише сприйняття глядача-слухача” [12, с.568].

Таким чином, пріоритет у виконавському процесі музикознавець віддавав *інтелектуальній діяльності*, вважаючи художнє мислення, що його супроводжує, продуктом цієї діяльності. З таких теоретичних міркувань випливали й практичні вимоги Б.Яворського до виконавця, а саме: виховання музичного мислення для забезпечення дотримання композиторського стилю. На останнє мають бути скеровані виконавська енергія, творча воля, технічна майстерність, урешті, свідомість артиста.

На розподіл функцій між головними “дійовими особами” у виконавстві (музичним твором і його інтерпретацією) чи не вперше наголошено Ю.Кочневим, котрий за соцреалізмівською єдністю форми й змісту вбачає відповідно *процес* реального звучання музики й *інформацію*, котру передає це звучання [5, с.56]. Висновок про те, що музика володіє властивостями знакової системи, музикознавець запроваджує до проблеми виконавства. Започатковуючи семіологічний підхід до цієї теми, Ю.Кочнев наголошує на тому, що необхідно “розглядати виконання не тільки як конкретизацію деякої звукової форми, закодованої автором через нотний текст, але і як інтерпретацію певного смислового змісту, що передається від *системи, що виробляє* музичні “знаки” (композитор), до *системи, що сприймає* їх (слухач)” [5, с.57]. Отже, уперше в музично-теоретичному виконавстві пропонується системно розглядати реципієнта як цілісний органічний суб’єкт, покликаний не тільки слухати, чути, а й розуміти те, що звучить.

Ще одним здобутком автора слід вважати розгляд ним поняття “музичного тексту” як “матеріальної структури” (в музиці – звукової), котру створює автор для вираження певного змісту. На думку Ю.Кочнева, музичний текст має три стадії (і, відповідно, форми) існування: у свідомості автора, у вигляді графічного нотного запису та інших інтерпретацій, у свідомості публіки [4, с.57]. Натомість музичний твір – це “певна єдність авторського тексту й прагнучої до безкінечності суми виконавських інтерпретацій і слухацьких сприйнять його” [5, с.58]. Розширюючи й поглиблюючи свої міркування, Ю.Кочнев намагається дослідити розвиток процесу інтерпретації. Він пише, що виконавець спочатку реконструює форму уявного авторського тексту, а далі одночасно з його конкретизацією відбувається інтерпретація. І тут автор розрізняє два моменти: розуміння і тлумачення, за якими перше, з точки зору семіотики, – з’ясування значення, вкладеного в даний знак автором, а друге полягає в тому, що інтерпретатор по-своєму трактує відновлений ним зміст, який залежить від психологічних і соціальних характеристик його особистості [5, с.59–60].

Підтвердженням зростаючого інтересу до теоретичних основ філософсько-естетичних досліджень питання взаємовідносин музичного твору й способу його існування є праці Н.Корихалової. Слушно вважаючи недостатнім попередній емпіричний рівень опрацювання радянськими музикознавцями онтологічної характеристики музичного твору¹, дослідниця, передовсім, звертається до аналізу деяких попередніх зарубіжних теорій (Г.Гатті, Б.Кроче, Р.Інгардена, Ж.Бреле). У підсумку сама постулює тезу про нотний текст як основу виконання, проте він – лише код, знакова система другого ряду, що служить для фіксації “звукових знаків” музики [3, с.67]. Пізніше (через майже 17 років) Н.Корихалова значно розширить і поглибить свої дослідження виконавської творчості, підсумувавши їх у докторській дисертації про буттєвий статус музичного твору². Її визначення музичного твору “як продукту індивідуальної композиторської творчості, достатньо повно зафіксованого в нотному запису й призначеного для відтворення в актах виконавської інтерпретації перед слухачами” [4, с.27], у порівнянні з подібним визначенням Ю.Кочнева, як видно, надає більшої ваги саме початковому етапу творення музичної композиції. Як “постійно оновлюваний процес”, здійснюваний виконавцем у суспільній практиці, музичний твір виступає для Н.Корихалової як певний “продукт виконавства”.

¹ Див., наприклад: С.С.Скребков. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений // Скребков С.С. Избранные статьи / Ред.-сост. Д.А.Арутюнов. – М.: Музыка, 1980. – С. 9–16; Його ж. Композитор и исполнитель // Там само. – С. 17–23.

² Корихалова Н.П. Бытийный статус музыкального произведения и проблемы музыкально-исполнительского искусства: автореф. ... д-ра искусствоведения. – К., 1988. – 41 с. Також: Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.

Останній – не якийсь особливо “виконаний твір”, а власне “*трактування* твору як результат інтерпретації створеного композитором” [4, с.33]. Тому, на думку дослідниці, у діяльності інтерпретатора творчий процес не збігається з продуктом цього процесу, хоча за способом існування продукт творчої діяльності виконавця (його трактування твору) невіддільний від акту виконання. Творча діяльність артиста не зводиться до безпосереднього акту публічного виконання. Тут виникає проблема *інтерпретації*, об’єкт котрої – не нотний текст, а звукові структури [4, с.33–34]. Одним із важливих висновків, до якого приходять музикознавець, є той, що “розуміння онтологічної специфічності музичного твору заперечує єдино правильне трактування” [4, с.35]. Музичний твір неможливо виконувати щоразу однаково: він “ніби наново народжується, відтворюється при виконанні, причому відтворюється в індивідуалізованому вигляді, в певному стильовому характері”. Так, у 1980-х роках у виконавському музикознавстві набирає чітких форм проблема виконавського стилю, котрий бере свій початок від композиторського. “Знання загальних стилістичних закономірностей є лише попередній етап, ніби нижча математика стилю...”, – писав Я.Мільштейн. Важливо розуміння індивідуальних стилістичних рис композитора, які виявляються завдяки темпу, артикуляції, фразуванню, засобам художньої виразності, тобто творять для виконавця (за його ж словами) певний “словник”. Проте стиль виконання певного твору артистом залежить ще й “від його власного стилю, його індивідуальності, інтелекту, темпераменту, урешті, від смаків епохи, країни, оточуючого середовища” [8, с.11]. Отже, “стиль виконавця – категорія естетична: у ньому відображені світогляд, світовідчуття, темперамент, психологія виконавця” [8, с.11]¹. Як зауважив Я.Мільштейн, є підстави говорити про деякі загальні закономірності, властиві певному виконавському стилю, а тому стає реальним вести мову “про узагальнений підхід до стилеутворень, відмежування одного стилю від іншого, здійснити класифікацію стилів, обумовити виконавську типологію, прийти до типології стилевого розвитку. Виконавський стиль можна розглядати як історичне явище, розглядати стилеві взаємовпливи, взаємопроникнення” [8, с.12]. Різні суспільно-історичні, філософсько-естетичні, психологічні проблеми, що виникають при цьому, можна вирішити з допомогою суміжних наук – суспільних, гуманітарних, природничих. “Органічне поєднання методів, їх інтеграція можуть наблизити до всестороннього пізнання природи виконавських стилів, їх особливостей, характерних ознак” [8, с.13].

Серед подальших досліджень у цьому напрямі помітною є публікація Т.Чередниченко п. н. “Композиция и интерпретация: три среза проблемы”, у якій постулюється “парність” понять “виконання” і “композиція”, за якою “кожне виконання завжди є інтерпретація” [11, с.49], а також дуже загально розглядаються особливості двох типів виконавської інтерпретації в історії культури, що склалися у сфері “серйозної” музики. Перший (“самоінтерпретація”) – звернений до романтичного виконавства з імпульсивністю, акцентом на самовираження виконавця. Другий має ознаки “від-творення” з орієнтацією на точність у підході до тексту [11].

Окремі естетико-методологічні принципи філософсько-естетичного аналізу виконавського мистецтва в аспекті діалектики об’єкта (авторський твір) і суб’єкта (музикант-виконавець) розглядає О.Бодіна. Філогенез (розвиток виконавства в історичному розвитку) і онтогенез (постать митця-виконавця) подаються нею крізь призму традицій і новаторства у виконавському мистецтві. Музикознавець підійшла й до узагальнення попередніх здобутків, що є не однакови як за своїм значенням, так і за рівнем опрацьованості проблем кожного з двох наведених напрямів: якщо історичний аспект через значну кількість спеціальної літератури детальніше висвітлений у працях музикознавців і музикантів-практиків, то другий аспект виконавства, що полягає в психофізіологічних особливостях процесу, чекає на активніше звернення дослідників. Проблема узагальнення окремих індивідуальних досягнень виконавців і визначення особливостей і закономірностей виконавської діяльності до початку 1990-х років залишалася непростотою [2, с.148].

Проблеми художньої інтерпретації були піддані філософському аналізу новосибіря Є.Гуренка. Окреслюючи межі виконавського мистецтва (за його родами, ознаками, унікальністю), дослідник, крім виявлення його соціальних функцій і форм їх здійснення, аналізу

¹ У цьому зв’язку нагадаємо, що Б.Асаф’єв у своїй теорії інтонацій побіжно торкнувся проблеми національної своєрідності виконавських традицій.

механізмів художньої інтерпретації, указує на помилковість ототожнення художньої інтерпретації з процесом виконання і продуктом виконавської діяльності. Є.Гуренко доходить висновку про те, що саме естетичний аспект дає змогу вивчати виконавське мистецтво як систему [2, с.5], а “інтерпретація – центральне поняття естетики виконавського мистецтва” [2, с.73]. І хоча воно вживалося в мистецтві паралельно з терміном “виконання”, усе ж “містило в собі ясно виражений відтінок індивідуалізованого прочитання, своєрідності артистичного трактування” на відміну від строгої об’єктивної передачі авторського задуму, яку передбачає термін “виконання”. “Інтерпретація – ...це виконавська (або авторська) концепція стосовно таких виразових засобів виконання, як темп, динаміка, артикуляція, фразування, агогіка, акцентуація. Інтерпретується ж за допомогою цих виразових засобів метровисотний текст твору” [2, с.76]. У цьому Є.Гуренко фактично повторює раніше висловлену в контексті соцреалізму думку Ю.Кочнева про те, що “музичний твір має дві сторони: форму (процес реального фізичного звучання виконуваної музики) і зміст (інформація, котру передає це звучання)” [6, с.9–10]. У першому випадку мова про конкретизацію твору як певного явища, у другому – про інтерпретацію музичної композиції.

Таким чином, короткий ретроспективний огляд досліджень цієї теми зазначеного періоду з висвітленням їх найсуттєвіших моментів дає змогу говорити про різноманітність підходів, широту поглядів і різну глибину їх висвітлення чи аналізу. Звідси випливає, що на кінець 1980-х років музикознавство переживало етап осмислення значного фактологічного матеріалу, накопиченого в практиці, ознаменований визріванням нової наукової традиції вивчення виконавського мистецтва як самостійної галузі музичної творчості (за І.Котляревським, “виконавського музикознавства”), що паралельно розвивалася в історичному й теоретичному напрямках і, як вважалося, спиралася на єдину методологію, котра керувалася принципами марксистсько-ленінської естетики [14, с.590]. Щоправда, як справедливо зауважується сьогодні [9], дехто з виконавців (приміром, Л.Гінзбург) наполягав на відсутності такої методології, спільності теоретичного базису, нестійкості критеріїв. Нерідко в багатьох аспектах як, наприклад, стосовно виконавських стилів, проблем “композитор–виконавець”, дослідники обмежувалися узагальненням емпіричних даних і не досліджували проблем специфіки втілення образної тканини твору, семантики виконавських засобів і подібних. З іншого боку, з’являлися праці, де філософсько-естетичні, музично-теоретичні, психологічні та інші концепції проектувалися на рівень виконавської проблематики. Такими є дослідження способу буття музичного твору чи його художньої інтерпретації.

Загалом тоді музикознавці заклали міцні підвалини для подальшого розвитку виконавської інтерпретології як системи поглядів на виконавську діяльність індивіда, творячи науково-теоретичний фундамент сучасного виконавства і, відповідно, виконавської інтерпретології.

Незважаючи на загалом помітні досягнення в розвитку цього напрямку музикознавства, слід відзначити, що той фундамент через згаданий “ідеологічний” підхід до музичного мистецтва був позбавлений “національного первісного обличчя”, про яке писав ще С.Людкевич. Його довголітні спостереження над проблемою національного виконавства переважно крізь призму дотримання композиторського стилю, оригінальної, особливої, “стильової”, “характеристичної” гри (співу), котра, крім іншого, передбачала національний характер музичного інтонування (за прикладом хору О.Кошиця), а отже, національну свідомість та інстинктивне відчуття приналежності до національної культури, не були продовжені. Ігнорувалися глибинні, віками творені тенденції звукореалізації українського етносу не тільки на рівні “від серця”, “із серцем” і “до серця”, а і як Божий дар. Безперечно, головною причиною такого свідомого нехтування національними основами виконавського мистецтва, котрі творили класичні зразки українського співу¹ і виконавства, став “розрив” у процесі націєтворення. Відповідно він негативно позначився й на створенні цілісної теорії виконавського мистецтва, яка б опиралася на практичні досягнення і була її надійною базою, про що в зазначені роки говорити не доводилося.

З початком 1990-х років розробка проблем виконавства в Україні значно активізувалася. Наступає новий етап у дослідженні цієї теми, ознаменований появою сформованих власних

¹ Їх замінила денаціоналізована за своєю суттю і масова за характером модель хорового співу, позбавлена традиційної для етносу “мови почуттів”.

теорій виконавства, зокрема Ю.Вахраньова, В.Москаленка, О.Маркової. Поряд з ними заявили про себе численні різновекторні погляди, що свідчить про розвиток розгалуженої системи досліджень, які зайнялися пошуками відповідей на не розв'язані досі питання і прямують двома основними напрямками: вузькоспеціалізованим і комплексно-проблемним, охоплюючи естетико-філософські, онтологічні, методологічні, практичні, дидактичні аспекти концепції виконавської інтерпретології в Україні. Ці дослідження із залученням досягнень близьких наук є складовими системного розуміння явища музичного виконавства, тобто концепції виконавської інтерпретології.

1. Бодіна О. Деякі естетико-методологічні принципи аналізу виконавського мистецтва / О. Бодіна // Українське музикознавство. 10 / редкол.: Г. В. Ляшенко (голов. ред.) [та ін.]. – К.: Музична Україна, 1975.– С. 138–151.
2. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации : философский анализ / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск, 1982.– 256 с.
3. Корыхалова Н. Музыкальное произведение и “способ его существования”. К критике некоторых зарубежных теорий / Н. П. Корыхалова // Советская музыка. – 1971. – № 7. – С. 60–67.
4. Корыхалова Н. П. Бытийный статус музыкального произведения и проблемы музыкально-исполнительского искусства : автореф. дисс. на соискание уч. степени д-ра искусствоведения / Н. П. Корыхалова. – К., 1988. – 41 с.
5. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация / Ю. Кочнев // Советская музыка. – 1969. – № 12. – С. 56–60.
6. Кочнев Ю. Л. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения / Ю. Л. Кочнев. – Л., 1970. – 19 с.
7. Малинковская А. Вопросы исполнительского интонирования в работах Б. В. Асафьева / А. Малинковская // Музыкальное исполнительство. Одиннадцатый сборник статей / [сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева, В. А. Натансона]. – М.: Музыка, 1983.– С. 3–33.
8. Мильштейн Я. И. К проблеме исполнительских стилей / Я. И. Мильштейн // Вопросы теории и истории исполнительства / Я. И. Мильштейн. – М.: Советский композитор, 1983. – С. 5–37.
9. Сумарокова В. Музичне виконавство як об'єкт дослідження в українському музикознавстві / В. Сумарокова // Матеріали до українського мистецтвознавства. – К., 2003. – Вип. 2 : Пам'яті академіка О. Г. Костюка. – С. 202–207.
10. Финкельберг Н. Б. Л. Яворский об исполнительстве / Н. Б. Финкельберг // Музыкальное исполнительство. Десятый сборник статей / [сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева, В. А. Натансона]. – М.: Музыка, 1979. – С. 3–21.
11. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы / Т. Чередниченко // Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. / [сост. М. А. Смирнов]. – М.: Музыка, 1988. – Вып. 1. – С. 43–68.
12. Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка / Б. Яворский. – 2-е изд. ; [ред.-сост. И. С. Рабинович]. – М.: Советский композитор, 1972. – Т. I. – 711 с.
13. Ямпольский И. Б. В. Асафьев о музыкальном исполнительстве / И. Ямпольский // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Второй сб. ст. / [под ред. Л. С. Гинзбурга, А. А. Соловцова]. – М., 1958. – Вып. 2. – С. 508–527.
14. Ямпольский И. М. Исполнение музыкальное / И. М. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия. – М., 1974. – Т. 2. – С. 583–591.

В статье исследуются особенности обращений музыковедов к проблемам исполнительской интерпретации с целью выявления ими системных особенностей, осознание их места и роли в последующем развитии концепции исполнительской интерпретологии украинского теоретического музыковедения.

Ключевые слова: исполнительская интерпретология, процесс исполнения, индивидуальное мышление, произведение, исполнительский стиль.

We investigate the peculiarities of the appeal of music experts to the problems of the executive interpretation with the purpose to show their systems characteristics, awareness of their place and role in further development of the executive interpretology conception of the national music study.

Key words: executive interpretation, process of execution, individual thought, composition, executive style.

УДК 78.022

ББК 85.310.71

Юрій Волощук

**ПРОФЕСІЙНЕ ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО ПРИКАРПАТТЯ
ФОЛЬКЛОРНОГО НАПРЯМУ В КОНТЕКСТІ ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ КІНЦЯ ХХ –
ПОЧАТКУ ХХІ ст.**

У статті досліджується вплив професійного виконавського мистецтва на майстерність провідних народно-ансамблевих колективів Прикарпаття; аналізується зв'язок їхнього виконавського стилю з фольклорними елементами виразності; вивчається роль фольклорних фестивалів у процесі розвитку та осучаснення професійних народно-інструментальних ансамблів.

Ключові слова: народно-інструментальний ансамбль, автентика, академізм, народно-професійні взаємовпливи, фольклор, фольклоризм, реконструкція фольклору.

Сучасна музична народна творчість стає предметом дедалі глибшого вивчення. Українська фольклористика та органологія піддають щоразу детальнішому аналізу її складові елементи як у зв'язках, що існують усередині самого музичного фольклору, так і в його зв'язках з іншими явищами культури.

На сучасному етапі особливої уваги заслуговують дослідження організованих форм виконавського фольклоризму, зокрема професійного народно-інструментального виконавства фольклорного напрямку або так званої професійної реконструкції фольклору у творчості виконавців-інструменталістів.

Реконструкція фольклору професійними колективами – це один з основних і найважливіших шляхів проникнення фольклору у сферу сучасної культури. Посилюється прагнення до справжнього “необробленого” фольклору, безпосереднього освоєння місцевих і регіональних традицій, “вживання” у самотутню народну культуру.

Професійне народно-інструментальне мистецтво фольклорної традиції знайшло своє відображення в численних публікаціях вітчизняних і зарубіжних учених. Зокрема, серед українських дослідників, які працювали в цій галузі, відзначимо сучасних музикологів – М.Хая, А.Гуменюка, А.Іваницького, Л.Пасічняк, П.Дрозду, Б.Яремка, Б.Водяного.

Значний внесок у розвиток музичного інструментознавства та психологію традиційної інструментальної творчості зробив видатний 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 Прикарпаття наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття. Жодний із дослідників не аналізував виконавсько-просвітницької діяльності найвизначніших професійних народно-інструментальних колективів у контексті фестивального руху.

Дослідження взаємовпливів професійного музичного мистецтва та традиційного виконавства, висвітлення особливостей функціонування нового напрямку в сучасній культурі – професійного народно-інструментального мистецтва фольклорного напрямку, вивчення специфіки втілення виконавського фольклоризму у творчості провідних народно-інструментальних колективів Івано-Франківщини, визначення ролі фольклорних фестивалів регіону в процесі збереження та популяризації автентичного виконавства – усе це становить головні завдання наукового пошуку зазначеної розвідки.

Розвиток народно-ансамблевого виконавства України на сучасному етапі характеризується рядом особливостей, зумовлених кількома основними чинниками, зокрема:

- удосконаленням системи музичної освіти, розширенням мережі навчальних закладів, де ведеться підготовка виконавців, фольклористів, керівників ансамблів та оркестрів народ-

ної музики, що спричинило урізноманітнення палітри виразових засобів і розширення репертуару;

- залученням до складу ансамблів та оркестрів народної музики класичного (кларнет, флейта, віолончель), естрадного (акордеон, електрогітара, електронні синтезатори) інструментарію, що позначилося на виникненні нових форм реалізації фольклорних творів;
- перехресненням і взаємопроникненням форм фольклорного й професійного мистецтва, що привело до створення на основі автентичних першоджерел високоякісних у художньому плані композицій, придатних для сценічного виконання і популяризації серед широких верств народу (у тому числі й серед молодіжної аудиторії).

На основі аналізу творчої діяльності провідних народно-інструментальних колективів Прикарпаття кінця ХХ – початку ХХІ століття спробуємо простежити всі вищеперелічені чинники.

Перший, найвагоміший, чинник функціонування сучасних народно-ансамблевих колективів, пов'язаний з можливістю отримання професійної музичної освіти музикантами з “народного середовища”. Так, наприклад, постійні учасники ансамблю “Черемош” (м. Верховина Івано-Франківської області; керівник – заслужений працівник культури України Р.Кумлик) здобули середню спеціальну та вищу освіту у вищих навчальних закладах культури та мистецтва. Зокрема, Степан Паньків (баян) закінчив Харківський інститут культури; Микола Іллук (скрипка, барабан, трембіта) закінчив Калуський коледж культури; Роман Кумлик (керівник ансамблю, соліст на 16 гуцульських інструментах) закінчив Сімферопольське училище культури й десятимісячні курси диригентів Івано-Франківського обласного будинку народної творчості.

Учасники оркестру народної музики “Аркан” (м. Надвірна Івано-Франківської області; керівник – заслужений працівник культури України Сергій Орел) також закінчували середні спеціальні (музичні та культурно-освітні училища) і вищі навчальні заклади – Київський національний університет культури і мистецтв, Львівську національну музичну академію імені М.Лисенка, Прикарпатський національний університет імені В.Стефаника.

Аналізуючи рівень освіти учасників оркестру народної музики “Рапсодія” (м. Івано-Франківськ; керівник – заслужений працівник культури України Л.Никорак), відзначимо, що переважна більшість з них має закінчену вищу музичну або музично-педагогічну освіту. Так, наприклад, Львівську національну музичну академію імені М.Лисенка закінчили такі музиканти, як Л.Мельниченко, В.Пікуляк, В.Ровенко; музичний факультет Прикарпатського університету імені В.Стефаника – Я.Гулько, О.Джуган, О.Мартинець, Л.Никорак, В.Палійчук, А.Пасечко, С.Пасечко, Р.Пасічняк, М.Петрик, Я.Прибуш, Т.Слободян, С.Шовгенюк, І.Шургот; Харківську академію культури – З.Магдій та Ю.Федорин.

Навчання музикантів у професійних навчальних закладах позначилося на їх постановці, виконавській манері, засобах виразності, репертуарі. Виразова палітра учасників сучасних народно-ансамблевих колективів досить широка і включає володіння віртуозними штрихами, акордовою технікою і технікою подвійних нот, досконалими пасажами, контрастною динамікою, що, очевидно, пов'язано з наявністю в їхньому репертуарі віртуозних гуцульських, румунських, молдавських та угорських композицій, а також авторських творів – “Жайворонка” Г.Дініку, “Чардаша” К.Монті, “Угорських танців” Й.Брамса та інших.

Наступний чинник, який вплинув на специфіку розвитку народно-ансамблевого музикування, пов'язаний із залученням до складу ансамблів, поряд з традиційним, академічного й естрадного інструментарію. Так, для відтворення та популяризації фольклорних композицій керівник ансамблю народної музики “Черемош” Роман Кумлик вводить до його складу такі народні інструменти, як скрипка, волинка, окарина (зозуля), трембіта, гуцульська триструнна ліра, дудка, телинка, тиква, дрімба нанайська з Хабаровського краю, дрімба бурятська, дрімба британська, дрімба з Франкфурта (Німеччина), а також – румунська та гуцульська дрімби, флюерка й флюера з басом, сопілка на 5 отворів (одинарна, подвійна), сопілка на 6 отворів. Проте слід зазначити: у складі колективу є й професійні інструменти – баян і сопілка на 10 отворів, що є свідченням проникнення традицій академічного мистецтва в автентичну сферу.

Значно “окласичнений” у порівнянні з традиційними “троїстими музиками” і склад оркестру народної музики “Гуцулія”, створеного 1971 р. у м. Коломия народним артистом України (тепер – професор кафедри народних інструментів і музичного фольклору Прикарпат-

ського національного університету імені В. Стефаника) Петром Терпелюком (існував до 1978 року). До колективу залучені скрипки, альти, віолончелі, контрабас, кларнети, сопілка, цимбали. У супроводі оркестру 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 “Гандзя”, “Рапсодія” для скрипки з оркестром та інші.

Прагнення наблизитися до молодіжної аудиторії спонукало митців створювати нові форми репрезентації фольклору. Так, 1978 року в с. П'ядики Коломийського району Івано-Франківської області була створена фольклорна синтез-група “Заграва” (керівник – талановитий композитор і аранжувальник Володимир Павліковський). Творче кредо колективу базувалося на рівноцінному поєднанні в одному колективі естрадної групи й “троїстих музик”. До складу “Заграви” були залучені електронні синтезатори, гітара, бас-гітара, скрипка, флейта, цимбали, ударні інструменти. Такий стильовий симбіоз збагатив музичну палітру, сформував індивідуальний творчий почерк ансамблю. Особливо це відчутно при синтезі рок-музики та джазу з національним гуцульським фольклором.

Репертуар колективу складала, здебільшого, авторські композиції керівника: обробки народних пісень (“Висока верба”, “Вечір надворі”, “Добрий вечір, дівчино”), “Гуцульська балада-плач”, інструментальна сюїта “Опришки” та ін.

Перехрещення і взаємопроникнення форм фольклорного й професійного мистецтва (третій чинник функціонування сучасного народно-ансамблевого виконавства) привели до створення сучасними виконавцями, пропагандистами гуцульського фольклору оригінальних композицій, у яких вдало поєднуються фольклорні елементи з академічними засобами музичної виразності та професійними прийомами гри.

Так, наприклад, у грудні 2003 року народний артист України, професор Петро Терпелюк видав збірку творів для скрипки з фортепіано “Моя Гуцулія” [11], яка характеризується вдало обраними автором жанрами (рапсодія, фантазія, танцювальна мініатюра), оригінальним тематизмом, деколи несподіваною гармонією, самобутніми фактурними вирішеннями. Усі твори, що ввійшли 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. Ці композиції П. Терпелюка вже перекладені для ансамблів та оркестрів народної музики й пропагуються такими відомими колективами, як оркестр народної музики “Дніпро” і Національний оркестр народних інструментів України (м. Київ).

Значну роль у збереженні та популяризації автентичної інструментальної музики, у відродженні призабутих виконавських традицій, в оновленні та осучасненні репертуару професійних народно-інструментальних колективів, в удосконаленні виконавських засобів виразності відіграють регіональні, всеукраїнські та міжнародні фольклорні фестивалі, які проводяться на теренах Івано-Франківщини та за її межами. У них беруть участь як провідні, так і маловідомі народно-інструментальні колективи. У цій розвідці розглянемо особливості проведення і визначимо місце двох найбільших фольклорних фестивалів – Міжнародного гуцульського фестивалю і фестивалю “Родослав” у розвитку народно-інструментального виконавства регіону.

Серед розмаїтої фестивальної палітри Прикарпаття почесну позицію займає Міжнародний фольклорно-етнографічний гуцульський фестиваль, який проводиться щорічно в одному з міст Гуцульщини. Його започаткували ще 1991 року у Верховині. У наступні роки фестиваль завітав у Рахів, Надвірну, Косів, Яремче, Путилу, Вижницю. На фестивалі змагаються між собою гуцульські капели, солісти-інструменталісти, професійні народно-інструментальні ансамблі фольклорної традиції, хореографічні колективи. На одному з таких фестивалів розкрився для сучасників талант самобутнього майстра гри на скрипці, про якого ширилася слава далеко за межами Гуцульщини, Василя Грималюка, відомого під прізвиськом Могур.

Він був організатором гуцульських народних музичних капел, упорядкував багато гуцульських музичних варіацій, створив свої авторські гуцульські мелодії, зокрема, “Гуцулку до данцу” і “Гуцулка по-порядку” (складається з 32 мелодій). За це Могура називали в мистецьких колах і серед громадськості “музикант від Бога”, “король гуцульської музики”, “гу-

гуцький Паганіні”, “чарівник скрипки”. Школу Могура пройшло багато відомих нині музикантів нашого краю, які продовжують справу свого вчителя. Серед них можна відзначити керівника ансамблю трістих музик із с. Голови Василя Ілюка та соліста-інструменталіста Юрія Тафійчука (віртуозно грає на дуді, сопілці, флюїрі та телінці), які удостоїлися найвищої відзнаки на першому гуцькому фестивалі у Верховині. У рамках фестивалю проводяться також майстер-класи у формі своєрідних репетицій, які засвідчують багатогранність гуцької музики.

Гуцькі фестивалі останніх років виявили ряд самобутніх фольклорних колективів, серед яких чільне місце займають фольклорно-етнографічний ансамбль “Ключівські візерунки” (с. Великий Ключів Коломийського району), “Трісти музики” (с. Яблунів Косівського району), “Космацька писанка” (с. Космач Косівського району), “Прикарпаття” (с. Велика Кам’янка Коломийського району).

Основним завданням фестивалю є підвищення соціального й мистецького статусу автентичного фольклору, виявлення самобутніх творчих колективів, окремих виконавців і майстрів декоративно-ужиткового мистецтва. Міжнародний гуцький фестиваль проводиться Івано-Франківською обласною державною адміністрацією, Верховинською районною державною адміністрацією з ініціативи Всеукраїнського об’єднання товариства “Гуцьщина” за організаційно-творчої підтримки Міністерства культури і мистецтв України.

Програму фестивалю складають: проведення науково-практичної конференції, круглих столів, літературно-мистецького свята “Криворівня”, презентації друкованих видань, виступи солістів-виконавців на народних струнних інструментах, трістих музик, вокальних, фольклорних і танцювальних колективів.

Конкурсні прослуховування проводяться за такими номінаціями:

- пісенний жанр (солісти, дуети, тріо, квартети, вокальні ансамблі);
- інструментальний жанр (оркестри народних інструментів, “трісти музики”, виконавці на традиційних старовинних народних інструментах Гуцьщини);
- танцювальний жанр (хореографічні колективи);
- фольклорний жанр (професійні народно-інструментальні колективи фольклорного напрямку).

Конкурсну програму в кожній номінації складають змагання за двома турами – відбірковим і заключним.

Час виступу: у пісенному жанрі – до 15 хвилин; фольклорні колективи – до 30 хвилин; в інструментальному жанрі – до 20 хвилин; танцювальні колективи – до 20 хвилин.

Оцінку виступів учасників конкурсних прослуховувань здійснює журі, до складу якого входять мистецтвознавці, провідні митці та діячі культури. Порядок виступів на конкурсних прослуховуваннях установлюється жеребкуванням за кожним жанром зокрема. Оцінка виступів учасників конкурсних прослуховувань проводиться таємним голосуванням. Журі конкурсу за згодою всіх членів має право прийняти рішення про скорочення програми, припинення виступу, який виходить за межі регламенту.

Лауреати й дипломанти конкурсних прослуховувань зобов’язані виступити в заключному концерті фестивалю.

Журі оцінює виступи учасників фестивалю за такими критеріями:

1. Рівень виконавської майстерності, режисерське втілення програми.
2. Відповідність репертуару традиціям і звичаям того регіону, який представляють учасники.
3. Автентика виступу: використання діалектів, місцевих говірок, мелосу, музичний супровід, збереження місцевих особливостей у манері виконання.
4. Сценічна культура: костюми, етнографічна атрибутика та реквізит.

Почесним членом журі є заслужений працівник культури України, керівник ансамблю трістих музик “Черемош” Роман Кумлик.

Ще однією масштабною мистецькою подією Прикарпаття став започаткований 2001 року фольклорний фестиваль етнічних регіонів України “Родослав”, що проводиться в місті Івано-Франківську. У вересні 2009 року відбувся вже III Міжнародний фольклорний фестиваль “Родослав”. Його метою є відродження та збереження традицій і обрядів, що побутували в гуцькій,

бойків, лемків, покутян, опілян; виявлення спільних джерел їхнього виникнення і розвитку, сприяння популяризації народної творчості шляхом ознайомлення з творчими колективами, окремими виконавцями й майстрами декоративно-ужиткового мистецтва.

Основним завданням фестивалю є вивчення та практичне знайомство з джерелами автентичного фольклору найбільших етнографічних регіонів українців, пошук і залучення до вивчення фольклору науково-дослідницьких гуртів, окремих збирачів матеріальної й духовної культури, студентської та учнівської молоді, посилення впливу традиційного народного мистецтва для духовного й естетичного збагачення українського народу.

Програма фестивалю включає виступи творчих колективів з концертними програмами, фольклорні світлиці тощо. Упродовж усіх фестивальних днів відбуваються виставки народного декоративно-ужиткового мистецтва. У рамках фестивалю проводяться концертні виступи виконавців у номінаціях пісенного жанру (фольклорні колективи), інструментального жанру (троїсті музики), хореографічного жанру (танцювальні колективи).

У третьому фестивалі “Родослав” були задіяні колективи із Червонограда (Львівська обл.), Луганська, Іршави (Закарпатська обл.), Житомира, Кілії (Одеська обл.), Черкас, Хмельницького, Києва, Кіцмані (Чернівецька обл.) та інших міст і сіл України. Крім того, у конкурсних програмах фестивалю взяли участь закордонні колективи з Польщі, Російської Федерації та США. Загалом, у концертній програмі фестивалю брали участь 35 колективів з Івано-Франківщини, 17 колективів із шістнадцяти областей України та 3 колективи з-за кордону.

Таким чином, аналіз діяльності провідних ансамблів та оркестрів народної музики Прикарпаття засвідчив, що їх розвиток наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття безпосередньо пов’язаний з формуванням нових освітніх традицій, спрямованих на глибоке вивчення та популяризацію фольклорних джерел. Характерною ознакою народно-ансамблевого інструментального виконавства Прикарпаття останньої третини ХХ – початку ХХІ століття є його тісний зв’язок як з автентичним фольклором, так і з традиціями професійного мистецтва. Відтворення народних інструментальних мелодій музикантами з професійною освітою через використання різноманітних засобів музичної виразності, притаманних академічному мистецтву, привело до нової якості автентичного першоджерела, нової форми його реалізації.

Проведення в регіоні фольклорних фестивалів позитивно позначилося на зростанні кількості професійних народно-інструментальних колективів фольклорного напрямку, на збагаченні їхнього репертуару, на осучасненні виконавських складів і засобів музичної виразності.

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів окресленої проблеми. На часі – систематизація і класифікація професійних народно-інструментальних ансамблів фольклорного напрямку, вивчення їх репертуару.

1. Андрієвський І. Проблеми фольклористики та сучасна українська скрипкова школа / Ігор Андрієвський // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. – К. : Вид-во НМАУ ім. П. Чайковського, 1999. – Вип. 1. – С. 85–96.
2. Білейчук Б. “Заграва” з Карпатського краю / Богдан Білейчук // Соціалістична культура. – 1989. – № 10. – С. 26.
3. Волощук Ю. І. Виконавсько-просвітницька діяльність скрипаля Петра Терпелюка у контексті розвитку українського народно-інструментального мистецтва / Юрій Іванович Волощук // Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство. – К. : ВЦ “КНУКіМ”, 2004. – С. 53–59.
4. Волощук Ю. І. Народно-професійне інструментальне виконавство як явище сучасної культури (на матеріалі творчості гуцульських скрипалів) / Юрій Іванович Волощук // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. праць: наук. записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне : РДГУ, 2007. – Вип. 12. – С. 76–80.
5. Волощук Ю. Чинники взаємодії автентики та академізму в народно-ансамблевому виконавстві Гуцульщини (на матеріалі творчої діяльності ансамблю “Черемош”) / Юрій Іванович Волощук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2009. – Вип. 15–16. – С. 148–152.
6. Дрозда П. Концертно-виконавська діяльність оркестру “Аркан” в контексті розвитку українського народно-інструментального мистецтва / Петро Дрозда // Культуротворча парадигма українського націєтворення. – Івано-Франківськ : Плай, 2006. – С. 192–198.
7. Козаренко О. З глибин народних / Олександр Козаренко // Терпелюк П. Моя Гуцулія : твори для скрипки в супроводі фортепіано. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2003. – С. 5.

8. Кушніренко Н. Фестиваль у Печеніжині: польові дослідження гуцульського фольклору / Наталія Кушніренко // Галицький кореспондент. – 2010. – № 35. – 2 вересня.
9. Новійчук В. І. Народно-професійні зв'язки та тенденції розвитку фольклорних форм творчості / В. І. Новійчук // Українська художня культура : навчальний посібник. – К. : Либідь, 1996. – С. 314–331.
10. Пасічняк Л. Оркестр “Рапсодія”: виконавський феномен народно-інструментального мистецтва Прикарпаття / Лілія Михайлівна Пасічняк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2009. – Вип. 15–16. – С. 153–162.
11. Терпелюк П. Моя Гуцулія: твори для скрипки в супроводі фортепіано / Петро Терпелюк. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2003. – 100 с.

В статті досліджується вплив професійного виконавського мистецтва на майстерство ведучих народно-ансамблевих колективів Прикарпаття; аналізується зв'язок їх виконавського стилю з фольклорними елементами виразності; вивчається роль фольклорних фестивалів у процесі розвитку народно-інструментальних ансамблів.

Ключеві слова: народно-інструментальний ансамбль, автентика, академізм, народно-професійні взаємодії, фольклор, фольклоризм, реконструкція фольклору.

The article examines the impact of professional skill of performing arts at the leading folk ensemble groups Prykarpattya; The relationship of their performance style with elements of folk expression, studied the role of folk festivals in the process of modernization and professional folk instrumental ensembles.

Key words: folk instrumental ensemble, avtentyka, academism, professional interinfluence of folk, folklore, folklorizm, reconstruction of folklore.

УДК 785.16

ББК 85.315.2

Лілія Пасічняк

СИМБІОЗ ФОЛЬКЛОРНИХ І АКАДЕМІЧНИХ ТРАДИЦІЙ У НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ (на прикладі творчої діяльності професійних колективів Прикарпаття)

Автор статті розглядає творчу діяльність сучасних професійних оркестрів народних інструментів Прикарпаття в контексті симбіозу фольклорної та академічної виконавських традицій.

Ключові слова: ансамбль тріох музик, оркестр народних інструментів, професійна реконструкція фольклору, фольклоризм, аматорство, професіоналізм, симбіоз.

Традиції народного інструменталізму на Прикарпатті являють собою цілий музичний комплекс, який сьогодні активно функціонує і розвивається. Вдале поєднання об'єктивного та суб'єктивного його компонентів, а саме – звукових можливостей народних інструментів і технічного потенціалу виконавців, є тією благодатною основою безперервності функціонування та розвитку народно-інструментальних традицій на Прикарпатті.

Серед багатьох жанрових угруповань найбільш представницькою та діючою є традиція народного професійного оркестрового музикування. З творчістю окремих професійних колективів автор статті ознайомила на етнографічних концертах під час Міжнародних і регіональних фестивалів, що відбувалися на досліджуваній території в останнє десятиліття ХХ – перше десятиліття ХХІ ст., а також завдяки аналізу звітних матеріалів ОНМЦ м. Івано-Франківськ, окремих публікацій у місцевій пресі, безпосередньому спілкуванню з керівниками колективів.

З огляду на численність оркестрів народних інструментів у районних центрах Івано-Франківської області, для вивчення та аналізу були виокремлені колективи, які беруть активну участь у концертній діяльності району, області, святкових академіях на всеукраїнському рівні, а також на сучасному етапі вже мають неабиякий авторитет серед музичних кіл, громадськості не тільки Прикарпаття чи України, але й в окремих європейських країнах. Зокрема, **муниципальні оркестри народної музики:** “Рапсодія” ЦНД м. Івано-Франківськ (керівник – заслужений артист України Любомир Никорак), “Аркан” Надвірнянського РБК (керівник – заслужений артист

України Сергій Орел); **муниципальний оркестр народних інструментів** “Гуцулія” районного центру КОР і НТ м. Коломия (керівник – Микола Ковцуняк).

Проблему функціонування традицій народно-інструментального виконавства Прикарпаття на сучасному етапі порушено в працях І.Мацієвського (системно-етнофонічний метод дослідження народно-інструментальної музики та виконавства) [11–12], С.Грици (класифікаційні критерії форм функціонування сучасного фольклору) [7], М.Хая (характерні особливості стилістики бойківської інструментальної музики) [16], Б.Яремка (традиційна сопілкова культура Східних Карпат України: аматорське й професійне мистецтво) [19], Ю.Волощука (репертуар сучасних професійних ансамблів та оркестрів народних інструментів Прикарпаття у взаємозв'язку з традиційними формами фольклорної творчості, специфіка втілення “виконавського фольклоризму” у творчості визначних сучасних інтерпретаторів гуцульського фольклору скрипалів Сергія Орла, Петра Терпелюка, Дмитра Біланюка, Романа Кумлика) [2–6], Г.Карась (трансформація традицій гуцульської народно-інструментальної музики у творчості канадського гурту “Кубасонікс” (м. Едмонтон, керівник – Браєн Черевик) [9].

Вивчення питання функціонування сучасних оркестрів народних інструментів у контексті симбіозу фольклорної та академічної традицій на рівні інструментарію, репертуару й виконавства залишається малодослідженим, що й визначило **мету** нашої розвідки. У руслі представлених напрямів окресленої наукової проблеми актуалізується необхідність у визначенні критеріїв професійності для означення характеру творчої діяльності оркестрів; аналізу процесу інструментальної інтеграції (народний і академічний інструменти); з'ясування специфіки жанрових трансформацій фольклору в професійній творчості колективів (жанрово-стилістичні особливості репертуару); дослідження характерних особливостей їх виконавської культури (орієнтація на концертне виконавство).

Для визначення критеріїв професійності оркестру народних інструментів Прикарпатського регіону ми здійснили спробу та провели порівняльний аналіз сумісності **теоретичних визначень** понять: муніципальний, професійний, народний аматорський, оркестр народних інструментів, оркестр народної музики та **характеру діяльності** досліджуваних колективів.

Згідно з універсальним довідником сучасної української мови, яким є “Великий тлумачний словник сучасної української мови” (Київ–Ірпінь, 2004 р.), дізнаємося такі визначення слів: **“муніципальний”** – 1) прикметник до муніципалітет (орган місцевого самоуправління); 2) пов'язаний з місцевим самоуправлінням; **“професіонал”** – 1) той, хто зробив яке-небудь заняття предметом своєї постійної діяльності, *своєю професією*; 2) *добрий фахівець*, знавець своєї справи; **“професія”** – рід занять, трудової діяльності, що *вимагає певних знань і навичок* та є для кого-небудь *джерелом існування*; **“професійний”** – 1) пов'язаний з певною професією; 2) який є професіоналом; **“народний”** – 1) який належить народові, країні, державі; 2) властивий або відповідний духові народу, його національним особливостям; 3) створений народом; 4) який тісно пов'язаний з народом, відповідає його культурі, світоглядіві й т. ін. (народний театр); **“аматорський”** – 1) любительський; 2) виконуваний аматорами; **“аматор”** – 1) той, хто охоче займається чим-небудь, кохається в чому-небудь; любитель; 2) той, *хто займається чим-небудь не як професіонал*; любитель; **“аматорство”** – заняття якою-небудь справою не як професією, а з любові до неї.

Відповідно до Концепції державної підтримки мистецьких колективів, з метою подальшого розвитку **професійного** мистецтва та керуючись ст.32 Закону України “Про місцеве самоврядування в Україні”, виконавчі комітети Івано-Франківської, Надвірнянської, Коломийської міських рад надали статус **муниципального** оркестрам “Рапсодія”, “Аркан”, “Гуцулія”. Ці колективи забезпечують музичне оформлення та обслуговування міських заходів; здійснюють концертну діяльність шляхом підготовки програм, що пропагують музичні твори української та світової культури, культурно-просвітницьку та гастрольну діяльність; беруть участь у різноманітних масових заходах, музичних фестивалях, конкурсах, як всеукраїнських, так і міжнародних; організують роботу дитячих та юнацьких студій з підготовки творчих кадрів (колективом-супутником муніципального оркестру народної музики “Аркан” є дитячий оркестр Надвірнянської ДМШ “Арканець”, створений 1988 р. з ініціативи Сергія Орла).

Основною метою діяльності муніципальних оркестрів є відродження, збереження, пропагування та розвиток народного музичного мистецтва. Підпорядковуються ці колективи

виконавчим комітетам відповідних міських рад. Фінансування оркестрів, їх матеріально-технічне забезпечення здійснюються за окремим рахунком у межах коштів, що виділяються з міського бюджету на культуру.

Муніципальні оркестри “Рапсодія”, “Аркан”, “Гуцулія” отримали звання “народний аматорський”. Постійно діючим аматорським колективам закладів культури системи Міністерства культури і мистецтв України за активну творчу діяльність щодо збереження, розвитку і популяризації культури, високий художній рівень творчої діяльності на національних засадах, активну навчально-виховну роботу серед учасників колективу, участь в організації дозвілля населення, стабільність творчої діяльності колективу та високу виконавську майстерність може бути присвоєно почесне звання “народний” (“зразковий” – для дитячих колективів)¹. Присвоєння звання “народний” має на меті підтримку й активізацію аматорського руху в Україні, посилення ролі народних аматорських колективів у здійсненні державної культурної політики. Безпосереднє керівництво народним аматорським колективом здійснює штатний працівник цього колективу (диригент оркестру). Штатні працівники колективу утримуються за рахунок бюджетних асигнувань, усі інші – за рахунок спецкоштів.

Аналізуючи творчу діяльність представлених для дослідження оркестрів, можна стверджувати про її професійний характер (ураховуючи визначення “професійний”): учасники колективів за професією музиканти, заняття музикою є предметом їх постійної діяльності, професійна творча діяльність у галузі музичного мистецтва становить їх основне заняття і є головним джерелом доходів, вони – добрі фахівці, професіонали своєї справи. Згідно з Кодексом законів про працю України, критеріями професійності цих оркестрів є такі ознаки: публічне ознайомлення з творами музичного мистецтва шляхом сценічного виконання, отримання винагороди за свою творчу працю, одержання спеціальної освіти в навчальному закладі, наявність почесного звання.

З огляду на вищевикладені положення, можемо стверджувати, що вже в самій назві оркестрів прослідковуємо симбіоз фольклорної й академічної традицій через неузгодженість між Міністерством праці та Міністерством культури і мистецтв України, які фаховий заробіток трактують по-різному (перші – як професію, другі – як звання).

Симбіоз фольклорних і академічних традицій проявився і на рівні прикінцевих слів назв колективів – оркестр народних інструментів та оркестр народної музики. Музикознавець, дослідник народного музичного інструментарію України Л.М.Черкаський у праці “Українські народні музичні інструменти” подає таке визначення поняття “народні інструменти”: “...до народних музичних інструментів у вузькому значенні слова належать такі, на яких виконують тільки народну музику, а в широкому розумінні – такі, на яких, крім народної, виконують і професійну музику” [17, с.12]. Поняття **народний музичний інструмент**, на думку доктора мистецтвознавства, професора РАМ ім. Гнесіних (м. Санкт-Петербург, Росія) М.Імханицького включає три складові: 1) **етнічну** (народ як нація) – **традиційність** побутування у визначеному етнічному середовищі для вираження національного музичного мистецтва [8, с.19]; 2) **соціальну** – приналежність інструменту до визначеного соціуму, домінуючої частини суспільства, яка не входить у його еліту [8, с.23]; 3) спрямованість на **навчальний процес** помітно домінуючої частини суспільства [8, с.36].

Традиційна та академічна музичні культури не знаходяться в строгій ізоляції одна від одної, що проявляється в інструментальній інтеграції. У народно-інструментальному оркестровому виконавстві Прикарпатського регіону використовуються такі класичні інструменти, як скрипка, альт, віолончель, контрабас, кларнет, а також інструменти, які мають статус народних та академічних – сопілка, баян, акордеон, цимбали, кобза. Завдяки процесу вдосконалення народного музичного інструментарію (наявність хроматичного темперованого звукоряду, уніфікації), стало можливим виконання на цих інструментах поряд із традиційною народною

¹ Порядок присвоєння почесного звання “народний”, “зразковий” визначається Положенням про народний (зразковий) аматорський колектив у культурно-освітніх закладах системи Міністерства культури і мистецтв України, затвердженим наказом Мінкультури України від 23.06.1999 року № 415 і зареєстрованим у Міністерстві юстиції України 02.09.1999 року № 593/3886.

будь-якої іншої музики. Отже, і на інструментальному рівні можемо спостерігати стильовий симбіоз фольклорних та академічних традицій.

Аналіз творчої діяльності, репертуару оркестрів дає підстави стверджувати про їхню приналежність до письмової, нотної академічної традиції музичного виконавства. За висловленням професора М.Імханицького, “народними інструментами в системі письмової традиції (курсив наш. – Л.П.) є ті, які у своїх корінних, типологічних рисах існують у національному середовищі для вираження його традиційної музики, але разом з тим орієнтовані на навчальний процес помітно домінуючої частини суспільства країни, яка не належить до її художньої еліти” [8, с.36]. Скрипка на території Прикарпаття, особливо на Гуцульщині, широко розповсюджена протягом ряду поколінь у традиційному народному побуті і, разом з тим, є класичним інструментом академічної концертної естради. Готово-виборний багатотембровий баян, акордеон, хроматичні сопілка, цимбали, кобза поєднали в собі два види музикування – народний і академічний. “У багатьох західноєвропейських країнах протягом ряду століть як народні функціонували попередники сучасних *кларнетів*, *флейт* (курсив наш. – Л.П.), *фаготів* – приміром, *шальмеї*, *поммери*, попередники сучасних валторн – *роги*, які використовувалися на полюванні... поступово більшість з них відійшли з народного побуту, фольклорної практики, ставши інструментами академічного плану” [8, с.33].

Першоосною досліджуваних колективів є типовий гуцульський ансамбль “троїстих музик” – так звана “капела” (скрипка, цимбали, бубон), до якого додаються: сопілка та її різновиди: теленка, най, окарина, дводенцівка, дрімба, флейта, кларнет, баян, акордеон, кобза, альт, віолончель, контрабас. **Симбіоз** проявився у вираженні звукоідеалу етнічних груп Прикарпатського регіону, а саме – “троїсте” поєднання “скрипка, цимбали, бубон” уособлює особливості музичного інтонування, колорит, природну сутність самої музики досліджуваної території.

На інструментальному рівні прослідковуємо взаємопроникнення різних виконавських традицій, зокрема, автентичного інструментального ансамблевого виконавства Гуцульщини, традицій класичного струнно-смичкового камерного ансамблю, інструментів іншоетнічного походження (кларнет, баян, акордеон), а також нетипових для традиційного побутування музичних інструментів досліджуваної території (кобза, бугай).

У словнику-довіднику “Музика” Ю.Є.Юцевича подається таке визначення терміна “народна музика” – вокальна, інструментальна, вокально-інструментальна та музично-танцювальна творчість народу, що ґрунтується на історичних традиціях. Народна музика *створюється і передається в усній формі* від виконавця до виконавця, від покоління до покоління, утворюючи так званий *традиційний фольклор...*” [18, с.172].

Основою народного інструментального мистецтва та зв’язуючою ланкою народного з професійним мистецтвом є фольклор. Прикладом переосмислення фольклору може слугувати творча діяльність муніципальних оркестрів “Рапсодія”, “Аркан”, “Гуцулія”. Не стилізація під фольклор і навіть не цитування його, а осягнення внутрішніх закономірностей народного музичного мислення притаманне стилістиці виконуваного цими колективами репертуару. Репертуарна політика досліджуваних оркестрів – це відродження, наслідування і розвиток традицій. Народні інструменти вже за характером свого звучання, виконавськими прийомами, що застосовуються на них, наближують виконувані твори до народної творчості.

Творчу діяльність представлених професійних оркестрів Прикарпаття можна означити як “**професійну реконструкцію фольклору**” (сценічна реконструкція фольклору, зокрема народної інструментальної музики) і “**фольклоризм**” як видозмінену форму фольклору, що уособлює його трансформацію в професійній творчості (музиці) [7]. “...В залежності від рівня професіоналізму виконавців та керівників таких колективів, змінюється й рівень інтерпретації автентичного фольклору”, – зазначає кандидат мистецтвознавства Ю.Волошук [2, с.35]. Професіональний підхід є тією генеруючою аурою, яка спрямована на системну організацію професійної діяльності музиканта в галузі народно-інструментального виконавства.

Зразками “фольклоризму” можуть бути композиторські обробки народних пісень, твори з використанням фольклорної тематики. Симбіоз проявляється безпосередньо в процесі виконання, а саме – коли народний інструмент виконує обробку традиційної мелодії або ж оригінальну композицію, в основі якої фольклорна тематика, тобто музику, яка опирається на європейську нотну традицію.

Головним завданням сучасних професійних оркестрів народних інструментів Прикарпаття є популяризація автентичного гуцульського інструментального фольклору. Особливе значення у виявленні характерних особливостей процесу поєднання фольклорної та академічної інструментальних традицій у творчості представлених колективів отримує репертуар – загальноєвропейська жанрова основа (концерт, балада, рапсодія, фантазія, танцювальна мініатюра, думка тощо) у сполученні з традицією народно-інструментального музикування (мелодика, елементи обрядовості). Ці взаємовпливи прослідковуємо в прозорому фактурному вирішенні, домінуючих каденційних зворотах, діалогічності структури, що перегукується з правилами спілкування того чи іншого обряду.

У репертуарі досліджуваних сучасних оркестрів значну частину займають обробки, аранжування автентичних мелодій того чи іншого регіону Прикарпаття, авторами яких у переважній більшості стають керівники колективів. Це – **музика ритуальної дії** (одна з жанрових сфер традиційної гуцульської музики, визначена І.Мацієвським), зокрема, весільні мелодії, танці, ладканки, веснянки, колядки, щедрівки, пісні коломиїкової структури; **вільна інструментальна музика для слухання** (одна з жанрових сфер традиційної гуцульської музики, визначена І.Мацієвським), а саме: вільні авторські композиції з узагальненою образністю, програмна музика.

У репертуарному списку популярністю користуються оригінальні інструментальні композиції керівників оркестрів¹. Виконання авторських композицій багатьма оркестрами народних інструментів Прикарпатського регіону яскраво репрезентує вплив академічної виконавської традиції шляхом залучення до репертуару колективів оригінальних творів.

В аспекті співвідношення національних фольклорних традицій слід зазначити, що в кожній зоні досліджуваного регіону (Івано-Франківськ, Надвірна, Коломия. – *Л.П.*) у репертуарі оркестрів більшу частину займає місцева національна традиція. Однак, як певну закономірність, спостерігаємо включення до програм колективів інструментальних мелодій сусідніх національних традицій. Відтворення стилевих ознак пісенних і танцювальних мелодій різних етнічних груп Прикарпатського регіону, Закарпаття, сусідніх етносів, які проживають на території інших держав (Румунія, Угорщина, Молдавія), сприяє популяризації і їх розповсюдженню в репертуарі місцевого населення.

Першоджерело авторських інструментальних композицій, обробок народних мелодій є автентичним, засоби музичної виразності – академічні (прийоми виконавської техніки, форма, гармонічна мова, фактура, динаміка й т. ін.). Ладоінтонаційні засоби інструментальних мелодій мають достатньо архаїчний колорит, але фактура й гармонія засвідчують про помітну європейзованість музичних ресурсів.

Виконавська культура досліджуваних оркестрів визначається як виконуваним репертуаром, так і виконавською майстерністю учасників. Виконавство на народному інструменті у фольклорі (безписемна традиція) і виконавство на тому ж інструменті в мистецтві, орієнтованому на нотну традицію, істотно різняться. Виконання музики в системі нотної традиції, у тому числі на народному інструменті, принципово нефольклорний, **концертний** за своєю суттю **тип виконавства**. Характер виконавства у фольклорній традиції – імпровізаційний. Учасники досліджуваних нами оркестрів є представниками академічної сфери виконавства, позаяк кожен з них отримав школу письмової традиції. Особливо це питання стосується виконавців на скрипці, академічна манера інтонування на інструменті яких завжди є в рамках

¹ Сергія Орла: “Фантазія на гуцульські народні мелодії для скрипки з оркестром”, “Гуцульська рапсодія”, “Святкова сюїта”, присвячена 400-річчю м. Надвірна, “Танцювальна сюїта”, “Фестивальний марш”, п’єси “Осінній романс”, “Колискова”, “Мамин образ”, “Привітальна”; Петра Терпелюка – засновника й першого керівника “Гуцулії” і “Рапсодії”: привітальна “Ми з Гуцулії”, “Півторак”, “Концертна хора”, “Рапсодія для скрипки з оркестром”, “Мелодії оновленого краю” для соло сопілки з оркестром, “В’язанка галицьких народних пісень”, “Друга рапсодія” для скрипки з оркестром, сюїта “Радуйся, Гуцуліє”; Ярослава Щирби – керівника оркестру “Рапсодія” (1984–1987, 1992–2000): “Візитка”, “В’язанка українських народних мелодій”, “Дума і козачок”, “Молдавська сюїта”, “Українська танцювальна сюїта”, “Українська фантазія”; Любомира Никорака: “В’язанка гуцульських мелодій”, “Фантазія на гуцульські народні теми”, “Фантазія на покутські народні мелодії”.

темперації. В особі керівників оркестрів Сергія Орла (“Аркан”), Миколи Ковцуняка (“Гуцулія”), Любомира Никорака (“Рапсодія”) поєднані дві важливі складові – носій фольклорної інструментальної традиції і професійний виконавець-скрипаль, виконавець-сопілкар. Такий унікальний феномен інструментального виконавства доктор мистецтвознавства, професор ЛДМА ім. М.Лисенка Олександр Козаренко означає як **“інструментальний фольклоризм”** [10, с.5].

На думку професора І.Мацієвського, лідер-носій музичної традиції “повинен бути і був, висловлюючись сьогодишньою мовою епохи вузьких спеціалізацій, ученим-музикознавцем, композитором, виконавцем, педагогом-вихователем, організатором-менеджером та культурним політиком одночасно ...не просто усвідомити, але й пропустити через себе і реалізувати цей органічний взаємозв’язок і єдність творчості-діяльності” [12, с.125]. Саме такі якості багатогранного таланту притаманні керівникам досліджуваних оркестрів С.Орлу, Л.Никораку, М.Ковцуняку.

Географія виступів представлених професійних оркестрів охоплює весь Прикарпатський регіон, окремі міста України, а також зарубіжні гастролі в містах Європи й Америки: сольні концерти, участь у регіональних, обласних, всеукраїнських і міжнародних фестивалях, конкурсах. У порівнянні з усною формою передачі фольклорної традиції, спостерігаємо у творчій діяльності досліджуваних колективів вплив професійної, академічної культури, зокрема, видання нотних збірників, запис платівок, компакт-дисків.

Підсумовуючи вищевикладений матеріал, слід окреслити такі **висновки**:

- у народно-інструментальній культурі Прикарпатського регіону відбувся процес трансформації ансамблю “троїстих музик” у нову форму – муніципальний оркестр народних інструментів, народної музики;
- трансформувалася сфера побутування народно-інструментального виконавства з обрядової в концертну;
- спостерігаємо симбіоз фольклорних та академічних традицій в орієнтації народно-інструментальної традиції на академічні норми: інструментарій, репертуар, мистецька освіта, виконавство;
- репертуар оркестрів представлений обробками народних мелодій та оригінальними композиціями, авторами яких стають керівники колективів; виконувані твори виникають і передаються не в процесі усної трансмісії, а засвоюються за допомогою письмової нотної традиції;
- керівники колективів – представники унікального феномену так званого “інструментального фольклоризму” (вдале поєднання фольклорної інструментальної традиції та високого виконавського професіоналізму);
- для популяризації традиційного народно-інструментального виконавства використовуються традиційні форми поширення академічного мистецтва: сценічне виконавство, конкурси, фестивалі, радіо, телебачення, платівки, компакт-диски, видання нотних збірників;
- оркестри “Аркан”, “Рапсодія”, “Гуцулія” є новою естетизованою формою відродження, збереження, популяризації та розвитку народної традиції, що відображається у виконанні фольклорних мелодій у вигляді обробок чи оригінальних творів з використанням фольклорної тематики представниками молодого покоління (чоловіки та жінки) у порівнянні із сучасним станом фольклорної традиції, яка в переважаючій більшості зберігається, як правило, тільки в пам’яті старшого покоління чоловіків (Петро Терпелюк, Дмитро Біланюк, Сергій Орел);
- представлений інструментальний фольклоризм у середовищі міської інтелігенції (учасники колективів – викладачі, студенти музичних навчальних закладів, музиканти-інструменталісти) оснований на творчому сприйнятті народних традицій, тим самим стимулює розвиток фольклоризму в масовій народній аматорській творчості; фестивалі, конкурси сприяють безпосередньому спілкуванню професійного фольклоризму, фольклоризму сільської народної аматорської творчості й автентичних фольклорних колективів (наприклад Міжнародний гуцульський фестиваль).

Перспективою подальших досліджень є вивчення процесу взаємодії перелічених форм репрезентації фольклору на всіх його етапах, що є однією з актуальних сьогодні проблем для сучасної музикознавчої науки, а також має на меті не тільки теоретичне обґрунтування, але й практичне значення для відродження, збереження, популяризації та розвитку фольклорних народно-інструментальних традицій.

1. Архівні матеріали Івано-Франківського ОНМЦ.
2. Волощук Ю. Гуцульська музика в репертуарі сучасних ансамблів та оркестрів народних інструментів Прикарпаття / Ю. Волощук // Україна, Галичина, Гуцульщина : історія, політика, культура : зб. статей та повідомлень наук. конф. з міжнар. участю [“Гуцульщина як історико-культурний феномен”]. – Коломия : Вік, 2009. – С. 35–38.
3. Волощук Ю. Проблеми функціонування традиційного виконавства Гуцульщини у сучасному урбанізованому середовищі (на матеріалі творчості скрипаля Петра Терпелюка) / Ю. Волощук // Етнокультурні процеси в українському урбанізованому середовищі ХХ століття : зб. наук.-теорет. статей за матеріалами міжнар. наук.-теорет. конф., 22–23 квіт. 2004 р. / голов. ред. С. П. Павлюк. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2004. – Вип. 2. – С. 252–256.
4. Волощук Ю. Професійна реконструкція фольклору у творчості скрипаля Сергія Орла / Ю. Волощук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2007. – Вип. Х–ХІ. – С. 242–248.
5. Волощук Ю. Традиційне скрипкове мистецтво Гуцульщини кінця ХХ – початку ХХІ століття: синтез автентики та професіоналізму / Ю. Волощук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2004. – Вип. VII. – С. 182–189.
6. Волощук Ю. Чинники взаємодії автентики та академізму в народно-ансамблевому виконавстві Гуцульщини (на матеріалі творчої діяльності ансамблю “Черемош”) / Ю. Волощук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2008. – Вип. XV–XVI. – С. 148–152.
7. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки / С. Грица. – К. ; Тернопіль : Астон, 2002. – 236 с.
8. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах : учебное пособие для муз. вузов и уч-щ / М. Имханицкий. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.
9. Карась Г. Трансформація гуцульських музичних традицій у сучасному виконавстві в Канаді (на прикладі творчості гурту “Кубасонікс”) / Г. Карась // Україна, Галичина, Гуцульщина : історія, політика, культура : зб. статей та повідомлень наук. конф. з міжнар. участю [“Гуцульщина як історико-культурний феномен”]. – Коломия : Вік, 2009. – С. 70–72.
10. Козаренко О. З глибин народних / О. Козаренко // Моя Гуцулія: твори для скрипки в супроводі фортепіано. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2003. – С. 5.
11. Мациевский И. Современность и инструментальная музыка безписьменной традиции / И. Мациевский // Современность и фольклор. – М., 1977. – С. 86–88.
12. Мацієвський І. Ігри й співголосся : контонація, музикологічні розвідки / І. Мацієвський. – Тернопіль : Астон, 2002. – 172 с.
13. Терпелюк П. Моя Гуцулія: гуцулково-коломийкові мелодії для скрипки в супроводі фортепіано / П. Терпелюк. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2005. – Ч. 3. – 76 с.
14. Терпелюк П. Моя Гуцулія: твори для скрипки в супроводі фортепіано / П. Терпелюк. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2003. – 100 с.
15. Традиции и современность в фольклоре : сб. статей / АН СССР, Ин-т этногр. им. Н. Н. Миклухо-Маклая ; отв. ред. и авт. предисл. В. К. Соколова. – М. : Наука, 1988. – 211 с.
16. Хай М. Музично-інструментальна культура українців: фольклорна традиція / М. Хай. – К. ; Дрогобич : Вид-во “КОЛО”, 2007. – 543 с.
17. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Л. Черкаський. – К. : Техніка, 2003. – 264 с.
18. Юцевич Ю. Музика : словник-довідник / Ю. Юцевич. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2003. – 352 с.
19. Яремко Б. Музыкант-исследователь восточнокарпатских традиционных сопилковых инструментов и их музыки / Б. Яремко // Музыкант в традиционной и современной культуре : материалы Международного инструментоведческого симпозиума. – С. Пб. : НПФ “АСТЕРИОН”, 2001. – С. 65.

В статті розглядається творча діяльність сучасних професійних оркестрів народних інструментів Прикарпаття в контексті симбіоза фольклорної та академічної виконавської традицій.

Ключевые слова: ансамбль троистых музык, оркестр народных инструментов, профессиональная реконструкция фольклора, фольклоризм, любительство, профессионализм, симбиоз.

In the article there were considered creative activity of the modern professional orchestras folk instruments of Precarpathian in the context folk and academic of playing traditions.

Key words: the music for trio ensemble, orchestra folk instruments, professional reconstruction of folklore, folklorism, amateurs art, professionalism, symbiosis.

УДК 78.072.3:070.447

ББК 85.333

Наталія Осадця

ОПЕРНЕ Й МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНЕ ЖИТТЯ ЛЬВОВА В КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ МІСЦЕВОЇ ПРЕСИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX ст.

У статті дано загальну характеристику критичних матеріалів стосовно постанов музичного театру у Львові, опублікованих у львівській пресі XIX – першої третини XX ст. Підкреслюється актуальність історичних досліджень у галузі музичної критики, ширше – рецепції музики та музично-театральних постанов, що знаходяться в руслі історичного музикознавства й театрознавства. Відзначено, що в рамках театральньо-драматичної критики впродовж XIX ст. відбувається процес виокремлення оперної та музично-театральної критики в самостійну галузь.

Ключові слова: музичний театр, рецепція оперної постанови, оперна критика, періодична преса, пресознавство, бібліографія музичної преси.

Синтетичний характер опери чи музичного спектаклю, що поєднує в собі музично-виконавський рівень, режисуру, сценографію, завжди спонукав до гарячих публіцистичних суперечок та естетичних висловлювань. Про жодний музичний жанр не говорилося в західноєвропейській періодичній пресі XVIII–XIX ст. так багато, як про оперу: добре відомі такі яскраві приклади оперно-естетичної полеміки, як війна “буфонів” чи суперечки глюкістів і пічіністів у XVIII ст.

Львівський театр упродовж своєї понад 230-літньої історії продовжує бути, без перебільшення, центром культурно-мистецького життя Східної Галичини й Західної України. Трактований як збірне поняття¹, театр ще від кінця XIX ст. влучно називають “оперно-оперетково-комедійно-драматично-балетним” [42, с.24]. Унікальним явищем тривалого періоду його буття є те, що тут співпрацювали різні національні мистецькі колективи: австрійський, польський, український, кожен з яких зробив свій внесок у розвиток музично-театрального мистецтва в краю.

Тогочасне оперне життя Львова, рівень його оперної культури стимулюють рух оперної критичної думки: різні кола громадськості виносили свої судження й висловлювали їх у місцевій львівській і регіональній пресі окресленого періоду. На її сторінках вміщено десятки статей, рецензій та повідомлень, присвячених опері, її загальній естетичній проблематиці, окремим постановкам, творам, виконавцям, шляхам її національного розвитку. Ґрунтовне дослідження повного обсягу цього матеріалу, а не окремих зразків, допомагає уявити весь процес розвитку зазначеного виду критики, боротьбу напрямів в її сфері й особливості сприйняття вказаного виду музичного мистецтва в певний період його розвитку.

Залежно від широкого спектра суспільно-політичних і соціально-культурних умов оперна й музично-театральна критика може знаходитися на різних рівнях консолідації чи диференціації з критикою літературною та театральньо-драматичною. Особливості процесу виокремлення її в самостійну галузь знаходяться в полі уваги історичних досліджень музичної та теат-

¹ Історія цієї інституції через геополітичні обставини охоплює три головні періоди: 1) театр німецькомовний австрійський (1776–1872); 2) театр польський (1872–1939) з двома підрозділами: (1872–1918 і 1918–1939) та 3) театр після 1939 р. з підрозділами: перший радянський (1940–1941), окупаційний (1941–1944), другий радянський (1944–1991), сучасний український – від 1991. До цього поняття долучається теж заснований у Львові Народний театр товариства “Руська Бесіда” (з 1916 – “Українська Бесіда”) (1864–1939).

ральної критики, ширше – рецепції музики та музично-театральних постанов. Загальна характеристика цього процесу в рамках львівської театральної критики, відбитого на сторінках львівської періодичної преси впродовж означеного періоду, становить предмет нашої статті.

Історіографія дослідження львівського музичного театру виявляє відповідне музикознавче та театрознавче висвітлення кожного з його періодів, які започаткував у 90-х роках XIX ст. відомий історик Станіслав Шнюр-Пепльовський [39–41], а українського театру товариства “Руська Бесіда” – Іван Франко [20]. Основна увага дослідників упродовж понад століття зосереджувалася на загальноісторичних та організаційних питаннях; рідше здійснювалися спроби охарактеризувати репертуар, акторське й режисерське мистецтво, сценографію чи музичний бік вистав [1; 3; 4; 6; 11; 12; 17; 23; 30; 36; 42]. Усі ці дослідження певною мірою використовували критичні статті й рецензії, вміщені в тогочасній пресі Львова, як джерельні матеріали, а не як предмет дослідження. Лише в 90-х рр. XX ст. поступове залучення пресознавчих наукових здобутків [7; 9; 14; 15; 21; 26; 31–33; 37; 38] активізувало звернення до історії музично-театральної та оперної критики у Львові як до предмета дослідження, але свого систематичного висвітлення ця тема ще не отримала і є сьогодні актуальною.

Серед авторів праць з історії оперної й музично-театральної критики в різних країнах відзначаємо таких, як: Д.Арунделл [25], С.Яроцінський [24], Т.Ліванова [8], Я.Гордійчук [4]. При цьому слід відмітити, що історія музичної критики є однією з найменш досліджених тем, а її положення в сучасному музикознавстві визначається як маргінальне [28, с.36]. Водночас історія рецепції музики як науковий напрям, який зародився в 1960-х рр. і до якого належить історія музичної критики, продовжує нині стрімко розвиватися в Європі та США [28, с.11].

Розвідки й статті, безпосередньо присвячені львівській оперній і музично-театральній критиці, появляються в 1997 р. Водночас треба відзначити доробок польських дослідників оперної й музично-театральної критики у Львові: один з розділів фундаментальної праці історика театру Єжи Гота про австрійський театр у Львові має назву “Львівська театральна критика” [30, с.800–828]. У 1999 р. вийшла праця польського дослідника Анни Випих-Гавронської “Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918”, у якій два розділи присвячено оперній та оперетковій критиці [42]. У сучасному українському театрознавстві опрацювання історії української театрально-естетичної думки й критики в Галичині й на Буковині, зокрема, періоду її становлення в 60-х рр. XIX ст., започатковує Ростислав Пилипчук [18; 19].

Львів посідає одне із чільних місць щодо багатства пам’яток австрійської культури у сфері театрального мистецтва. Упродовж своєї 100-літньої діяльності німецький театр у Львові, незважаючи на періоди злетів і падінь, заклав ґрунтовні підвалини подальшого розвою мистецтва опери в місті не лише в постановочному плані. Дослідники підкреслюють його вплив на розвиток української композиторської творчості в Галичині й у наступних поколіннях [6; 9; 12].

Австрійська влада вже від початків свого панування в Галичині усвідомлювала, що театр завжди був і є фактором потужного впливу на громадську думку, і покладала на нього місію виховання засобами музики й мистецтва позитивних почуттів до нового уряду. Німецький театр у Львові завжди мав привілейоване положення: кращий, порівняно з польським, театральний ансамбль, окремий оперний склад (у польському – оперні партії виконували драматичні актори), хор і оркестр та й фінансові можливості запрошувати гостей з інших театрів імперії.

На сцені німецького театру від самого початку переважав музичний і музично-драматичний репертуар: опери, оперети, комедії, зінгшпілі, пантоміми й навіть балети, а також драматичні твори. Львів виходив на одне із чільних місць у ставленні до оперних новинок, тут усе трималося на бажанні не поступатись європейським містам.

Театральні постанови львівського німецького театру провокували негайну реакцію критиків – уже на другий день появлялися відгуки та рецензії. Перші з них датуються, за істориком австрійського театру у Львові Єжи Готом, 1789 роком і присвячені постановкам театру за дирекції Ф.-Г.Буллі [30, с.800]. Зокрема, “вибухом” сезону критики назвали появу в 1792 р. опери В.-А.Моцарта “Чарівна флейта”. У цікавому режисерському прочитанні, при відмінному акторському складі й вишуканому мистецькому оформленні вона здалася рецензентам новим невідомим твором [30, с.802].

Трибуною для поширення театральних повідомлень, рецензій і відгуків стала тогочасна преса – німецька та польська. Розвиток культурно-освітньої інфраструктури сприяв розвитку преси й

читацької аудиторії. Опера й музичний театр передбачали наявність музично підготованої публіки, для якої друкувалися рецензії та повідомлення. Технічний рівень забезпечували численні львівські друкарні.

Пресовий рух у Львові із часу появи в 1776 р. першої періодичної газети “Gazette de Leopold” був досить інтенсивним. Посилання істориків львівського театру на німецькомовну пресу: “Leseblätter”, “Lemberger Zeitung”, “Lemberger allgemeiner Anzeiger” свідчать, що саме ці видання найповніше відбивали театральне життя міста й краю [9; 17; 30; 40–42].

Однією з найстаріших була урядова газета “Lemberger Zeitung”, що виходила у Львові з 1811 до 1918 рр. паралельно німецькою та польською мовами (засновники – брати Краттери). Франц Краттер – перший видавець і редактор газети – неодноразово був пов’язаний із дирекцією театру, що не могло не позначитися на тематиці газетної театральної рубрики чи культурної хроніки. Окрім Ф.Краттера, редактором газети кілька років поспіль (1835–1848) був Ян-Непомуцен Камінський – співдиректор львівського театру в театральних сезонах 1819/20–1823/24, що теж на сторінках газети приділяв цьому виду мистецтва достатньо уваги. До газети “Lemberger Zeitung” виходило кілька додатків різного профілю; серед них – “Lemberger K.K. privilegiertes Intelligenz-Blatt” і “Mnemosyne”, які подають практично повне уявлення про діяльність австрійського театру, його репертуарні плани, склади оперних труп у першій третині XIX ст.

Зокрема, у 1820–30-х роках на сторінках “Mnemosyne” проводилася бурхлива дискусія про репертуарне скерування сцени між прихильниками опери й драми. Результатом дискусії була перемога поборників австрійського оперного театру, і процес поступового перетворення австрійського театру в музичну сцену з невеликою участю драми завершився повною перемогою опери [14, с.37].

У 1840–50-х рр. актуальними були дискусії на тему оперного репертуару австрійської сцени, зокрема, про переваги італійських і французьких композиторів над німецькими. На сторінках львівських газет “Leseblätter”, “Lemberger Theater Almanach”, “Lemberger Allgemeine Anzeiger” оперні критики виступають з підтримкою німецької музики, характеризуючи італійську музику як “оперні цукерки” і “співочі кондитерські вироби” [42, с.92–98].

Серед польських пресових видань, що подавали відгуки на постановки німецького театру, – “Dziennik patriotycznych Polityków”, “Gazeta Lwowska”, “Dziennik mód Paryskich”, “Telegraf” та ін.

Львівська оперна критика періоду австрійського театру характеризується Єжи Готом як високопрофесійна, адже більшість критиків часто відвідували віденські театри, мали широкий кругозір і обізнаність в оперному мистецтві й використовували свій досвід у написанні критичних матеріалів і рецензій про львівський театр [30, с.827–828]. Серед них: Франц Аугуст Вернер, Франц Штіглер, Вільгельм Туртeltaуб та інші.

Загалом діяльність львівського австрійського театру на межі XVIII–XIX століть, активний пресовий рух підготували ґрунт для появи театральнo-драматичної критики в Галичині. В її рамках поступово розвивається оперна та музично-театральна критика, процес виокремлення якої в самостійну галузь відбувався впродовж XIX ст.

Польський театр у Львові до 1872 р. мав обмежені можливості постановки музично-драматичних творів з причин конкуренції з боку німецької сцени, особливо з привілейованого її становища щодо оперних й опереткових постановок; репертуар польської сцени був обмежений до драматичних творів.

Від 1872 р., коли у Львові було ліквідовано німецький театр і відбулися перші постановки на новоутвореній польській оперній сцені, спостерігається чергове бурхливе зацікавлення оперою й становлення польської оперної критики [42, с.239–240].

Багато львівських газет жило театром і його оперною сценою. Найбільше відгуків зустрічається в часописах “Gazeta Lwowska”, “Gazeta Narodowa”, “Dziennik Polski”, “Kurier Lwowski”, “Słowo Polskie”. Однак щоденна газета в силу своєї специфіки подає миттєве, швидкоплинне враження; вона ретельно відтворює репертуар чи хроніку театрального життя і не в стані виробити ширший погляд чи оцінку певної мистецької події. Такі завдання беруть на себе спеціалізовані періодичні видання театрознавчого й ширшого мистецького спрямування, які вміщують більш розгорнені професійні статті про театр й оперу.

Серед театральних пресових видань – “Kurier Teatralny Lwowski”, що виходив у дні польських театральних вистав 1870–1871 рр. за редакцією Ю.Станька. Це видання вміщує матеріали

з історії польського театру, у справі ліквідації Львівським сеймом привілею німецького театру, новини з театрального життя інших польських міст тощо. Цілу останню сторінку кожного номера видання займала театральна афіша.

До числа мистецьких і музичних видань належать “Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny”, “Przegląd Muzyczny”, “Tygodnik muzyczny”, “Wiadomości Artystyczne” та ін., що появляються у Львові наприкінці XIX ст.

Зацікавлення преси драматичною, оперною чи оперетковою сценою зумовлено не тільки мистецькими мотивами; театральне життя міста часто було пов'язане з політичним життям міста [42, с.239]. Пресові видання здебільшого мали чітко окреслений політичний профіль, який диктував ставлення до театральних подій чи проблем з певних позицій.

Матеріали стосовно музичного театру на сторінках пресових видань можна умовно поділити на інформативно-рекламну частину: анонси, оголошення, попередні повідомлення про репертуар й аналітичну – це фахові рецензії, огляди, статті.

В оперній чи музично-театральній постановці критиків цікавила насамперед її музичний бік. Основне місце в рецензії займала характеристика вокальних даних солістів, не залишався поза увагою і виконавський рівень оркестру й хору. Крім цього, обов'язковому аналізу підлягало лібрето опери, його літературне походження, співпраця лібретиста й композитора тощо. Немало цікавили газетярів і закулісні інтриги та суперечки.

Оперні й музично-театральні рецензії вміщувалися в рубриках під назвами “Театр”, “Нотатки літературні й артистичні”, “З музики”, “Новинки”. Свою спеціалізовану рубрику опера мала в газеті “Słowo Polskie”.

Типова оперна рецензія у львівській газеті складалася з двох частин. Першу займала загальна презентація самого твору, характеристика творців музики й лібрето, короткий екскурс у сценічну історію твору. У другій частині аналізувалася власне постановка твору, художні вартості лібрето, виконавський рівень оркестру й солістів. Постійним елементом було виділення вдалих у виконавському плані фрагментів або сцен тощо [42, с.247].

Рецензії на опери чи музично-драматичні вистави іноді писали критики драматичної сцени, але переважно це були рецензенти музичного життя, постійні або принагідні. Слід зауважити, що сфера музичної публіцистики й критики не була привілеєм спеціально визначених осіб, а становила органічну частину діяльності майже кожного з відомих у Галичині композиторів, музикантів чи музичних педагогів. Журналісти й дописувачі часто змінювалися, рідше впродовж певного часу спостерігається традиція “постійного критика”. Така практика зберігалася зумисне, щоб запобігти певній тенденційності оглядів і рецензій [29, с.59]. Зразки професійної польської оперної критики подають такі автори, як Болеслав Червенський, Станіслав Невядомський, Едмунд Вальтер, Францішек Нойгаузер, Данте Барановський, Тадеуш Павліковський та інші.

Щодо українських ініціатив, як зауважує Р.Пилипчук, лише ідея створення професійного українського театру стимулювала театральне-естетичну думку, а виникнення самого театру в 1864 р. спонукало до появи театральної критики [19, с.84]. Контраст у порівнянні з розвитком австрійської та польської театральної культури був зумовлений відмінністю соціальних умов розвитку різнонаціональних культур у регіоні. Відповідним чином він позначився і на українській музично-театральній критиці.

Перші повідомлення про театральні постанови інформаційного характеру, критичні замітки й рецензії з'являються вже в першій українській газеті “Зоря галицька”, що почала виходити у Львові в 1848 р. Об'єднавши навколо себе найбільш відомих діячів політики, культури, літератури серед галицьких українців, газета стала виразником їх прагнень до утвердження в суспільному житті поряд з представниками інших національностей [13; 21]. На її сторінках була представлена й перша галицька драматургія, авторами якої були Рудольф Мох, Іван Наумович, Степан Петрушевич. Деякі із цих творів ставилися на аматорській сцені у Львові й інших містах Галичини; актуальна реакція на ці постановки відображалась у ряді рецензій.

Наприклад, у хронікальній замітці про постановку “комедіо-опери” Івана Гушалевича “На милування нема силування” після закінчення “Собору руських вчених” у Львові 14 (26) лютого

1848 р. читаємо, що вона “...враз з красними співами і танцями дуже утішила всіх в багатім числі зібраних гостей”¹.

Подібні короткі повідомлення в рубриці “Всячина” подає “Галичо-руській вістник”, редактором якого був Микола Устиянович. Навіть у мінімальних рамках цих повідомлень їх автор, переважно анонімний, намагається дати свою оцінку певної події. Наприклад, подаючи інформацію про постановку в Перемишлі 25 вересня (13 жовтня) “...комедію-опери “Проциха або поплета часом придасться”, уперше згадується М.Вербицький як композитор, “...знакомий з свого іскусства музикального”. Далі з гіркотою говорить автор, що “...стараються наші русини і на поприщі драматичному язик свій образувати і показати світу, що до всього єсть спосібні...але вище поставлені русини холонокровоно на все смотрять... (правопис оригіналу не збережено. – О.Н.)”².

У 1860–70-х рр. найбільш повно процес організації українського театру товариства “Руська Бесіда” відбито на сторінках газети “Слово” [15; 18]. На її шпальтах регулярно друкувалися рецензії на всі вистави театру у Львові. Цей матеріал є незмінним джерелом не тільки з погляду історичного фактажу, він відбиває рівень тогочасної театральної (і музично-театральної) критики.

Водночас із “Словом” відгуки й матеріали про театр подають журнали й газети “Мета”, “Вечерниці”, “Русалка”, “Галичанин”, “Правда”, польсько-український альманах “Siolo” та інші періодичні видання. У 80–90-х роках ХІХ ст. їх спадкоємцями й далі стають часописи “Руслан”, “Неділя”, “Ілюстрована Україна”, однак найширшу панораму публікацій музично-театральної тематики представляє перша українська щоденна газета “Діло”. У 20–30-х роках ХХ століття у Львові появляються спеціалізовані театрознавчі журнали “Театральне мистецтво”, “Театр”, “Аматорський театр”, музичного профілю “Українська музика”, “Боян”, “Музичний вісник” та інші. Ставлення тогочасної преси до українського театру лаконічно охарактеризував Степан Чарнецький: “...невелике було зацікавлення театром у нашої преси, яка невидна була співпраця преси з театром...” [23, с.235].

До фахових українських рецензентів належали В.Ільницький, К.Мерунович, І.Франко, А.Вахнянин, М.Волошин, В.Витвицький, С.Чарнецький, М.Вороний, Б.Кудрик та ін.

Рецензії на театральні вистави Анатолія Вахнянина розкривають його думки й погляди в царині театральної музики, з них можна оцінювати музично-театральні спроби самого композитора. Від 80-х рр. ХІХ ст. у журналі “Зоря”, газетах “Діло”, “Руслан” Вахнянин публікував інформаційні повідомлення та рецензії на львівські постановки опер українських композиторів Миколи Лисенка, Порфирія Бажанського, Семена Гулака-Артемівського, на виступи Соломії Крушельницької у Львівській опері у квітні 1903 р. [3]. У цих публікаціях він доводив важливість існування українського театру в Галичині для просвіти й духовного піднесення рівня нації, зумівши при тому дати своє бачення цієї проблеми.

Особливо цінний внесок у характеристику музично-театрального життя вніс Станіслав Людкевич – перший у Галичині професіональний музичний критик, що вважав своїм обов’язком активно втручатися в усі ділянки творчого й музично-освітнього життя [10].

Близько 17 рецензій на оперні й музично-театральні вистави й 14 статей на відповідну тематику цього автора побачили світ на сторінках львівської періодичної преси в період з 1913 до 1940 рр. З приходом радянської влади Людкевич перестав виступати як критик: єдина за той час його рецензія – на постановку балету “Дон Кіхот” Л.Мінкуса – з’явилася в 1940 році.

Більшість цих публікацій з’явилася на шпальтах щоденної львівської газети “Діло”, з якою Станіслав Людкевич співпрацював сорок років. Окрім “Діла”, публікації С.Людкевича появлялися в літературних збірниках “Шляхи”, “Терем”, “Література і мистецтво”, “Літературно-науковий вістник”, газеті “Вперед”, декілька статей залишилося в рукописах.

Зміст цих рецензій і статей зосереджується переважно навколо проблем композиторського стилю в музично-сценічних жанрах, виконавської майстерності та інтерпретації. Зокрема, про кількох своїх сучасників, найвидатніших виконавців-співаків – Олександра Мишугу, Модеста Менцинського, Соломію Крушельницьку, Михайла Микишу, Олену Дмитраш – С.Людке-

¹ Зоря галицка. – 1848. – № 25. – С. 100.

² Галичо-руській вістник. – 1849. – № 46. – С. 184.

вич написав статті й спомини, у яких дав глибоко проникливі характеристики їх вокальної майстерності, манери співу й інтерпретації.

Окремий розділ музично-критичних праць С.Людкевича становить цикл монографічних статей про українських композиторів, у яких знаходимо його висловлювання про музично-сценічні жанри творчості. Чи не найбільшу увагу музичний критик приділяв Миколі Лисенкові, чію творчість пильно вивчав з молодих років. Зокрема, у статтях “М.В.Лисенко як творець української національної музики”, “М.В.Лисенко і українська суспільність”, посилаючись на М.Лисенка як основоположника української музики та композитора, авторитет якого загально-визнаний, С.Людкевич разом з тим про його опери висловлювався дуже обережно, мотивуючи це тим, що остаточну оцінку можна виробити тільки після доброї постановки цих опер. Проте окремо С.Людкевич виділяє ліричну оперу “Ноктюрн”, здійснивши її інструментування й оцінюючи її як “найбільш сконцентровану під оглядом форми і змісту і найбільш стильово врівняну з опер Лисенка”. У цих висловлюваннях С.Людкевича прослідковується одна думка: опери Лисенка, хоч і мають більшою чи меншою мірою певні недоліки, разом з тим і багато цінного в самому музичному змісті, а тому при вдалій редакторській і режисерській роботі повинні посісти своє основне місце в репертуарі сучасних оперних театрів.

Загалом львівська музично-театральна й оперна критика спричинилася до належної уваги й пропаганди досягнень, які мало оперне й музично-театральне мистецтво в Галичині. Спричинилася до підтримки з усвідомлення, що саме оперний жанр є своєрідним показником, “барометром” загального рівня музичної культури кожного народу. Спричинилася до підтримки всупереч труднощам і несприятливим умовам, у яких функціонувала Львівська польська оперна сцена, відсутності в українському театрі “Руська Бесіда” власного приміщення й матеріальних основ, поступовості й спадкоємності у формуванні різновидів оперної творчості й виконавства. І тільки послідовне дослідження всього матеріалу, а не окремих зразків, дозволяє прослідкувати процес розвитку цього виду критики, уявити боротьбу напрямів в її сфері й тісний її зв'язок з розвитком оперної й музично-театральної творчості.

1. Боньковська О. Львівський театр товариства “Українська Бесіда” 1915–1924 / О. Боньковська; НТШ в Америці, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ. – Львів : Літопис, 2003. – 340 с.
2. Василь Витвицький // Витвицький В. За океаном : зб. ст. – Львів : Організація Спільки композиторів України, Музикознавча комісія НТШ, 1996. – С. 55–57.
3. Горак Я. Діяльність Анатолія Вахнянина у становленні українського театру в Галичині / Я. Горак // Теоретичні та практичні питання культурології. – Мелітополь, 2001. – Вип. 5. – С. 5–16.
4. Гордійчук Я. М. Становлення українського музичного театру і критика (Київ, 20–30-ті рр.) / Я. М. Гордійчук. – К. : Муз. Україна, 1990. – 144 с.
5. Зубеляк М. Олександра Любич-Парахоняк на сторінках української та польської преси / Мар'яна Зубеляк // *Musica Galiciana*=Музика Галичини. – Львів, 2001. – Т. 6. – С. 171–184.
6. Кияновська Л. Вплив австрійського театру у Львові на розвиток західноукраїнської музичної культури / Л. Кияновська // Вісник Львівського університету. Серія “Мистецтвознавство”. – Львів, 2001. – Вип. 1. – С. 105–112.
7. Кобрин Н. Галицька музична критика 20–30-х рр. ХХ ст. (за матеріалами періодичних видань) / Наталія Кобрин // Зб. пр. н.-д. центру періодики / ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України. – Львів, 2004. – Вип. 12. – С. 299–319.
8. Ливанова Т. Н. Оперная критика в России : в 2 т. / Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. – М. : Музыка, 1966–1973. – Т. 1. – Вып. 1, 1966. – 410 с.; Т. 1. – Вып. 2, 1967. – 192 с.; Т. 2. – Вып. 3, 1969. – 420 с.; Т. 2. – Вып. 4. – 337 с.
9. Лужецька І. Галицька періодика кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ ст. як одне з джерел вивчення українсько-австрійських взаємин у ділянці театрального мистецтва / Ірина Лужецька // Вісник Львівського університету. Серія “Мистецтвознавство”. – Львів, 2001. – Вип. 1. – С. 101–104.
10. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; [упоряд., ред., пер., прим. та бібліогр. З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 1999–2000. – Т. 1, 1999. – 496 с.; Т. 2, 2000. – 816 с.
11. Мазепа Т. Л. Австрійський театр у Львові (1789–1872) : історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Т. Л. Мазепа ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – 16 с.
12. Мазепа Т. Австрійський музично-драматичний театр у Львові (1776–1872) : спроба синтетичного аналізу діяльності / Т. Мазепа // *Musica Galiciana*. – Т. 7. – Rzeszów, 2003.

13. Медведик П. Література і мистецтво на сторінках газети “Зоря Галицька” / П. Медведик // Доп. та повідомл. V Всеукр. наук.-теорет. конф., 27–28 листоп. 1998 р. – Львів, 1999. – С. 232–235.
14. Мельник Л. Концертне життя Львова у дзеркалі часопису “Mnemosyne” / Лідія Мельник // *Musica Galiciana: kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)* / [pod red. L. Mazepy]. – Rzeszów, 1999. – Т. 3. – С. 60–74.
15. Мельник О. Музична культура Галичини у дзеркалі газети “Слово” (1861–1887) / О. Мельник // Буття в мистецтві : зб. наук. праць і матеріалів на пошану Степана Костюка з нагоди 80-річчя / НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника ; наук. ред. і упоряд. Л. Купчинська, відп. ред. М. Романюк. – Львів, 2007. – С. 328–334.
16. Німилович О. Михайло Волошин – диригент, співак, композитор, музичний критик / Олександра Німилович // *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* – Івано-Франківськ, 2004. – Вип. 7. – С. 138–147.
17. Паламарчук О. Музичні вистави львівських театрів (1776–2001) / О. Паламарчук. – Львів, 2007. – 448 с.
18. Пилипчук Р. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті рр. XIX ст.) / Р. Пилипчук // *Просценіум.* – 2001. – № 1. – С. 7–11; 2002. – № 1 (2). – С. 9–12; № 2 (3). – С. 3–7; № 3 (4). – С. 3–9; 2003. – № 1 (5). – С. 3–8; № 2 (6). – С. 2–8; № 3 (7). – С. 4–10; 2004. – № 1–2 (8–9). – С. 11–19; 2005. – № 1–2 (11–12). – С. 4–11; № 3 (13). – С. 3–10; 2006. – № 1 (14). – С. 3–11.
19. Пилипчук Р. Становлення української театрално-естетичної думки і театралної критики в Галичині й на Буковині у 60-х роках XIX століття / Ростислав Пилипчук // *Записки Наукового товариства імені Шевченка.* – Львів, 2003. – Т. 245 : *Праці Театрознавчої комісії.* – С. 84–115.
20. Рой У. Театральні рецензії Івана Франка в газеті “Kurier Lwowski” / Уляна Рой // *Вісник Львівського університету. Серія “Мистецтвознавство”.* – Львів, 2006. – Вип. 6. – С. 150–164.
21. Романюк М. М. Українські часописи Львова (1848–1939) : історико-бібліографічне дослідження : у 3 т. / М. М. Романюк, М. В. Галушко ; НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника, Науково-дослідний центр періодики. – Львів : Світ, 2001. – Т. 1 : 1848–1900. – 744 с.; Львів : Світ, 2002. – Т. 2 : 1901–1919. – 692 с.; Т. 3. – Кн. 1 : 1920–1928. – 912 с.
22. Рудницький А. Про музику і музик / А. Рудницький. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1980. – 336 с.
23. Чарнецький С. Нарис українського театру в Галичині / С. Чарнецький. – Львів : Накл. фонду “Учітеся, брати мої”, 1934. – 252 с.
24. *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku* / [wyb. i oprac. Stefan Jarociński]. – Kraków : PWM, 1955. – 523 s.
25. Arundel Dennis Drew. *The critic at the opera contemporary comments on opera in London over three centuries* / Arundel Dennis Drew. – New York : Da Capo Press, 1980. – 423 p.
26. *Bibliografia prasy polskiej 1832–1864* / [oprac. Bolesław Korczak]. – Łódź : PWN, 1968. – 95 s.
27. Dean W. *Criticism* / Winton Dean // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / [ed. Stanley Sadie]. – London, 1980. – Vol. 5. – P. 36.
28. Dziadek M. *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914: koncepcje i zagadnienia* / M. Dziadek // *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.* – № 2065. – Katowice : Wyd-wo Uniwersytetu Śląskiego, 2002. – 640 s.
29. Dziadek M. *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Czasopisma i autorzy* / M. Dziadek. – Katowice, 2002.
30. Got J. *Das Österreichische Theater in Lemberg im 18 und 19 Jahrhundert: Aus dem Theaterleben der Vielvölkermonarchie* / J. Got. – Wien, 1997. – Bd. 1. – 490 s.; Bd. 2. – S. 491–875.
31. Homola I. *Prasa galicyjska w latach 1831–1866* / I. Homola // *Prasa polska w latach 1661–1864.* – Warszawa, 1976. – Т. 1. – С. 199–246.
32. Jarowiecki J. *Prasa lwowska w dwudziestolecu międzywojennym: proba bibliografii* / J. Jarowiecki, B. Góra. – Kraków : Wyd-wo naukowe WSP, 1994. – 422 s.
33. Jarowiecki J. *Prasa lwowska w latach 1864–1918: bibliografia* / J. Jarowiecki. – Kraków : Wyd-wo naukowe Akademii Pedagogicznej, 2002. – 553 s.
34. Mazepa L. *Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie* / L. Mazepa, T. Mazepa. – Wrocław, 2007. – 296 s.
35. Mazepa L. *Adam Didur we Lwowie* / L. Mazepa; *Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, Akademia Muzyczna im Karola Lipińskiego we Wrocławiu.* – Wrocław, 2002. – 262 s.
36. *Musica Galiciana: kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)* / [pod red. L. Mazepy]. – Rzeszów, 2003. – Т. 7 : *Poświęcony 225-leciu teatru muzycznego we Lwowie (1776–2001).*
37. Myśliński J. *Prasa polska w Galicji w dobie autonomicznej (1867–1918)* / J. Myśliński // *Prasa polska 1864–1918.* – Warszawa, 1976. – С. 114–176.

38. Nidecka E. Polskie czasopiśmiennictwo muzyczne Lwowa pierwszej połowy dwudziestego wieku / Ewa Nidecka // *Musica Galiciana: kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 2000)* / [pod red. L. Mazepy]. – Rzeszów, 2005. – T. 9. – S. 210–221.
39. Peplowski S. *Teatr ruski w Galicji* / S. Peplowski. – Lwów, 1887. – 31 s.
40. Schnur-Peplowski S. *Teatr polski we Lwowie (1780–1881)* / S. Schnur-Peplowski. – Lwów, 1889.
41. Schnur-Peplowski S. *Teatr polski we Lwowie (1881–1890)* / S. Schnur-Peplowski. – Lwów, 1891.
42. Wypych-Gawrońska A. *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918* / A. Wypych-Gawrońska. – Kraków, 1999. – 407 s.

В статье дана общая характеристика критических материалов касательно представлений музыкального театра во Львове, опубликованных во львовской периодической печати XIX – первой трети XX ст. Подчеркивается актуальность исторических исследований в отрасли музыкальной критики, восприятия музыки и музыкально-театральных представлений, находящихся в русле исторического музыковедения и театроведения. Отмечено, что в рамках театрально-драматической критики на протяжении XIX ст. происходит процесс выделения оперной и музыкально-театральной критики в отдельную отрасль.

Ключевые слова: музыкальный театр, рецензия оперного представления, оперная критика, периодическая пресса, прессоведение, библиография музыкальной периодики.

This article provides a general overview of press reviews of the Lviv musical theater performances, published between XIX and the first third of XX century in Lviv. It emphasizes the relevance of historic research in the area of musical review, and more generally – in the area of music and musical theater performances that constitute the science of musicology and theatre study. In conclusion, it is noted that during the XIX century within the framework of drama and theater review, opera and theater review forms a separate off-shoot of inquiry.

Key words: musical theater, reception of musical theater performances, press reviews, opera and theater review, bibliography of musical periodicals.

УДК 78.072.3:78.070.447

ББК 85.333

Оксана Федорків

ІДЕЯ ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ В ДІЯЛЬНОСТІ ГАЛИЦЬКИХ МУЗИЧНИХ ТОВАРИСТВ 1930-х РОКІВ (НА ПРИКЛАДІ СУПРОМУ ТА МУЗИКОЛОГІЧНОЇ КОМІСІЇ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ім. ШЕВЧЕНКА)

У статті йдеться про завершення формування в 1930-х роках у Галичині музичного професіоналізму в різних його проявах на прикладі діяльності музикантів – членів різнорідних музичних товариств.

Ключові слова: музикування, ідея, професіоналізм, “Союз українських професійних музик” у Львові, Музикологічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка.

На тлі концептуального переосмислення деяких явищ національної музичної культури ідея професіоналізму є визначальною. Зрозуміло, що в різний час вона проявляла себе неоднаково. Дотепер деяким аспектам її виявлення, формування та розвитку були прямо або опосередковано присвячені дослідження Ю.Ясіновського, Н.Герасимової-Персидської, О.Цалай-Якименко, М.Загайкевич, Я.Горака та багатьох інших музикознавців. Окремої уваги феномен професіоналізму заслуговує в контексті діяльності творчих об'єднань митців у Галичині, зокрема, у 1930-ті роки. Це зумовило актуальність пропонованого дослідження, **метою** котрого є осмислення їх ролі в становленні професійної композиторської творчості, музикознавства, виконавства, педагогіки. Предмет дослідження становить діяльність двох найважливіших, водночас різнорідних і з власними завданнями тогочасних угруповань митців: “Союзу українських професійних музик” і Музикологічної комісії Наукового товариства ім. Шевченка у Львові.

У координації творчих і наукових пошуків української інтелігенції Галичини ще з другої половини XIX століття відігравали Наукове товариство ім. Шевченка (НТШ) і “Просвіта”, котрі своєю діяльністю розвивали передові ідеї української нації, забезпечуючи зміцнення національно-патріотичного духу та поширення освіти в краю. Як відомо, одним із головних напрямів діяльності НТШ було згуртування національних наукових сил навколо спільної української

ідеї, а товариства “Просвіта” (1868) – поширення освіти й культури, розвиток книгодрукування та розповсюдження літератури по всій території Галичини й за її межами.

Наприкінці XIX ст. в українській культурі з’являється новий тип науковця-універсала величезної працездатності й енциклопедичних знань, широти інтересів у різних ділянках мистецтва й науки. Такими були І.Франко, М.Грушевський, Б.Грінченко, М.Драгоманов. Діяльність цих учених стає знаковим явищем, а інколи навіть певним етапом у духовному розвитку нації: завдяки власній титанічній працьовитості вони не лише роблять вагомий внесок у різні ділянки науки, культури, а й сприяють піднесенню духовного життя нації на якісно новий рівень.

Одним із перших, хто проілюстрував універсальність своєї діяльності попри громадську роботу, заангажованість у політику, літературу, проте більшою мірою будучи причетним до музики (займаючись виконавством, (співав і виступав як соліст), композицією, урешті, музичною критикою, відіграв важливу роль у становленні музичного професіоналізму в Галичині), був А.Вахнянин. В умовах активно створюваної в ті роки в Галичині чималої кількості різнонаціональних і різнопрофільних музичних осередків (польських, чеських, єврейських), які формувалися переважно довкола хорів і тісно взаємодіяли між собою (“Галицьке музичне товариство”, “Хор академічної молоді”, “Теорбан”, “Лютня”, “Ехо”), А.Вахнянин усвідомлював потребу об’єднання українських музичних товариств і їх співпраці, оскільки лише в їх спільній діяльності вбачав підґрунтя для створення професійної музичної освіти й дальшої творчості композиторів. Уся його багатогранна діяльність у цьому напрямі була спрямована на подолання аматорства й забезпечення тривких основ формування музичної фаховості. Величезна робота мала гідне завершення – створення “Союзу співацьких і музичних товариств”, а його заснування разом із “Львівським Бояном” і Музичним інститутом заклали міцні підвалини для плекання нового – європейського – типу музиканта-українця. Митець пройшов шлях від безпосередньої участі в роботі деяких музичних і співацьких товариств (як польських, так і українських) до заснування Вищого музичного інституту ім. Лисенка – фундаментального закладу, покликаного виховувати молоді професійні музичні кадри.

Історія відкриття Вищого музичного інституту доводить, що А.Вахнянин був свідомий того, що не розпочинає нову справу, а завершує багатолітній шлях становлення професійної української музичної освіти в Галичині.

Тяжіння А.Вахнянина до музичної професійності – домінуюча риса його публіцистичної творчості як стосовно глибини власної заангажованості в тему допису, так і широти кола музичних зацікавлень. Про це свідчать його музикознавчі матеріали, опубліковані в тогочасних виданнях, зі зверненнями до естетичних досліджень Г.Спенсера, розвідок з історії духовної музики Д.Розумовського, С.Смоленського, І.Божеярова, чий праці він перекладав з метою популяризації, знайомство з розробками з теорії музики (гармонії) Й.Х.Льобе, Лож’є, М.Римського-Корсакова, П.Чайковського, фольклорними працями А.Новосельського, П.Куліша, П.Демущького. У галузі теорії музики усвідомлення необхідності музичної професійності відобразилося в його бажанні подолати відсутність музично-теоретичних підручників і намагання створити власний підручник гармонії з метою активно популяризувати серед широкого українського загалу музично-теоретичні знання [2]. Зацікавлення А.Вахнянина різними ділянками музичного мистецтва проявилось й у його обізнаності з працями багатьох учених (як українських, так і закордонних), знанням їх проблематики. Крім того, публікації в пресі змістовних рецензій на виступи перших галицьких артистів-виконавців, диригентів, хорових колективів у львівській філармонії, симфонічні концерти, оперні вистави з аналізом репертуару, особливостей виконання, критичними зауваженнями свідчили не тільки про його неабиякі природні задатки фахового критика, а й, що найважливіше, про розуміння ним необхідності зростання тогочасного художнього рівня і виконавської майстерності в усіх проявах музичної творчості. Усе це великою мірою спростовує усталений погляд на автодидактизм А.Вахнянина, на користь котрого мала б свідчити відсутність ґрунтовних знань у тій чи іншій галузі. Їх успішно замінила певна системність поглядів митця на різні царини музичного мистецтва. Проте й власна композиторська творчість А.Вахнянина ознаменувала в еволюції музичної культури Галичини перехід від аматорської композиторської творчості до подальшого її розквіту на професійній основі.

А.Вахнянин помер у 1908 році, проте його діяльність неабияк спричинилася до подальшого розвитку музичного професіоналізму, остаточне формування котрого завершилося дещо пізніше, на початку 1930-х років.

Отже, підвалиною створення СУПроМу була ідея розвитку української національної музичної культури та її професіоналізація. І дозрівала вона задовго до 1934 року. Первісною ж, а отже, значно старшою, була ідея, котру, власне, і представляв А.Вахнянин, а саме – поширення і пропагування національної музики, у котрій передові діячі галицької інтелігенції вбачали важливий і один з найперших засобів пробудження національної свідомості та національного єднання. Така роль відводилася, передусім, народній пісні, осередками плекання котрої були хоріві товариства. Від 1860-х рр. по всій Галичині проводилися музично-декламаційні вечори, святкові академії, вистави (у т. ч. музичні) театру “Руської Бесіди”, котрі здобули широку популярність, були основною формою музикування аж до 1920–1930-х рр. і, відповідно, об’єктами газетних відгуків. Концертні виступи, як і музика у виставах, не давали заробітку їхнім авторам і виконавцям і були, скоріше, виявом ентузіазму. Такими ж ентузіастично-хвалебними довгі роки були переважно всі рецензії критиків, котрі, у свою чергу, не були професійно підготовленими. Це свідчило про те, що фактично до початку 1930-х років фах музиканта й музичного критика в Галичині тільки формувався.

Поступово в Галичині сформувалася й зміцніла плеяда молодих талановитих музикантів-професіоналів, які, здобувши освіту в Європі, поверталися на Батьківщину, сповнені нових ідей і задумів. Це – Б.Кудрик, Н.Нижанківський, З.Лисько, М.Колесса, Р.Савицький, В.Витвицький. “Разом з корифеями української музики С.Людкевичем та В.Барвінським вони повели рішучу боротьбу з дилетантизмом, провінційністю, розуміючи, що період аматорства надто затягнувся. Перед митцями стояло завдання підняти загальний культурний рівень громадськості, змінити уявлення про працю музиканта (музикування сприймалося лише як приємне проведення часу, відпочинок, а не як серйозна професія)” [1, с.3]. Із цією метою митці долучалися до викладання у Вищому музичному інституті та численних його філій у містах і містечках Галичини, дбали про навчання в них високоталановитої української молоді.

Іншими формами пропагування професійної майстерності була власна музична творчість, концертна діяльність, виступи в пресі із широким висвітленням культурного життя. На сторінках популярних газет і журналів уміщувалися рецензії на концерти, статті, присвячені історії української та зарубіжної музики, творчості галицьких композиторів і виконавців.

Професійні музиканти намагалися очолити музичне життя краю: уважно стежити за рівнем мистецьких заходів, займатися видавничою діяльністю. Для цього необхідна була організація, яка б об’єднала музикантів-професіоналів, регулярно розв’язувала широке коло цих питань, захищала інтереси своїх членів, навіть підтримувала їх морально та матеріально. Така організація під назвою “Союз українських професійних музик” (СУПроМ) була створена в 1934 році. Її очолив один із найактивніших діячів музичного життя Галичини Нестор Нижанківський. Офіційне об’єднання професійних музикантів проголосило утвердження професіоналізму в українській музиці Галичини, котра завершила попередні етапи дозрівання й зрілості музичних сил, декларуючи свою спроможність до будь-якої форми фахової діяльності: композиторської, музикознавчої, виконавської. Про це в посмертній згадці про Н.Нижанківського писав А.Рудницький: “Ця ще недавня, не дуже світла доба нашої музики, доба аматорщини й дилетантизму, нецтва й неталановитости, скінчилася... з появою нової генерації українських музик-композиторів, музик-професіоналів з відповідною, поважною, довголітньою музичною освітою, набутою в європейських музичних центрах, музик, котрі передовсім мали талант, який давав їм право обрати музичну творчість професією свого життя...” [7, с.210].

“Ці музиканти мали добру освіту (Відень, Берлін, Прага), досконало володіли своєю справою і, всупереч офіційному запотребуванню, систематично виступали, готували концертні програми, вдосконалювалися. Тому для їхньої оцінки як фахівців критерій кваліфікації був важливіший, ніж критерій заробітку. Зі створенням Союзу Українських Професійних Музик більшість західноукраїнських піаністів активно включилася до його діяльності” [6, с.33].

“Піаністи виявилися першими західноукраїнськими музикантами, у діяльності яких поєдналися ідеї національно-спрямованого розвитку української музичної культури та її профе-

сіоналізації” [6, с.41]. Це підтверджують уміння вибрати необхідні твори, глибоко розкрити їх зміст у власній інтерпретації, вдалу форму виконання.

Молоді українські музиканти виступали проти “академії” і за спеціальні музичні концертні програми як єдину професійну форму діяльності [6, с.33].

На часі постало питання виховання й освіти молодих професійних діячів музичної культури. Його в пресі порушив С.Людкевич. Він писав: “Музичних дилетантів у нас доволі багато, але фахово освічених музикантів шукай зі свічкою!.. А без певного числа людей фахово освічених, без потрібного рівня ерудиції усіх музикальних людей взагалі ми не можемо й думати про витворення своїх музичних товариств. Ми мусимо чим скорше витворити у Львові такі музичні установи, що виробляли б наш гарний музичний матеріал на свою музичну культуру” [3]. Дещо пізніше С.Людкевича підтримав В.Барвінський: “Давнішими часами Шевченківський концерт був до певної міри щорічним баянсом нашого культурно-музичного життя і дорібку. Нині те життя поволі, але вперто починає спеціалізуватися. Чимраз більше і частіше відбуваються у нас концерти з чисто музичною тенденцією і в той бік звертається інтенсивність та напруження наших сил і змагань...” [4]. Власне, протягом 1920-х років усе більшого поширення набувають тематичні українські концерти за участю різних виконавців, з’являються програми одного виконавця. Так, у 1931 р. “Дрогобицький Боян” виступив з повною програмою хорових творів українських композиторів М.Вериківського, П.Демуцького, Я.Степового, Д.Леонтовича, а львівський “Боян” виконав монографічну програму з творів К.Стеценка. За прикладом хорів пішли й піаністи: у 1931 р. з творами композиторів Радянської України Л.Ревуцького, Б.Лятошинського, В.Косенка, П.Козицького виступила молода виконавиця Г.Левицька.

Широкий огляд форм українського музичного життя ілюструє чималий поступ у побудові концертних програм і якості їх художнього виконання порівняно з двома міжвоєнними десятиліттями.

До виконавців-піаністів у формуванні музичного професіоналізму долучилися й музикознавці – теоретики, історики, фольклористи. С.Людкевич, Б.Кудрик, З.Лисько започаткували ґрунтовне вивчення історії церковної та західноукраїнської музики. Музично-фольклористична спадщина останнього “стала органічною частиною в процесі розвитку фольклористичної думки в Україні, виконавши важливу роль сполучної ланки між класичною етномузикологією першої половини ХХ ст. (О.Роздольський, С.Людкевич, Ф.Колесса, К.Квітка) і найновішою добою приблизно від 1960–1970-х років (В.Гошовський, С.Грица, А.Іваницький, Б.Луканюк).

Усвідомлюючи гостру необхідність українських музичних підручників, музикознавці активно працюють над їх створенням. Першими успіхами в цій ділянці в Галичині, як, зрештою, загалом в українській музично-теоретичній літературі, стали “Музичний словник” З.Лиська (1933) і “Диригентський поради́к” спільно В.Витвицького та М.Колесси (1938).

Отже, на початку 1930-х років у Львові після повернення з європейських студій згуртовується чимало фахових музикантів-українців (композиторів, диригентів, піаністів, музикознавців), котрі відстоювали вищий професійний рівень мистецтва. Ці однодумці об’єдналися в Союз українських професійних музик, заснований у травні 1934 року й очолюваний почергово Н.Нижанківським і В.Барвінським.

Діяльність СУПроМу – коротка (з 1934 до 1939 рр.), проте знаменна сторінка нашої музичної історії, котра лише в останні роки відкрилася повною мірою. Доти через перебування переважної більшості засновників Союзу в повоєнний період за океаном, а також той факт, що останній голова СУПроМу В.Барвінський знаходився на засланні в мордовських таборах, про події тих років згадувати не варто було. Проте нині важко собі уявити контекст української музики без відомих тепер імен В.Витвицького, З.Лиська, С.Туркевич-Лукіянович, Р.Савицького, а вони становили осердя музичного життя Галичини в 1930-ті роки. СУПроМ об’єднав митців у їх спільній меті й розподілив для праці у чотирьох секціях, що визначали відповідні напрями спеціалізованої професійної діяльності.

Композиторську секцію склали В.Барвінський, Н.Нижанківський, С.Людкевич, В.Витвицький, С.Туркевич, М.Колесса, Р.Сімович та ін., котрі, отримавши вишкіл у В.Новака в Школі Вищої Майстерності в Празі, визначали в Галичині обличчя так званої “празької школи”. Діяльність секції мала два основні аспекти: перший – власне творчий (композиторський),

другий – національно-естетичний (через спрямування шляху розвитку нової української музики в бік європейської професіоналізації і збереження оригінальних національних рис).

Музикознавча секція об'єднала фахівців з історії церковної та західноукраїнської музики (Б.Кудрика, З.Лиська), музикознавців В.Витвицького і Є.Цегельського, котрі поєднували музикознавчі дослідження з виконавською та композиторською творчістю. Їх основні зусилля були спрямовані на фундаментальні дослідження національної музики, а також поширення їх результатів шляхом заснування фахового періодичного музичного журналу-місячника “Українська музика”, що бачив світ у 1937–1939 роках. Не менш важливою справою вважалася співпраця з іншими галузями наук, котру можна було здійснювати завдяки створенню Музикологічної комісії НТШ у 1937 році. До речі, мова про перенесення Музикологічної секції в структуру Наукового товариства ім. Шевченка ще й з огляду на кращу матеріальну базу йшла відразу при заснуванні СУПроМу 14 жовтня 1934 р., проте лише в червні 1936 року з обранням С.Людкевича д. чл. НТШ, реорганізацією Історично-філософської секції була створена окрема Музикологічна секція НТШ. Перше засідання Музикологічної комісії відбулося 22 березня 1936 р. На ньому були присутні тодішній голова НТШ І.Раковський, голова Історично-філософської секції І.Крип'якевич, академіки К.Студинський, Ф.Колесса, В.Щурат, голова СУПроМу Н.Нижанківський, директор Вищого музичного інституту ім. Лисенка у Львові В.Барвінський, музикознавці З.Лисько, В.Витвицький, Б.Кудрик, Й.Хоминський, Б.Ліщинський і С.Людкевич, якого одногосно було обрано головою новоствореної комісії [8, с.458]. Офіційне закріплення цього рішення відбулося на засіданні Виділу 10 червня 1936 року із закріпленням на посаді голови комісії С.Людкевича.

Тим часом уже в березні відбулося активне обговорення напрямів діяльності й тематики майбутніх наукових досліджень членів комісії. Усі присутні погодилися з думкою С.Людкевича, що найважливішою ділянкою українського музикознавства на той момент була історія української музики, а її дослідження має відбуватися паралельно зі збиранням і впорядкуванням джерельних матеріалів.

Комісія проводила засідання, на котрих, крім обговорення поточних справ, читалися й обговорювалися доповіді. І хоча таких зібрань за три роки діяльності було небагато (значно частіше вони відбувалися в рамках СУПроМу), проте вони завжди мали науково-організаційний характер. Комісія відзначила 25-річчя смерті В.Матюка й М.Лисенка, 70-річчя товариства “Просвіта”, 125-річчя від дня народження Т.Шевченка.

Виконавська секція об'єднала піаністів (Г.Левицьку, Р.Савицького, Т.Шухевича), диригентів (Л.Туркевича, М.Колессу, Б.П'юрка), співаків (О.Бандрівську, Т.Юськіва, В.Тисяка, М.Сабат-Свірську). Основною формою їх діяльності були концерти високого професійного рівня з метою утвердження гідного реноме української музики в краю та світі, а також формування основ національної виконавської школи. У 1938 та 1939 роках оголошувався навіть конкурс молодих виконавців (піаністів і співаків), про що повідомлялося в пресі.

Педагогічна секція поєднувала свою роботу з діяльністю Вищого музичного інституту ім. Лисенка у Львові, зокрема розбудовою його філій. Педагоги першого українського музично-освітнього закладу в Галичині часто відвідували їх, були присутніми на всіх важливіших пописах (академконцертах).

Як видно, СУПроМ охопив різні напрями діяльності, що відображають усі музичні прояви, тим самим розмежувавши власні функції та вперше “професіоналізувавши” їх.

Високий рівень професіоналізму членів СУПроМу засвідчив зрілість нації на певному історичному відтинку. З іншого боку, Союз започаткував надзвичайно важливі традиції, які надалі активізувалися в інших мистецьких об'єднаннях аж до Львівської філії Всесоюзної Спілки композиторів і сьогоднішньої Спілки композиторів України, сучасної галицької композиторської школи. Одним із таких започаткувань було заснування музичного періодичного друкованого органу.

У 1937 році почав виходити місячник “Українська музика”. Ініціатором і редактором журналу був композитор і музикознавець Зиновій Лисько, членами редколегії – В.Барвінський, В.Витвицький, Ф.Стешко, Р.Савицький. Редакція часопису знаходилася спочатку в Стрию, а в 1939 році її було переведено до Львова, і “Українська музика” почала виходити у співпраці з Музикологічною комісією Наукового товариства ім. Шевченка.

Важливо, що журнал “Українська музика” був першим періодичним музичним часописом у Галичині, незважаючи на те, що від початку століття вже були спроби видавати музичну періодику.

Так, у 1904–1907 роках виходили музичні календарі, альманахи, котрі видавав Р.Зарицький. Вони, як правило, присвячувалися визначним подіям і постатям. У 1905 році за редакцією І.Труша та С.Людкевича виходив “Артистичний вістник”, котрий уміщував статті на мистецькі і музичні теми. За два роки його існування вийшло всього 10 чисел. І ось через 15 років знову з’явилися заклики до відновлення музичної періодици, які частково були реалізовані: у 1921 році в Станіславі під керівництвом О.Залеського вийшло кілька чисел “Музичного Вістника”. А в 1925-му за редакцією С.Людкевича спеціально до сотих роковин смерті Д.Бортнянського вийшов “Музичний Листок”. У 1930-ті роки товариство ім. М.Лисенка випустило у світ часопис “Музичний Вістник”, а товариство “Дрогобицький Боян” – “Боян”, видавництво “Торбан” – “Музичні Вісті”. Публікації в цих виданнях порушували переважно внутрішні проблеми товариств і не відображали тенденцій розвитку музичної культури. Крім того, фаховий рівень викладу матеріалу бажав бути кращим.

Поява журналу “Українська музика” ознаменувала початок нового етапу як в історії музичної періодици, так і в розвитку музичного мистецтва. Про це свідчить високий загальний рівень статей, який набув тепер за редакцією З.Лиська та редакційної колегії наукового характеру. Видавцем журналу спочатку одноосібно був “Союз українських професійних музик” у Львові (1937, 1938), далі – “Союз українських професійних музик” за допомогою Наукового товариства ім. Шевченка у Львові (1939) з постійною рубрикою “Праці Музикологічної комісії НТШ”, під якою друкувалися наукові дослідження її членів. Щоправда, їх тематика стосувалася лише фольклору. Це були праці Ф.Колесси “Народна музика на Поліссі” (1939, № 1, с. 3–15) і З.Лиська “Формальна побудова українських народних пісень” (1939, № 2, с. 33–39; № 3, с. 65–73; № 4, с. 89–99).

Різноманітність інтересів дописувачів, що виявилася в тематиці публікацій, особливий (бо українській) увазі до хроніки музичного життя, є цінним джерелом інформації про митців того періоду, імена котрих пізніше в добу тоталітаризму згадувалися лише зрідка або були цілком вилучені з музично-історичного процесу на довгі роки.

Статті журналу охоплювали широке коло тем, присвячених питанням історії української і світової музики, музичної естетики, виконавства, фольклору та фольклористики, музичної освіти й педагогіки, музичної термінології. Велику групу становить інформація про музичні події у світі, “вісті з Великої України”, діяльність СУПроМу, рецензії, листування редакції та адміністрації, а також мемуаристика – спогади про діячів української музичної культури, чільне місце серед яких займає постать М.Лисенка¹. Йому присвятили свої статті й розвідки В.Витвицький, Ф.Колесса, З.Неєдлі, С.Людкевич, опубліковано спогади про композитора та громадянина відомих діячів української культури О.Барвінського, С.Русової, А.Рудницького, В.Щербаківського та ін.

Крім українських, у часописі вміщувалися статті зарубіжних авторів: Ф.Бузоні (“Спроба нової естетики музики”, 1938, № 3–10) в авторизованому перекладі А.Рудницького, Г.Аншюца (“Напрямки і можливості модерної музики” у пер. з нім., 1937, № 8), Й.Ціглера (“Від чого залежить звук скрипки” у пер. з нім., 1939, № 2). Неабияку увагу приділяла редакція часопису подіям музичного життя в Наддніпрянській Україні, у світі, а також виступам галицьких музикантів під час гастролей в інших країнах.

Цікаво, що на сторінках журналу у власній рубриці СУПроМу йшлося про здобутки й перспективи самого видання (1938, № 1, с. 1).

Загалом сьогодні музикознавці дійшли висновку, що різкі зміни політичної ситуації на Великій Україні, позначені тотальним винищенням діячів відродження 1920-х років, голодом 1933 року, “переорієнтовують мистців Галичини на власні сили”. Тому “в 30-ті роки культура Галичини бере на себе компенсаторну функцію стосовно всієї України і це різко активізує,

¹ Це пояснювалося тим, що в 1937 році в Галичині відбувалися Вечори пам’яті, присвячені 25-літтю смерті композитора, і редакція присвятила йому окремих номер (злучений № 9–10).

інтенсифікує галицьке мистецьке життя” [5, с.12], основною ознакою котрого в музиці став музичний професіоналізм.

Створення СУПроМу та діяльність НТШ задекларували еру професіоналізму в українській музиці Галичини, яка засвідчила готовність до будь-якої форми фахової діяльності, та ознаменували завершення періоду “учнівства” і початок якісно нового, професійного етапу в розвитку всіх сфер музичної діяльності.

1. Від упорядників // Місячник “Українська музика” (1937–1939): систематичний покажчик змісту журналу.– Львів, 2003.– 59 с.
2. Горак Я. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина ХІХ–початок ХХ ст.) / Яким Горак.– Львів : Сполом, 2009. – С. 230.
3. Діло. – 1902.– № 239. – 23 жовт.
4. Діло. – 1926.– № 60. – 19 бер.
5. Дувірак Д. СУПроМ в контексті епохи / Д. Дувірак // Союз українських професійних музик у Львові: матеріали і документи.– Львів : Сполом, 1997.– С. 7–14.
6. Кашкадамова Н. Про фаховість у виконанні української музики: здобутки галицьких піаністів / Н. Кашкадамова // Союз українських професійних музик у Львові: матеріали і документи. – Львів : Сполом, 1997.– С. 31–42.
7. Рудницький А. Про музику і музик / Антін Рудницький. – Нью Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : НТШ, 1980. – 336 с.
8. Штундер З. Станіслав Людкевич і його співпраця в етнографічній та Музикологічній комісіях Наукового товариства ім. Шевченка / З. Штундер // Записки НТШ. – Львів : НТШ, 1993. – Т. ССХХVI : Праці Музикознавчої комісії. – С. 456–459.

В статтє рєчє о завершеннї формирова́ннн в 1930-х годлах в Галичинє музикального профєссіоналізма в разных єго проявлєнннх на примєрє дєятєльностї музикантов – членов разного рода музикальных общєств.

Ключєвыє слєва: музичирова́ннє, идєя, профєссіоналізм, Союз украинских профєссіональных музикантов во Львовє, Музикологическая комиссия Научного общества им. Шевченко.

The article is about the completion of in 1930 in Galicia musical professions she lizmu in its various manifestations by the example of musicians - members of diverse musical societies.

Key words: music, the idea of professionalism, the Union of Ukrainian professional musicians in Lviv Muzykolohichna Commission Scientific Society. Shevchenko.

УДК 78.2У+78.9

ББК 85.318.9

Ірина Матійчин

ФОРМУВАННЯ ТИПОВОГО НОВОВАСИЛІЯНСЬКОГО ПІСЕННИКА НА ПРИКЛАДІ ЗБІРОК ЦЕРКОВНИХ ПІСЕНЬ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

У статті розглядаються збірки церковних пісень першої половини ХХ ст., до складу яких входили переважно нововасиліянські пісні. При аналізі збірок визначаються принципи їх структурування, пріоритети у виборі пісенного матеріалу, акценти у відображенні пісень певного призначення тощо. Звертається увага на спільні та відмінні риси збірок церковних пісень першої половини ХХ ст. і давньої духовнопісенної антології – Богогласника 1790–1791 рр.

Ключові слова: василіяни, духовна пісня, збірники церковних пісень, колядники, іконославильні пісні, антологія.

Вивчення українських духовних пісень другої хвилі (кінець ХІХ – перша половина ХХ ст.), більшу частину з яких займають “нововасиліянські пісні”, тільки розпочинається. Побіжно в першій половині ХХ ст. про них згадують у музикознавчих працях Станіслав Людкевич і Борис Кудрик, а ряд тогочасних композиторів (В.Матюк, Ф.Колєсса, В.Барвінський, Я.Ярославе́нко, а також О.Вітошинський, І.Біликовський, С.Дорундяк та ін.) включають до своїх збірок обробки нововасиліянських пісень.

Велику роль у вивченні та популяризації української духовної пісні відіграв композитор, диригент, багатолітній керівник хору при церкві св. Варвари у Відні Андрій Гнатишин. Творча

праця А.Гнатишина в жанрі аранжування піднесла на новий рівень духовну пісню кінця XIX – першої половини XX століття, осмислюючи її як вартісне музичне явище, що продовжує давні традиції українського духовного піснетворення.

Почасти василіянська пісня кінця XIX – першої половини XX ст. була об'єктом уваги сучасних науковців Л.Кияновської, В.Садовського, В.Гордієнка, Ж.Зваричук, С.Івасейко, І.Бермес, О.Осадці та Л.Соловій, які звертались у своїх дослідженнях до вивчення творчості окремих авторів нововасиліянських пісень.

Вивчення нотних збірок церковних пісень, започатковане С.Щегловою та Т.Пасічинським, продовжив М.Черепанин. Він аналізує бібліографію церковних співаників кінця XIX – початку XX ст. у контексті виявлення навчальних посібників для народних шкіл Галичини, оскільки церковна музика була покликана відігравати значну роль у вихованні молоді. Крім того, наприкінці XX – на початку XXI ст. з'являються окремі статті, які відзначають велике музично-виховне та національно-патріотичне значення духовнопісенників кінця XIX – першої половини XX століття. Комплексного дослідження збірок церковних пісень, які часто видавалися в Галичині першої половини XX ст., не виявлено. Пропонована стаття має на меті висвітлити духовнопісенний репертуар збірок церковних пісень, принципи структурування, генезу типового нововасиліянського збірника, його зв'язок з антологічним виданням попереднього етапу – Богогласником.

На початок XX ст., через збільшення кількості духовних пісень, написаних народною мовою, виникає потреба їх упорядкування в збірники, куди би входили пісні різних авторів і які б містили пісні на різні церковні потреби. Серед перших таких збірників упорядкував ієромонах ЧСВВ Омелян Євген Козаневич. Його “Збірник пісний церковних” видавався двічі: у 1903 році (на це вказує “Спис книжок видавництва ЧСВВ у Жовкві” за 1903 рік) і 1905 році. За зразком духовнопісенників XIX ст., до збірки включені тропарі й кондаки.

У “Передньому слові” О.Козаневич висловлює свої роздуми про користь побожного співу [1, с.3]. Включені в збірник пісні упорядник характеризує як найбільш вживані.

Як і Богогласники, збірник поділено на 4 розділи з розбиттям на підгрупи. Перші три розділи типові: Пісні до Господа¹, Пісні на свята Богородичні, Пісні до святих. Блоку покаючих пісень немає, єдина пісня покаючого змісту “Як гляну в жизнь мою” розміщена між підрозділами Страсних і Воскресних пісень, що цілком логічно. Натомість у кінці введено новий розділ Пісень під час читаної Служби Божої. До Господніх пісень уведено підгрупу Пісень до Пресвятого Серця Ісусового, повністю сформовану з нових пісень (усі пісні отця М.Лончини, за винятком одної – “Ісусе милий” отця В.Стеха). Блоку різдвяних пісень немає. Усього в збірці 73 пісні. Авторів пісень не вказано.

Пісні збірки написані для різного хорового складу. Так, пісня “Христос воскрес! Радість з неба” подана для жіночого хору двоголосо, “Вихваляйте доли, гори” – триголосо, “Іерусалиме, світел над звізди” – триголосо, але для мішаного хору, “Витай нам, хресте” – чотириголосо для мішаного хору, а “Вижду Тя на кресті” – чотириголосо для чоловічого хору. Усе ж найбільш уживаним є двоголосий виклад пісень.

Пісні давнього походження в збірці чергуються з новими, утримуючи кількісну рівновагу. У деяких текстах давніх пісень використано церковнослов'янський правопис. Пісні згруповано за призначенням, задекларованим перед піснею чи групою пісень, згідно із церковним календарем. Деякі з пісень у передруках перейдуть в інші структурні підгрупи, наприклад, “Витай нам, хресте” зі Страсних пісень до Пісень до Чесного Хреста, “Ісусе милий” з Пісень до Ісусового Серця до Пісень до Ісуса Христа, “Вихваляйте доли, гори” з Пісень до Непорочного Зачаття Діви Марії до Молебних пісень до Діви Марії.

У збірці, окрім давнього духовнопісенного матеріалу, використано пісні о. М.Лончини (найбільше), о. В.Стеха, о. В.Матюка, о. О.Нижанківського, о. Й.Кишакевича, Г.Кончевича, Л.Ремези та інших. Ряд пісень (особливо о. М.Лончини) у “Збірнику” мають невідповідний акцентуванню поділ на такти, розмір чи ритмічне групування (“Славім всі Серце”, “Витай, кринице”, “Не опускай нас”, “Глянь на нас, Боже”, “Прийми в опіку”, “Тора ясна”, “В страсі і

¹ Загальної назви цього розділу О.Козаневич та інші упорядники церковних пісень уникають, тому назва умовна. У “Збірнику...” подаються назви підгруп цього розділу.

покорі” та ін.). У пізніших збірках церковних пісень ці недоліки виправлено, фразуванню надано квадратної будови.

У 1909 і 1912 роках з друкарні василіян у Жовкві вийшли дві частини “Церковних пісень”. “Спис книжок видавництва ЧСВВ у Жовкві” за 1934 р. подає упорядником другої частини Омеляна Козаневича. Можна припустити, що й перша частина “Церковних пісень” упорядкована цим самим монахом, оскільки має багато спільних рис зі “Збірником пісней церковних”:

- по-перше, не містить блоку Різдвяних пісень;
- по-друге, як і “Збірник”, починається з підрозділу Страсних пісень, далі йде покайнянна пісня “Як гляну в жизнь мою” і Воскресні пісні;
- по-третє, і “Збірник пісней церковних”, і І ч. “Церковних пісень” мають такий самий умовний поділ на 4 розділи: Господні пісні, Богородичні пісні, Пісні до святих і Пісні під час читаної Служби Божої.

У першому розділі “Церковних пісень” (І ч.), крім пісень до Пресвятого Серця Ісусового, додано підрозділ з трьох Пісень до Сотворителя о. В.Стеха, окремо виділено Пісні на Воздвиження Чесного Хреста. У кінці, поза структурою, є “молитва за вітчизну” “Боже великий, єдиний”, що також стане типовою рисою нових збірників, і дві пісні при виставленні Пресвятої Євхаристії, подані у вигляді антифона, без нотного матеріалу.

Усіх пісень у І частині є 107. Порівняно зі збірником О.Козаневича 1905 року, трохи зменшено кількість старих пісень, осучаснено їх текст. Місцями старі пісні замінено новими. Майже вдвічі збільшено корпус Молебних пісень до Діви Марії та розділ Пісень під час Служби Божої.

Повністю з нових пісень складаються Пісні до Ісусового Серця і Пісні під час читаної Служби Божої. Значна частина Богородичних пісень також нова. Це – пісні М.Лончини, В.Стеха, Й.Кишакевича, В.Матюка, О.Нижанківського, С.Дрималика та інших.

Цікава будова II частини “Церковних пісень”. Перший розділ складають Пісні на свята подвижні (пов’язані з рухомістю Великодніх та прив’язаних до них свят). Другий розділ – Пісні на свята неподвижні (у календарному порядку від Богоявлення і до Різдва Христового). Після того йде невеличкий розділ Пісні до Пречистої Діви Марії і завершує побудову розділ Пісні ріжні, куди між піснями різного призначення входять і Пісні похоронні.

Таким чином, цей випуск церковних пісень робить спробу змінити традиційний богослужбовий поділ на частини і, зберігаючи порядок церковних свят, поділити їх на дві основні групи: Пісні на свята подвижні і Пісні на свята неподвижні, але, оскільки не всі духовні пісні можна було так класифікувати, було додано кілька Молебних пісень до Пречистої Діви Марії і так званих Пісень ріжних.

Складається II частина з 57 пісень, причому 54 з них – отця Й.Кишакевича (у тому числі кілька обробок давніх пісень). Усі пісні збірки подані у двоголосому викладі й не мають зазначених авторів.

На жаль, ні в одній із частин не відобразилася творчість отця Івана Дуцька, який друкувався в 1904–1907 роках у “Книжечці місійній” і на той час мав уже значний пісенний доробок.

Як уже згадувалося, священник Йосиф Гоцький 1911 року з друкарні Ставропігійського інституту у Львові видає “Чин вечірні і збірник пісень церковних”, також без нотного оформлення і посилань на авторів. Збірник містить 15 пісень без поділу на розділи. І все ж певна структурна послідовність вимальовується: дві пісні до Господа, дев’ять – до Матері Божої, далі дві умовно можна назвати пісні різні (“Назарета любий цвіте” і хорал “Як славен наш Господь” Д.Бортнянського) і ще дві – коляди.

Збірка зберігає старий правопис з “ы”, “ь”, “ђ”, яким у той час, як правило, друкували богослужбові видання. Серед пісень збірки знаходимо твори О.Нижанківського (“Царю небесний”, “В сильній надії”, “Во Вифлеємі”), В.Матюка (“Пресвята Діво, світла зорице”, “Божая Мати, чиста Дівце”, “О мати Божа, о пресвятая”, “О Богородице, Діво Маріє”), М.Лончини (“Назарета милий цвіте”, “Гора ясна”). Як продовження традиції доби бароко до збірки включено три іконославильні пісні (нового періоду) – до Матері Божої Болехівської “Пресвята Діво, світла зорице”, до Матері Божої Гошівської “Гора ясна” і до Матері Божої Лежайської “За долини плачу”. Остання пісня більше ніде не зустрічається; шкода, що не

збережена її мелодія. У тексті (третя строфа) відображена складна релігійна ситуація українського Надсяння:

В борбі віковою за віру й волю,
За Церков нашу, Неньку єдину,
Вже сил послідних днесь добуваєм,
Щоб устоятись нам від загину.

Цікаво, що кілька пісень нового репертуару надруковані в збірнику більш повно, ніж у подальших передруках (“Божая Мати, чиста Дівиче”, “Пресвята Діво, світла зорице”, “О Мати Божя, о пресвятая”). Деякі строфи представлені в інших поетичних варіантах. Наприклад, у Гоцького (і в “Співанику” Пилипця) друга строфа пісні “Божая Мати, чиста Дівиче” звучить так:

Шле Тобі також, ясна зоре,
Небо свій поклін, з ним земля, море.
І небес сили пред Твоім троном
Честь віддають Ти з низьким поклоном.

Збірник “Церковних пісень” 1926 року (Жовква) подає цю строфу в такому вигляді:

Тобі кланяєсь, Пречиста Зоре,
Земля і небо, поле і море,
Тобі небесні хори співають,
До Тебе люди піснь посилають.

Є в збірнику Й.Гоцького й кілька давніх пісень: “О всепітая Мати”, “О Пресвятая Царице, помощнице моя”, “Пречистая Діво, Мати руського краю”, а також обробка В.Стеха народної коляди “Витай, Ісусе”.

Четверте видання “Церковних пісень” вийшло у світ 1920 року з друкарні василіян у Жовкві. У Передмові упорядники проголошують потребу повернення до первісного укладу друкованих пісень, зокрема, у їх мові, старослов’янській чи народній. За джерельну основу вказують “Почаївський Богогласник” 1805 року і “Ставропігійський Богогласник” 1850 року.

Пісні подаються у двоголосому викладі, без авторів. Усього пісень є 211. Видання 1920 року вже має ознаки антології, у ньому зібрана велика кількість духовних пісень, переважно нововасиліянських, створених найбільш визначними піснетворцями того часу.

Структура “Церковних пісень” 1920 року така: Страсні пісні, Пісні до ран Христових, Воскресні пісні, Пісні на Вознесення Господнє, Пісні до Святого Духа, Пісня до Пресвятої Тройці, Пісня на Новий рік, Пісні на Богоявлення Господнє, Пісні на Стрітення, Пісні на час посту, Пісні до Ісуса Христа, Пісні до Сотворителя; Пісні до Пречистої Діви Марії: Пісні на Різдество Діви Марії, Пісні на непорочне зачаття Діви Марії, Пісні на Благовіщення, Пісні на сострадання, Пісні на Успення, Пісні молебні до Пречистої Діви Марії; Пісні до Святих: до Василя Великого, на Різдво Йоана Хрестителя, до святих апостолів Петра і Павла, до священномученика Парфенія, до священномученика Йосафата, до великомученика Димитрія, до святого архангела Михаїла, до Ангела Хоронителя, “послідня молитва св. Андрея”, до святого Миколая (найбільше – 7 пісень), до святого Йосифа; Пісні під час читаної Служби Божої, Пісні різні й укінці – молитва “Боже великий, єдиний”. Як уже згадувалося, загальна назва першого розділу відсутня.

Будова збірки в загальному відображає структурні ознаки духовнопісенних збірок кінця XIX – першої половини XX ст., утверджує порядок основних розділів нововасиліянських пісень і формує склад їх підрозділів (з вилученням підрозділу Різдвяних пісень як найбільш уживаного в практиці та найчисленнішого, в окремі видання колядників). І хоча розділ Пісні різні в цьому виданні включає пісні різного призначення, у тому числі й ті, що могли би входити до попередніх розділів, важливим є те, що в ньому здійснено повернення пісень покаянного змісту та включення похоронних пісень в один блок (за аналогією з почаївським Богогласником). Символічною є і своєрідна кода збірника – гімн-молитва М.Лисенка “Боже великий, єдиний”.

Видання містить ряд дрібних огріхів при друкуванні музичного оформлення пісень: не завжди вказані зміни розміру, є помилки в лігуванні розспівів, позначенні мелізмів. Атавізмом є і повернення до церковнослов’янської мови в збірнику для народу, викликане, очевидно, невдалими існуючими переробками деяких давніх пісень, які спотворювали зміст першоджерела. Однак використання в збірнику давніх духовнопісенних зразків, а також пісень, створених “на тон” уже

відомих творів, свідчить про тісний зв'язок нових василіянських збірок з давніми. Про це ж говорить і включення до "Церковних пісень" ряду іконославильних новотворів.

Найбільш відомою і поширеною збіркою нововасиліянських пісень є "Церковні пісні" (5 видання), випущені в Жовкві 1926 року. Список книжок видавництва ЧСВВ у Жовкві за 1934 рік упорядником збірки називає василіянина Івана Гриневича, а такий самий Список за 1938 рік – ще й Омеляна Козаневича. На жаль, ця збірка стала чи не останнім готованим виданням церковних пісень на українських землях аж до розпаду Радянського Союзу. Про неї В.Мокрий пише так: "Уже цей один томик... може дати часткову уяву про способи славлення українцями Творця, Святої Родини, оспівування найважливіших подій з історії людського спасіння, а також про звичаї, погляди і релігійні переживання віруючих та про їх прагнення наблизитися за посередництвом пісні до Бога і його вчення" [2, с.238].

5-те видання "Церковних пісень" базується на попередньому 4-му виданні 1920 року. Воно містить 301 пісню у двоголосому викладі, у тому числі основну масу пісень 4-го видання (за винятком більше 20 пісень давнього походження, які втратили актуальність). Натомість нове видання включає кілька інших пісень давнього походження, а саме: "Радуйтеся зіло дщи Сіона", "Предивное торжество", "Рождество славно", "Скинія слова", "Як же Ти славний", "Трилітня юниця", "Да прийдедт всему міру"; а також кілька їх обробок: "Ти, Йордане, приготися" В.Стеха, "З нами Бог" І.Дуцька. З нових пісень до збірки ввійшли пісні М.Лончини (у т. ч. усі доповнені пісні до святих), В.Стеха, Й.Рогатина, І.Дуцька, В.Матюка, О.Нижанківського, Й.Кишакевича та інших. Цікаво, що до збірки включено 13 нових пісень, підписаних криптонімом І.Г. Видається логічним припустити, що автором цих пісень є василіянин Іван Гриневич, упорядник збірки й автор кількох інших духовних пісень, надрукованих у жовківському "Місіонарі". Структура збірки в основному повторює 4-те видання "Церковних пісень": Пісні на свята Господні (назва розділу вже вказана), Пісні на свята Богородичні, Пісні до Святих, Пісні під час Служби Божої і Пісні різні. Якщо попередні збірки розпочиналися підрозділом Страсних пісень, то це видання свята Господні розпочинає з його народження (повернення до стандартів Богогласника), а за вилученням Різдвяних пісень, з початку календарного року. Відповідно до календаря міняється і порядок інших підрозділів. Після підрозділів, що оспівують основні події життя Ісуса Христа аж до Вознесіння, ідуть підрозділи Пісень до Святого Духа, до Пресвятої Тройці, до Пресвятої Тайни Євхаристії, до Пресвятого Серця Ісусового, на Преображення, на Чесного Хреста, Пісні до Ісуса Христа і Пісні до Сотворителя. У ці останні два підрозділи включено декілька пісень-молитов покаянного змісту. Порівняно з 1920 роком, розширено склад розділу Пісень до Діви Марії. Після Пісень на Рождество Пречистої Діви Марії включено підрозділи Пісень на Покров Пречистої Діви Марії і на Введення в храм, а тоді йдуть інші, уже згадані в "Церковних піснях" 1920 року, підрозділи. Удвічі збільшено кількість пісень III розділу за рахунок доповнення піснями М.Лончини. Пісні під час Служби Божої (IV розділ) доповнені єдиною піснею "Владичице Богородице" нестрофічної будови. Суттєво розвантажився V розділ Пісні різні, що за змістом наблизився до IV розділу Богогласника. У "Церковних піснях" 1926 року він включає "пісню о послідніх річах" "Як втиснешь до серця", кілька похоронних пісень, а також запозичує в I частині "Церковних пісень" 1909 року (Жовква) дві пісні при виставленні Пресвятої Євхаристії, додавши благальну пісню "Святий Боже". Усі три пісні подаються без нот і мають риси богослужбових наспівів. Розраховані вони, очевидно, на самолівкове виконання і могли б міститися в IV розділі.

Завершується збірка молитвою "Боже великий, єдиний" і гімном Цареві-Христові "Царюю між нами", який міг бути включеним до I розділу. Розташування цієї пісні в кінці дещо нівелює значення своєрідного останнього акорду збірки, яким була "Молитва за Україну" М.Лисенка у виданні 1920 року.

І все ж у "Церковних піснях" 1926 року треба відзначити більшу продуманість структури, логічність побудови розділів і підрозділів, пісні в яких розташовані в алфавітному порядку. Усі твори збірки мають наскрізну нумерацію. Хоча це видання не можна вважати завершеним, воно відображає тільки етап формування нововасиліянської збірки, на жаль, не завершений через об'єктивні обставини.

Цінною рисою збірки є те, що вона містить посилання на авторів більшості пісень, хоча переважно вказує прізвище (чи криптонім) тільки композитора. Деякі пісні давнього походження мають ремарку "по напіву Богогласника".

Маючи за формою і змістом багато спільних рис з Богогласником, “Церковні пісні” 1926 року, як найбільш повне й останнє цілісне видання нововасиліянського періоду розвитку духовної пісні, ставить дещо інші акценти в побудові тогочасного духовнопісенного збірника. По-перше, з нього відокремився підрозділ Різдвяних пісень, який став видаватися як духовно-пісенник спеціального призначення (колядник). По-друге, з’явилися нові розділи Пісні під час читаної Служби Божої та Пісні різні (з досить обмеженим репертуаром і можливістю довільного трактування його вмісту), а також підрозділи Пісні до Ісусового Серця, Пісні до Сотворителя, значно збільшився корпус Пісень до Пресвятої Тайни Євхаристії, Молебних пісень до Діви Марії. Тобто репертуар духовнопісенника розширився в основному за рахунок пісень паралітургійного спрямування.

“Церковні пісні”, порівняно з Богогласником, мають яскравіше виражену національну спрямованість, що є відображенням духу часу й нагальною потребою українців Галичини кінця XIX – початку XX ст. Виявляється вона і в орієнтації при створенні й друкуванні пісень на розмовну мову народу, і в мовній однорідності збірника (на відміну від іншомовних включень Богогласника), і в змістовому наповненні пісень, і у визначенні призначення окремих пісень як “молитви за вітчизну” чи “український нарід”, і у винесенні однієї з таких пісень (до речі, створеної на центральноукраїнських землях, де панувало православ’я, видатним композитором М.Лисенком) у кінець, смислове завершення збірки.

Згодом збірка “Церковних пісень” 1926 року доповнилася “Додатком новіших пісень”, що складається з таких підрозділів: Воскресні пісні, Пісні до Ісуса Христа, Пісні до Пречистої Богородиці, Пісні до Святих, Пісні під час Служби Божої, Благальні пісні-гімни. Усього в додатку 28 пісень. Рік виходу доповненої збірки у світ невідомий, про неї можемо судити за передруками 1989 і 1996 років (“Церковні пісні”, Львів, “Місіонар”). Цікаво, що в додаток, як новіші, увійшли пісні “Страждальна Мати” І.Дуцька, “Архистратиже небесних сил”, “О Василіє Великий” В.Стеха, які друкувалися ще в “Церковних піснях” 1909–1912 років. Не новими щодо 1926 року є і ряд інших пісень¹. Новішими з додатка постають такі пісні: “О Йосафате, батьку ти наш” (без авт.) [3, с.97], “Христос воскрес! Сіяє ясне сонце” І.Гриневича [4, с.95], “О Ісусе дорогий” В.Стеха [5, с.165], “До стіп твоїх, Діво” О.Гуньовського [6, с.113], “О Пресвята Царице херувимів” І.Сендецького [7, с.283], “Під покров Твій прибігаєм” В.Стеха [8, с.204], “Прийми, Владико” І.Недільського та М.Федоріва [9, с.134], “О пречиста, благодати повна” М.Когута [10, с.39] та інші. Можна припустити, що збірка з додатком могла бути надрукована в середовищі української діаспори. Підтвердженням цього є свідчення М.Федоріва про те, що додаток до старого співаника отці-василіяни видали пізніше в Мондері (Канада) [11, с.4]. Адже тільки діаспорою після Другої світової війни продовжували видаватися українські духовно-музичні посібники, переважно передруки. Хоча й існує ймовірність видання збірки василіянами в Україні в 1942–1944 роках, адже їхні часописи ще видавалися час від часу в різних містах Галичини.

Збірка “Церковні пісні з нотами”, видана накладом Української книгарні у Вінніпезі 1923 року, є точним передруком І частини “Церковних пісень”, виданих у Жовкві 1909 року. На основі “Церковних пісень” 1926 року постали “Церковні пісні”, видані в Канаді 1955 року, у Римі 1968 року, у Прудентополі 1982 року. Сучасні збірки духовних пісень чи їх гармонізацій у структуруванні та послідовності пісень часто також базуються на василіянських антологічних виданнях першої половини XX ст.

Отже, друковані збірки церковних пісень кінця XIX – першої половини XX століття належать до основних джерел вивчення нововасиліянської духовнопісенної творчості, оскільки містять значну кількість пісень, створених у досліджуваній період, дають інформацію про багатьох авторів віршованих текстів і мелодій до них, указують на джерела окремих духовно-пісенних композицій (богогласникові, народні чи запозичені з європейської пісенної спадщини). У збережених нотних виданнях найбільш поширеним слід визнати двоголосий виклад музичного матеріалу, строфічну будову пісень і незначний обсяг поетичних строф, тобто лаконічність виразу й простота, ясність, доступність мелодії стають важливими рисами новова-

¹ Пісні “Увійди, ерею”, “О Ісусе, Ти між нами”, “О Маріє, о Маріє” В.Стеха друкувалися в його “Службі Божій з додатком кількох церковних пісень” 1917 року.

силіяньської пісні, створеної на основі розмовної мови. Це свідчить про виразну демократичну спрямованість духовних пісень нового етапу, що дає їм можливість швидкого сприйняття і розповсюдження в народі.

Структурно орієнтуєтесь на будову Богогласника, нововасиліяньські збірки у своєму розвитку вносять певні корективи в будову духовнопісенника. У цей час закріплюється відокремлення підрозділу Різдяних пісень в окрему збірку, з'являються нові розділи (Пісні під час читаної Служби Божої та Пісні різні) і підрозділи (Пісні до Ісусового серця, Пісні до Сотворителя), а також змінюється кількісне співвідношення основних розділів: значно зріс корпус Пісень до Діви Марії та зменшився блок Пісень до Святих. Пісні покаяльно-моралізаторські, утративши окремий розділ, усе ж присутні в збірках, розпорошившись по різних частинах, що, до речі, траплялося і в Богогласнику (підрозділ Великопостних пісень).

Важливою рисою нововасиліяньських збірок стає їх яскраво виражена національна спрямованість, підкреслений патріотизм духовних пісень.

1. Козаневич О. Збірник пісней церковних / Омелян Козаневич. – 2-ге вид. – Жовква : Печатня ЧСВВ, 1905. – 208 с.
2. Mokry W. Piesny duchowne na Ukrainie w latach 988–1988 / W. Mokry // Musica Antiqua VIII. – Vol. 2. – Acta Slavica. – Bydgoszcz, 1988. – С. 233–250.
3. Календар “Місіонаря”. – Жовква, 1926.
4. Місіонар. – Жовква, 1927.
5. Місіонар. – Філадельфія, 1928.
6. Місіонар. – Жовква, 1931.
7. Місіонар. – Жовква, 1933.
8. Місіонар. – Філадельфія, 1933.
9. Календар “Місіонаря”. – Жовква, 1934.
10. Місіонар. – Жовква, 1942.
11. Церковні пісні / [ред. М. Федорів]. – Видання оо. Василян, 1990. – 142 с.

В статье рассматриваются сборники церковных песен первой половины XX века, в состав которых входили в большинстве нововасилианские песни. При анализе сборников определяются принципы их построения, приоритеты в выборе песенного материала, акценты в отображении песен определённого назначения и т.п. Обращается внимание на общие и отличительные черты сборников первой половины XX века и давней духовнопесенной антологии – Богогласника 1790–1791 гг.

Ключевые слова: василіане, духовная песня, сборники церковных песен, колядники, иконославительные песни, антология.

The article deals with collections of church songs of the first half of the XX century which included mostly new Basilian songs. Analyzing these collections the principles of their structure, the most valuable things in choosing song material, the aspects of showing the songs of definite purpose etc are defined. The attention is paid to common and different features of the anthologies of church songs of the first half of the XX century and the old anthology of spiritual songs – Bohohlasnyk (1790–1791).

Key words: Basilians, spiritual song, collection of church songs, carolers, iconglorifying songs, anthology.

УДК 783.28
ББК 85.318.9

Любов Терлецька

КОНДАК “ВЗБРАННОЙ ВОЄВОДИ” У БОГОСЛУЖІННІ ЦЕРКВИ СХІДНОГО ОБРЯДУ

Жанр кондака пройшов довгу історію від великої поетичної співаної проповіді до короткого гімну, який звучить у богослужіннях церкви східного обряду на честь Господніх і Богородичних свят, святих. Саме цей піснеспів став формотворчим елементом Акафіста, що за своєю чіткою текстовою та музичною організацією нагадує нам первісний кондак. Першим Акафістом, час появи якого істориками не вирішено однозначно й визначається від IV до IX ст., є Акафіст Пресвятій Богородиці й розпочинається він кондаком “Взбранной воєводи”. Цей піснеспів стає одним із найулюбленіших гімнів-молитов на честь Богоматері, який співається не тільки під час богослужінь на свято Благовіщення і в Акафіс-

тову суботу, але й як окремий піснеспів в інші дні. Особливого мелодичного розквіту зазнав кондак “Взбранной воеводи” в період українського бароко й відзначився великою кількістю напівів, записаних у нотолінійних ірмологіонах, серед яких виокремлюється грецький наспів.

Ключові слова: кондак, акафіст, кондакар, ірмологіон.

Кондак “Взбранной воеводи” займає важливе місце в богослужінні східного обряду й належить до найбільш улюблених піснеспівів, що й стало причиною виникнення різних припущень і фактів довкола історії його створення. Цей кондак являє собою переможну пісню, звернену до Богородиці від імені врятованого міста Константинополя, яка була виконана разом з Акафістом Богородиці 7 серпня 626 року, як засвідчує синаксар Тріоді Посної, у суботу 5-го тижня [1, с.264–281]. Саме цим проімеоном – першим кондаком “Взбранной воеводи”, у якому Богородиця постає перед нами в образі Воеводи, що захищає свій народ, – починається Акафіст. Як зазначає о. І. Дольницький у своєму Типіконі, чин Акафіста, “*ακαθιστος*” – несідальне, співається на спогад потрійного визволення Царгорода від навали ворогів завдяки заступництву Богоматері, чесну ризу якої (принесену з Єрусалима та покладену св. Пульхерією у влахернському храмі) та ікону Одигітрії (намальовану, на думку греків, св. Лукою) обносили навколо міста, прикликаючи на допомогу Пречисту [2, с.348]. Пізніше подібні випадки неодноразово траплялися і в історії українського народу, і також пов’язуються зі співом Акафіста, зокрема, його першого кондака “Взбранной воеводи” – молитви, яка допомогла в обороні Почаївського монастиря, як про це згадується в його історії, і переросла у відомий кант Почаївській Богородиці “Ой зійшла зоря”.

Подаємо текст цього кондака в трьох варіантах: грецькою, церковнослов’янською та українською мовами.

Ἦχος πλ. δ’ Αὐτόμελον

Τή υπερμάχῳ στρατηγῷ τὰ νικητήρια,
ὡς λυτρωθεῖσα τῶν δεινῶν, ευχαριστήρια,
αναγράφῳ σοι ἡ Πόλις σου, Θεοτόκε,
ἀλλ’ ὡς ἔχουσα τό κράτος ἀπροσμάχητον,
ἐκ παντοίων με κινδύνων ἐλευθέρωσον ἵνα κράζῳ σοι, Χαίρε, Νύμφη ἀνύμφευτε.

Глас 8, самогласний

Возбранной воеводи побідительная,
яко ізбальшесея от злих благодарственная
восписуем ти раби твої, Богородице,
но яко імуще державу непобідимую,

от всяких нас бід свободы, да зовем Ти: Радуйся, Невісто неневісная.

Глас 8, самогласний

Непереможній Владарці на честь перемоги
ми, врятовані від лиха, благодарні пісні
випикуємо Тобі, раби твої, Богородице.

А Ти, що маєш силу нездоланну,

від усяких нас бід охорони, щоб звати Тобі: Радуйся, Невісто неневісная.

Для кращого розуміння тексту цього піснеспіву виокремимо кілька слів, які допоможуть нам глибше зрозуміти його зміст. Слово *αναγράφῳ* – “восписуем” – відноситься до слів “побідительная” – *νικητήρια* і “благодарственная” – *ευχαριστήρια*. У грецькій мові *τὰ νικητήρια* – це асс. pl. від *τόν νικητήριον*: 1) нагорода переможцю; 2) святкування перемоги. Але також може мати значення “хвалебні пісні перемоги”. Інше слово – *τὰ ευχαριστήρια* – також асс. pl., в однині, ймовірно, не використовується й означає “благодатна жертва, приношення на знак подяки”. За ними слідує *αναγράφῳ σοι ἡ Πόλις σου*, дієслово поставлене тут в однині першої особи, що, вірогідно, слід сприймати як звернення від усього міста/народу/країни/цитаделі до Богородиці. У давньоруських кондакарях ми читаємо “градь”, в ірмологіонах і до сьогодні перекладене як “раби твої”. Уперше “градь” замінили словом “раб” у XIV ст. при правці слов’янських богослужбових книг на Афоні. *Αναγράφῳ*: записувати, переписувати, письмово викладати, писати, надписувати, давати заголовок, детально описувати, а в окремих випадках – записувати на меморіальному стовпі, тобто всенародно проголошувати (виявляти), у грецько-англійському

лексиконі – малювати як ікону. *Ανύμφευτε* – voc. sg. від *ανύμφευτος* – та, яка не є в шлюбі, недоторкана [3, с.102, 1652].

Кондак “Взбранной воеводи” займав особливе місце в Акафісті й був відокремленим від решти кондаків-ікосів, про що свідчать також іконографічні пам’ятки. Про іконографію цього кондака пише Е.Салікова у своєму дослідженні “Сложение иконографии иллюстрации кондака “Взбранной Воеводе” в древнерусской живописи”. Зокрема, вона стверджує, що в XIV – XVI ст. ілюстрації до Акафіста відсутні у внутрішніх храмових розписах Греції, Сербії і Румунії, і із XIV ст. нам відомі тільки три ілюстрації першого кондака: розпис “Облога Царгорода” південного фасаду церкви св. Петра на Преслі (Сербія, бл. 1360 р.), у грецькій іконі “Похвала Богородиці, з Акафістом” з Успенського собору Московського кремля й у двох грецьких лицьових рукописах, які дають той самий іконографічний варіант (ГИМ, Син. греч. № 429 і рукопис кін. XIV – поч. XV ст. зі збірки Ескориала (Cod.19/R. I.19).



Илюстр. 1. Розпис “Облога Царгорода”, храм св. Петра на Преслі, бл. 1360 р.

Саме храмовий розпис із Сербії, розміщений збоку від інших ілюстрацій Акафіста, що, на думку А.Грабаря, означає “строгу відповідність тому місцю, яке цей кондак займає в гимні і Службі”. Найвність в одному циклі двох ілюстрацій однієї строфи Ж.Лафонтен-Дозонь¹ пояснює тим, що перше зображення ілюструє первісний вступ до гимну “Повеленіє тайно приєм в разумі...”, яке пізніше було вилучено зі складу кондака й стало тропарем дня Похвали Богородиці, а зображення “Облоги Царгорода” вважає ілюстрацією пізнішого вступу – кондака “Взбранной воеводи”, що втілює ідею “покровительства Богородиці над візантійською столицею” [4].

Академік С.Аверинцев вважає, що в основу Акафіста покладено текст кондака на Благовіщення преп. Романа, до якого в 626 році “прищепили” кукулій, який суголосний історії оборони Константинополя [5, с.233–234]. На думку М.Арранца, Акафіст Богородиці існував без першого кондака “Взбранной воеводи” ще до Романа Сладкопівця². І хоча він записаний уже в пізніших богослужбових книгах, де друкувався Акафіст, як перший кондак, то все ж акростих, який складає собою грецьку абетку, починався не із цього кондака, а з першого ікоса – *Αγγελος πρωτοστατης*.

М.Успенський наводить з книги А.Дмитрієвського “Древнейшие патриаршие типиконы святогробский Иерусалимский и великой Константинопольской Церкви” (Київ, 1907.– С. 201–

¹ Е.Салікова дає посилання на такі праці: Grabar A. *Un graffiti slave sur la facade d'une eglise du Bucovine*. Р. 74; Lafontaine-Dosogne J. *L'illustration de la premiere partie de l'hymne Akathiste et sa reavec les mosaïques de l'enfance de la Kariye Djami // Byzantion*. – 1984. – № 54, f. 2. – Р. 666.

² Його співали в давньому Константинополі перед Різдом Христовим, а студити співали його за чотири дні до Благовіщення Пресвятої Богородиці. Згідно з правилами *ασματικη ακολοθια*, яке існувало в Константинополі до XIII ст., у Фессалоніках до XV ст., а також у Давній Русі кондак або акафіст співався після головоприклонної молитви в панахиді (*παννυχis*).

202, 267–268) опис нічних литійних походів, які відбувалися в Константинополі та інших містах Візантійської імперії (згідно з Дрезденським списком, що зберігався в Дрезденській королівській бібліотеці під № 140, датований другою половиною X – першою половиною XI ст.). Серед інших піснеспівів він згадує також і кондак “Взбранной воеводи”, який виконувався як окремий піснеспів. Ця литійна хода супроводжувалася співами тропарів, “йдучи далі до храму в кварталі Гераніїв, співали тропар: “Тебе стіну нерушимую...”, потім до Фермополіса – тропар “О тобі радується”, потім до Херсана – “Взбранной воеводи”, потім до кварталу Ставрїонів тропар Господу “Благоутробне і довготерпеливе...” і “Предстательство християн”. Далі “славословили”, диякон проголошував велику ектенію і знову співали тропар “Непоколебимое основание” до самого храму в “Древней Петре” і після короткого перепочинку починали літургію [6, с.78].

Кондак “Взбранной воеводи” співаємо під час літургії, канону утрени й на празник Благовіщення та в 5 суботу Великого посту, хоча в службах інших свят ми не зустрічаємо подібного. Це пов’язано з історією становлення служб празників Благовіщення та Акафістової суботи. З одного боку, Акафіст (а пізніше доданий до нього кондак) написаний до свята Благовіщення, тому й співався він у цей день. Це свято поступово входило в літургійний рік – спочатку Благовіщення святкували в той самий день, що й Різдво; до Труляньського собору 691–692 рр. свято, яке випадало на тижні, переносилося на неділю, а передпраздентвом Благовіщення, відповідно, була субота, у яку й служився Акафіст. Пізніше в епоху студійського уставу вже в сталий день – 25 березня. Як пише А.Пападопуло-Керамевс, празник Акафіста Божої Матері або похвали Пресвятої Богородиці повинен відноситися до такого часу, де є смуток, покаяння, піст, чування, чим супроводжувались історичні події облоги Константинополя і що краще передавало б духовний стан самих жителів, їхню довіру до Бога і Його Матері, тобто до періоду посту. Головними його рисами є рухомість, приналежність до свят великопосного періоду. Про рухомість свята вказує також і синаксар Великої Церкви, укладений у 878 р., під час другої патріархії Фотія [7, с.357–401]. Тільки в X ст. була призначена відповідна субота, про що свідчить синаксар Великої Церкви (950–956 рр.).

У Київській Русі в час панування епохи студійського уставу кондак “Взбранной воеводи” відноситься до свята Благовіщення, про що свідчать кондакарі XI–XIII ст. – Благовіщенський, Типографського уставу, Успенський та інші. У пізніших рукописних пам’ятках – нотолінійних ірмологіонах XVI – XVIII ст. він записаний як на празник Благовіщення, так і для Акафістової суботи, на що вказують численні уставні пояснення (подаються в тексті пізніше).

Як звучав кондак у час його створення – не відомо, імовірно, що виконувався навпереміну солістом і хором або всім, зібраним у церкві, народом. У рукописній пам’ятці XII – XIII ст. з невменною палеовізантійською нотацією – *Kodex Condakarium Aschburnamensis* 64 (A) з Гротафферати (1289 р.) [8] кондак виписаний двічі – на початку, як проімеон в Акафісті (ним розпочинається рукопис), і на Благовіщення, 25 березня. Увійти в його музичний простір стало можливим завдяки транскрипціям візантійських невм на п’ятилінійну нотацію Егона Веллеша [9, с.108] і Костянтина Флороса [10].

У рукописі *Condakarium Aschburnamensis*, який є Псалтиконом, увесь Акафіст записаний у каллофонному стилі для соліста (на відміну від Азматикона – книги, призначеної для хору, і яка дотепер не транскрибована). До сьогодні він виконується в такому вигляді в одному з найстарших василіянських монастирів у Гротаффераті й триває близько 7–8 годин. Відповідно до *Condakarium Aschburnamensis*, кондак *Τῆς υπερμάχου* записаний у 4-плагальному гласі – згідно з візантійською системою осмогласся, автомелон (самоподобний). Має чітку метричну структуру тексту ААВССД. Проте у своїй статті “Das Kontakion” К.Флорос, характеризуючи репертуар і структуру кондаків у невменних кондакарях із Південної Італії, доводить іншу точку зору – написання кондака за моделлю кондака Пасхи. На підставі порівнянь впливає, що мелодія Проімеона *Τῆς υπερμάχου* не є самоподобною у своєму роді, бо дуже схожа з Проімеоном пасхального кондака *Εὶ καὶ ἐν τάφῳ* (Хоч і у гріб), навіть ідентична (див. дод. 1а і 1б).

Додаток 1а



Додаток 1б



Ось схема фрагментів (числа відносяться до рядків, а букви – до мелодичних уривків):

Τή υπερμάχω	Ει και εν τάφω
V. 1=A	V. 1=A
2=A	2=A
3=B	3=B
4=C	4=C
5=D	5=C'
6=B варійований	6=B варійований

Мелодичний фрагмент А у двох піснеспівах зовсім однаковий мелодично. Також фрагмент В варійований. Фрагменти С – С і С – D відрізняються один від одного. На думку К.Флороса, формальна структура піснеспіва *Ει και εν τάφω* більш логічна. Навіть метрична структура цих двох піснеспівів майже однакова (числа вказують на кількість складів):

Τη υπερμαχω: (14)a + (14)a + (13)b; (13)c + (13)c + (13)d.

- A – Τή υπερμάχω στρατηγώ τά νικητήρια,
- A – ως λυτρωθείσα τών δεινών, ευχαριστήρια,
- B – αναγράφω σοι η Πόλις σου, Θεοτόκε,
- C – αλλ' ως έχουσα τό κράτος απροσμάχητον,
- C – εκ παντοίων με κινδύνων ελευθέρωσον,
- D – ίνα κράζω σοι, Χαίρε, Νύμφη ανύμφευτε.

Ει και εν τάφω: (12)A + (12)A + (13)B; (14)C + (14)C + (12)D.

- A – Ει και εν τάφω κατήλθες, αθάνατε,
- A – αλλά του άδου κατήλες την δύναμιν,
- B – και ανέστης ως νικητής, Χριστέ ο Θεός,
- C – γυναιζί Μυρόφόροις φθεγζάμενος, Χαίρετε,
- C – και τοις σοις Αποστόλοις ειρήνην δωρούμενος,
- D – ο τοις πεσούσι παρέχων ανάστασιν.

Із цього випливає, що вищезгадані проімеони якомсь пов'язані між собою. Дивлячись тезу деяких дослідників, що проімеон *Τή υπερμάχω* був пізніше доданий до складу Акафіста, є ймовірним, що Проімеон *Ει και εν τάφω* служив як модель для композиції *Τή υπερμάχω*.

Давньоруська версія “Взбранной воеводи”, записана кондакарною нотацією, знаходиться в кондакарі Типографського уставу (ТУ) (арк. 58 зв. – 64) [11, с.14, 16, 142]. На відміну від візантійських, давньоруський кондакар не був поділений на дві книги – Азматиכון (для хору) і Псалтиכון (для солістів), що позначилося на способі запису й виконанні кондаків та Акафіста. У ТУ є помітки “пъвьць” і “люд”, увесь кондак виконувався співцем, а люд повторював тільки рефрен “Радуйся, невісто невенісная” і “Алілуя”, а також при повторенні першого кондака спі-

вещь розспівував тільки початок його “Взбранноумоу воеводі, побідительная”, а люд продовжував “яко ізбав от злих...”. Кондак “Взбранной воеводі” є самогласним, тож записаний він двічі – сам текст без нотації і з кондакарною нотацією, співається на восьмий глас. Т.Владишевська називає його “акафістом”, хоча в кондакарі не вказано такої назви [12, с.362]. Правда, уціліла тільки невелика частина цього розспіваного Акафіста, також утрачені 2 і 3 ікоси. Протягом Акафіста кондак “Взбранной воеводі” повторюється 4 рази: після 6, 12, 18, 24 ікосів. На його подобу розспівувалися тільки два кондаки: св. Діонісія (04.10) – “Небесная пръшьдь врата духъмь...” і преп. отця Феодосія (11.01) – “Насажденъ въ дворъхъ...”.

За Типіком о. І.Дольницького [2, с.348], а також за іншими джерелами – Уставом [13, с.600–602] і Цвітною тріоддю [1, с.264–281], особливість 5 суботи Великого посту Акафістової полягає в тому, що на її утрени співається цілий чин Акафіста до Пречистої Діви Марії, 12 ікос-кондаків якого поділені на чотири третиці, з яких перша співається замість сідального після першого стихослов'я, друга – замість сідального після другого стихослов'я, третя – після 3-ї, а четверта – після 6-ї пісні канону; початковий кондак “Взбранной воеводі” співається на початку й у кінці кожної третиці, а перед останнім співанням його – ще раз перший ікос, тобто 8 разів. Ця утренья, за уставом, співається о 4-й годині ночі¹. Для звеличення свята (велич свята можна передати теж і повнотою осьмогласся) у Російській православній церкві мають місце розспівування цього кондака в часі утрени на всі вісім гласів [14]. Правда, це досить нове явище. Подібне бачимо в стихирі “Богоначальним мановенієм” на Успіння, а також у самогласних стихирах Івана Дамаскина в чині похорону.

Особливого мелодичного розквіту переживає кондак Пресвятій Богородиці в період українського бароко, що можемо спостерігати на прикладі розмаїття наспівів у рукописних пам'ятках кінця XVI – початку XVIII ст., зокрема, у нотолінійних ірмологіонах. Про його популярність свідчить лишень той факт, що він зустрічається набагато частіше порівняно з іншими кондаками – 338 разів, тоді як інші – від 42 до 1 разу:

кондак Пресвятій Богородиці (у п'яту суботу Великого посту або на Благовіщення) – 338 кондаків,
Ісусу Сладкому – 42,
св. Миколаю – 22,
на Різдество Христове – 15,
Йоану Предтечі – 7,
усім святим, Успінню Пресвятої Богородиці – 6,
архангелу Михаїлу, на Вербну неділю, Воздвиження Чесного Хреста – 5, заупокійна Служба – 4,
на Богоявлення – 2,
св. Йосифу, Петру і Павлу, воскресні, на молебень до Богородиці – 1 [15, с.558–559].

Різноманітність наспівів кондака “Взбранной воеводі” в нотолінійних ірмологіонах виявляють також і уставні пояснення, які зустрічаються біля них.

Наприклад:

- позначення “Акафіст” біля кондаків болгарського, московського наспівів і без указування на наспів (Осн. 32.13.28 (арк. 405 зв. – 408));
- “В суботу похвали Пр. Богородиці кондак півасемий на несідалном” (Кап. Q. 10 (РНБ), арк. 309 зв.);
- часто зустрічаємо різні назви кондака “Взбранной воеводі”: кондак Пресвятій Богородиці, похвала Пресвятій Богородиці, у суботу п'яту Великого посту, акафістів чи просто – кондак, гл. 8 болгарское, острозкоє, по руску, рускоє, московское, київское і т. д.;
- у деяких кондаках відсутні приспів “Радуйся...” чи “Алілуя”, в інших – дописаний для свята Благовіщення один, а то й два приспиви: “Архангельський глас вопієм ти чистая: Радуйся обрадованная, Господь с тобою”, біля яких позначено: “Припів Благовіщенню Пресвятої Богородиці” та “іний припів” (Чол. 221, ЛНБ);
- є випадки, коли наспів, глас або жанр піснеспіву не виписані.

¹ Також є помітка, що на трапезі в цей день їмо дві варені страви з елеєм (олією), і п'ємо вино, дякуючи все святій Владичиці нашій Богородиці за минулі її чудеса.

Отже, проблема атрибуції (вказівка на наспів) зустрічається також і в кондаках. О.Цалай-Якименко зазначає про помилкову атрибуцію – коли кондак “Взбранной воеводи” болгарського наспіву позначений як “острозький”. Також часто один і той самий острозький наспів названий руським, руское чи по руску. Цей самий кондак грецького наспіву (за каталогом ірмологіонів [15, с.558]) зустрічається у двох рукописах, але в одному з них це виявився болгарський кондак, виписаний два рази – тільки другий у розділі “грецьке” (порівняй в ірмологіоні F 58 (ЛНМ), арк. 61 зв. – 62 зв. та 252 – 252 зв.).



Ілюстр. 2 (арк. 61 зв.)



Ілюстр. 3 (арк. 252)


Нашу увагу привернув єдиний у своєму роді кондак “Взбранной воеводи” “грецького напілу”. Записаний він в ірмологіоні під шифром Вяз. 28 (№ 839) і зберігається в РНБ (Санкт-Петербург), датований серединою XVIII ст. У цьому рукописі на арк. 208–209 зв. знаходяться три кондаки “Взбранной воеводи” – болгарського, київського та грецького наспіву. Перейдемо до аналізу кондака грецького наспіву з ірмологіону Вяз. 28 (див. дод. 2).

Додаток 2



Взбран- ной во- є - во- дь по- бь - ди - тель- на - я

2




я - ко из - бавль - ше - ся от зльхъ, бла - го - дар - ственна - я

3




вос - пи - су - емъ ти ра - би тво - и Бо - го - ро - ди - це,

4




но я - ко и - му - ще дер - жа - ву не по - бь - ди - му - ю

5



от вся - кыхъ нас бьдъ сво - бо - ди, да зо - вемъ ти:

6



Ра - дуйся не - вь - сто не - невь - стна - я.

На відміну від інших грецьких піснеспівів, текст кондака виписаний не грецькою, а церковнослов'янською мовою. Його музична побудова, як й інших кондаків острозького, болгарського, київського чи руського наспівів, також має 6 мелодичних речень, які відповідають поділу на речення в грецькому варіанті. Для того щоб побачити певні зв'язки й закономірності, які приведуть нас до візантійського зразка, залучимо ще одне грецьке джерело – більш сучасну версію, яка побутує в Греції після реформи нотації Хризанта із середини ХІХ ст. і переведена в лінійну нотацію Р.Кутюр'є [16, с.255–256] (див. дод. 3).

Додаток 3



χ' Ηχ. λ' Νη. Τη̄ ὁ - περ - μὲ - χθ' στρα - τη - γῶ τὰ νε - κη - τή - ρι - α.

Закінчення:



ἦ - να κρά - ζῶ σου Χαι - ρε. Νῶρ - φη ἄ - νόμ - ρεῖ - τε.

Зв’язок грецького наспіву з ірмологіону з грецьким кондаком прослідковуємо найперше в тональному й ладовому відношенні. Переважає до-мажорний лад. Також усі музичні фрази-рядки в ірмологіоні завершуються (за винятком закінчення) на III ступені, подібно як у грецькому таке закінчення бачимо в 1, 2 і 4 рядках. Характерним є стрибок на квінту на тих самих словах – “свободи” і “да зовем ти”, що підносить мелодію вгору і, якщо в ірмологіоні вона залишається в межах інтервалу квінти й немов оспівує її, то в грецькому варіанті опускається з хроматизованого VII ступеня вниз й оспівує вже тонічний тетрахорд. Діапазон, який охоплює грецький варіант, значно ширший – понад октаву, у той час як у нашому варіанті – у межах квінти. Проте все ж схожість проявляється в цих небагатьох вищеназваних елементах.

У сучасній практиці Грецької церкви такий наспів є дуже поширеним і відзначається простотою мелодичної лінії, а варіантність полягає в прикрашуванні основної мелодії мелізмами, форшлагами, чвертьтоновими ходами, так характерними для грецького церковного співу. Цей урочистий гімн Пресвятій Богородиці є достатньо популярним у сучасних обробках, інструментальному виконанні, відеокліпах, які доступні сьогодні для перегляду й прослуховування в інтернеті.

Існують численні авторські спроби за допомогою сучасних нам засобів музичної мови прочитати цей кондак. Варто згадати О.Козаренка і його багатоголосну інтерпретацію острозького наспіву кондака “Взбранной воеводи”, яка ввійшла до розгорнутого хорового полотна “Острозький триптих” [17, с.3–6]. Слухаючи цей твір, до нас крізь багатоголосе нашарування чітко проступає монодична його першооснова. Проте зупинимось на обробках для хору грецького наспіву. Мелодія грецького кондака потрапляє на українські та російські землі, знаходячи своє вираження в російських композиторів Дмитрія Алеманова та Сергія Рахманінова. Перший з них протоієрей Дмитрій Алеманов зробив гармонізацію грецького кондака для 4-голосого хору, узявши буквально мелодію з грецьких джерел, пристосувавши її до церковнослов’янського тексту (див. дод. 4).

Додаток 4

Прот. Дмитрій Алеманов
(Из сборника «Византийские церковные мелодии». М., 1908)

Строго

Д: Взбран - ной Во - е - во - де по - бе - ди - тель - на - я,
А: Взбран - ной Во - е - во - де по - бе - ди - тель - на - я,
Т: Взбран - ной Во - е - во - де по - бе - ди - тель - на - я,
В: Взбран - ной Во - е - во - де по - бе - ди - тель - на - я,

Закінчення.

Д: да зо вем Ти: ра дуй ся Не вес то Не не вест на я.
А: да зо вем Ти: ра дуй ся Не вес то Не не вест на я.
Т: да зо вем Ти: ра дуй ся Не вес то Не не вест на я.
В: да зо вем Ти: ра дуй ся Не вес то Не не вест на я.

Порівнюючи грецький наспів в ірмологіоні та кондак зі Всенощної С.Рахманінова (див. дод. 5) бачимо, що композитор використав саме ірмолойний варіант грецького наспіву. Можна помітити, що збережений тональний план піснеспіву (C dur). Мелодична лінія переходить на початку від тенорової партії до сопрано. На слові “восписуем” відбувається згущення акордове, динамічне й теситурне піднесення. Якщо порівняємо з грецькою версією, то побачимо, що це слово “αναγραφω” виділяється ізосилабікою. У попередньому аналізі різдвяного кондака таким способом виділялися важливі слова, наприклад, такі, які характеризували самого Бога (пресущественного, неприступного, отроча младо, предвічний). Такий початок мелодичного рядка (зверху) бачимо в третьому й у шостому, на слова “восписуем” і “Радуйся, невісто”.

Додаток 5

Закінчення:

Кондак “Взбранной воеводи” в ірмологіонах став як мелодичною, так і словесною моделлю для інших кондаків, таких як, наприклад, на Воздвиження Чесного Хреста, усім святым, Йоанну Предтечі, св. Йосифу, св. Миколаю, арх. Михаїлу, Успінню Богородиці. Вони відрізняються від тих, які співаються на утрені й у Літургії як за текстом, так і за гласовою приналежністю. Переважно вони записані на поширений болгарський наспів восьмого гласу за моделлю вищезгаданого кондака. У тексті цих різних за змістом кондаків зустрічаються окремі слова з моделі-зразка:

- взбранной* – взбранному, взбранний;
 - избавльшися* – збавлений, збавленим, збавите, избавлєся;
 - благодарственная* – благодареніє, благодарственное пініє;
 - но яко имущи державу непобидимую* – но яко імуще его державу непобідиму, но яко імію дерзновеніє;
 - от всяких нас бед свободы* – от всяких мя бед свободы, от всяких нас страстей свободы;
 - і в кінці обов’язковий заклик – да зовем ти, да вірою вопію к вам;
 - потім слідує рефрен-ликування – “Радуйся...” і алілуя.
- Таке різноманіття кондаків із закінченням “Радуйся”, написаних в одному гласі, які співалися в Акафістах, свідчить також про популярність цього жанру в Україні.

1. Постная и Цвѣтная Трїоди съ воскресными пѣснопѣніями Октоиха Православной Католической Восточной Церкви. Немецкій переводъ съ параллельнымъ славянскимъ текстом, провѣреннымъ по греческимъ оригиналамъ, протоіерея Алексѣя Мальцева. – Берлинъ : Изд. Карль Сигизмундъ, 1899. – 497 с.
2. Типік Української Католицької Церкви, уклад. о. І. Дольницьким. – Львів : Місіонер, 2002. – 348 с.
3. A Greek-English Lexicon. – Oxford : At the Clarendon Press, 1968. – 1898 с.
4. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. Аверинцев. – М. : Наука, 1977. – 320 с.
5. Успенский М. Византийская Литургия / М. Успенский // Богословские труды. – М. : Изд-во Московской патриархии, 1981. – Сб. 22. – 237 с.
6. Пападопуло-Керамевс А. Акафист Божьей Матери. Русь и патриарх Фотий / А. Пападопуло-Керамевс // ВВ. – 1903. – Т. X : Византийская цивилизация в освещении российских ученых 1894–1927; сост. П. Жаворонков. – М. : Научно-издательский центр “Ладомир”, 1999. – Т. 1. – 586 с.
7. Contacarium: Ashburnhamense. Edendum curavit C. Høeg. Ediderunt Carsten Høeg, H. J. W. Tillyard, E. Wellesz una cum Archimandrita Cryptaeferratae. Codex bibl. Laurentianae ashburnhamensis 64; Phototypice depictus / Monumenta musicae Byzantinae. – Vol. IV. Copenhagen: E. Munksgaard, 1956. – 457с.
8. Wellesz E. The Akathistos Hymn / E. Wellesz // MMB, Transcripta. – Copenhagen, 1957. – V. IX. – 308 с.
9. Floros K. Das Kontakion / Floros K. // Sonderdruck aus Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte Jg. 34 (1960), Heft I. – 124 с.
10. Типографский устав с кондакарем кон. XI – нач. XII века / [под ред. Б. А. Успенского]. – М. : Языки славянских культур, 2006. – Т. II. – 343 с.
11. Владышевская Т. Музыкальная культура Древней Руси / Т. Владышевская. – М. : Знак, 2006. – 472 с.
12. Никольский К. Пособіе къ изученію Устава Богослуженія православной церкви / К. Никольский. – 7-е изд., исправ. и дополн. – С.-Петербургъ : Синодальная типографія, 1907. – 878 с.
13. Режим доступу : <http://kliros.ru/svod/utren.html>.
14. Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVI–XVIII ст. / Ю. Ясіновський. – Львів, 1996. – 622 с.
15. Couturier R. P. A. Syllitourgikon. La sainte Liturgie Byzantine / R. P. A. Couturier. – Jerusalem, Imprimerie des RR.PP. Franciscains de Terre Sainte. Librairie J.Gabalda, Rue Bonaparte, 90. Paris VI-e. – 328 с.
16. Козаренко О. Острозький триптих / О. Козаренко // Пам’ятки церковної музики. – Львів, 2002. – Вип. 2. – 12 с.

Жанр кондака прошел долгую историю от большой поэтической песенной проповеди к короткому гимну, который звучит в богослужениях церкви восточного обряда в честь Господних и Богородичных праздников, святых. Именно это песнопение стало формообразующим элементом Акафиста, что по своей четкой текстовой и музыкальной организации напоминает нам первоначальный кондак. Первым Акафистом, время появления которого историками не решен однозначно и определяется от IV к IX веку, является Акафист Пресвятой Богородице и начинается он кондаком “Взбранной воеводе”. Это песнопение становится одним из самых любимых гимнов-молитв в честь Богоматери, который поется не только во время богослужений в праздник Благовещения и в Акафистову субботу, но и как отдельное песнопение в другие дни. Особого мелодичного расцвета претерпел кондак “Взбранной воеводе” в период украинского барокко и отличился большим количеством напевов, записанных в нотолінійних ірмологіонах, среди которых выделяется греческий напев.

Ключевые слова: кондак, акафист, кондакар, ірмологіон.

The genre of kontakion passed a long history from a great poetical singful sermon to little hymn, which is sounded in divine services of Eastern Church in honour of feasts’ Lord, Virgin and Saints. Exactly this chant became a formed creative element of Akathist that because of his accurate textual and musical structure reminds us the original kontakion. The first Akathist, time’s appearance of which is not determined synonymously by historians and is pointed out from VI till IX century, is Akathist to Virgin, that is began by kontakion “Vzbrannoy Voyevodi” (Invincible Champion). This chant becomes one of the most beloved hymns-prayers in honour of Mother of God, which is sang not only in time of divine services in the feast of Annunciation or Akathist’s Saturday, but as the separate chant in other days. The kontakion “Vzbrannoy Voyevodi” (Invincible Champion) experienced his particular melodious prosperity in the period of ukrainian baroque and was distinguished oneself by great number singings (napivs), which were wrote down in a note-lined hiermologia, among of which is stood out the greek singing (napiv).

Key words: kontakia, akathist, kondakarion, heirmologion.

УДК 783.27
ББК 85.318.9

Ірина Гофман

ДАВНЬОЮДЕЙСЬКІ ВИТОКИ ВІЗАНТІЙСЬКО-СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ ТА ЇЇ УКРАЇНСЬКІ РЕЦЕПЦІЇ

У статті окреслено роль старозавітного музично-поетичного жанру псалма у створенні багатьох жанрів візантійської гимнографії. Розглядаються перспективи та можливості прочитування текстів монодичного стилю через українську літургічну практику XVI століття.

Ключові слова: гімн, псалом, візантійська гимнографія, гармонія літер, слів та ідеї.

Християнський обряд за походженням є дуже складним явищем. З одного боку, основною ідеєю християнського богослужіння є повне й досконале розкриття євангельських образів і символів, що зазначено вже в самому визначенні – “християнський обряд”. З іншого боку, формування і поступовий розвиток християнського богослужіння не відбувалися “з нічого”, їм передувало розмаїття віддавна існуючих сакральних обрядів різних народів і культур.

Дослідження історії формування християнського богослужіння вимагає врахування окремих важливих моментів, одним з яких є наступність сакральних культур, зокрема, синагогальної та ранньохристиянської. Ця проблема розглядалася в працях таких відомих медієвістів: Аврахама Цві Ідельсона, Джеймса Маккінона, Василя Металлова, Акіма Олесницького, Володимира Рибінського, Миколи Елеонського, Дмитра Разумовського, Порфирія Бажанського, Андрія Десницького, Євгенія Герцмана. Проте питання спадкоємності старозавітних традицій до цього часу залишається відкритим, що й зумовлює актуальність нашої статті.

Метою роботи є дослідження одного з найяскравіших проявів зазначеного явища на прикладі музично-поетичного жанру псалма; цьому ж підпорядковане й завдання статті – комплексно прослідкувати взаємозв'язок сакрального досвіду синагогальної практики й візантійських традицій богослужіння, визначити можливі шляхи прочитування текстів української практики монодичного стилю XVI століття.

Візантійська гимнографія, що розвивалася під великим впливом синагогальної традиції, запозичила багато елементів старозавітної поезії. Особливе місце займають псалми, яким відводилося центральне місце в юдейському богослужінні і які не втратили свого значення в ранньохристиянський період.

Слово *псалом* (українська народна назва “псальма”) грецького походження, воно означає піснеспів, співаний у супроводі певного струнно-щипкового інструмента. Збірник псалмів називається Псалтир – від музичного інструмента типу “псалтерій”, під акомпанемент якого виконувалася більшість цих піснеспівів. По-єврейськи збірка називається *Sefer T'hilim* [с'ефер тг'іллім] – “Книга хвали” [5, с.617] (סֵפֶר הַתְּהִלִּים – *тг'іллі́м*, буквально “славослів'я”; скорочено *тіллі́м*). Це перша книга третього розділу юдейської канонічної Біблії – Писань.

Спів псалмів за старозавітним богослужінням вирізнявся простотою, зазвичай, таке виконання було унісонним. Про це свідчать згадки в Біблії (“и были как один трубящие и поющие, издавая один голос” та ін.). Таким чином, давньоюдейська музика не була розрахована на розмаїття, а на проникливість сили звука. Недарма в Талмуді зазначено, що коли грали в Храмі, було чутно до Самарії [6, с.376]. Климент Александрійський зіставляє юдейську музику з грецькою (а саме – з дорійським наспівом, який ліг в основу нашого 1-го гласу) і зазначає, що в обох зазначених випадках спів вирізнявся діатонічністю, але аж ніяк не був енгармонічним чи хроматичним. Науковець припускає, що високі голоси називалися *halomoth*, “по-дівоче” (*sorganon*), про що свідчать надписи до деяких псалмів (слов'ян. “о тайных”) – виражали радість (напр. пс. 45); низькі – “по восьмой” (октавою, слов'ян. “о осмей”) – виражали сум (напр. пс. 6 “Господи так не яростию” і пс. 12 “Доколе Господи”). Цікаво, що лише псалми “сходження” здебільшого поєднували в собі тони обох видів – починаючи від найнижчого й закінчуючи голосним *forte* [6, с.371].

Варто зауважити, що сучасна синагогальна культура співу суттєво відрізняється від сакральної вокальної традиції на зорі її розвитку в синагозі. З утвердженням домінуючої ролі християнства на юдейський культ повсюдно було накладено багато обмежень; навіть там, де цей культ сприймався більш-менш терпимо (напр. в Італії). Спів псалмів у синагогах був категорично заборонений; на цьому табу наголошувалося на багатьох Соборах Західної церкви. Як наслі-

док, у синагогах було введено т. зв. “кантиляцію”, що являла собою щось середнє між гучним читанням і співом. Утім є деякі підстави вважати, що кантиляція як явище виникла в культовому середовищі юдеїв ще до часів заснування храму. У всякому разі, нинішній синагогальний спів псалмів повинен би мати хоч деякі залишкові риси давньої вокальної культури.

За час історичного культурообміну, зумовленого частим поневоленням юдейського народу, формувалися різноманітні способи співу в їх культовій практиці. Частина їх не прижилася, проте деякі форми вокального виконання ввійшли й до християнського богослужіння.

Іван Вознесенський у своїй праці “О церковномъ пѣніи.” зазначає, що “Въ первоначальномъ видѣ церковно-богослужебное пѣніе было просто и близко къ распѣвной декламации текста. Въ дальнѣйшемъ своемъ развитиі оно усложнилось, оразнообразилось и развѣтвилось на многочисленныя виды напѣвовъ, различаемыхъ: по ихъ большей или меньшей протяженности и украшенности, по веселому или печальному наклоненію, по народному или мѣстному происхожденію, по системѣ гласового строенія, по редакціямъ и другимъ отгѣнкамъ ихъ пѣвческаго воспроизведенія и толкованія” [1, с.33].

Загалом, сучасні літургісти виділяють різноманітні способи виконання псалмів. У цілому, їх можна звести до трьох:

1) псалом виконує соліст, якого переривають приспиви народу. Якщо солісту відповідає увесь народ разом, – це іпофонічний, або респonsorний псалмоспів (psaume responsoral). Якщо ж народ ділиться на 2 хори, які відповідають по чергово одному або двом солістам, – це антифонний псалмоспів (psaume antiphoné);

2) коли вірші псалмів рецитуює один соліст без переривання, – це медитаційний псалмоспів (psaume de meditation). Коли ж вірші псалмів рецитуює без переривання ціла спільнота, – це спільний псалмоспів (psaume directané, κοινῶς ψάλλειν);

3) якщо вірші псалмів рецитуються по чергово двома групами молільників, – це по черговий псалмоспів (chant alternative).

Основні жанри й форми візантійської та слов'янської церковної музики склалися під впливом давньоюдейського мистецтва. З одного боку, опора на богословські установки зміцнювала й сприяла формуванню власне християнського віровчення. Однією з найяскравіших форм втілення цих ідей була богослужерна традиція (свідчення цьому знаходимо, наприклад, у текстах молитов про походження світу, про божественне начало й т. п.). А з іншого боку, літургійна практика, прямо чи опосередковано, використовувала різні жанри й форми літургійного співу, прийоми виконання, музично-поетичні символи, образи, ідеї – виявляла глибоку спадкоємність цієї культури від давньогебрейської музичної традиції. Це знаходить своє відображення в псалмоспіві, де елементи генетичної єдності є досить виразними.

На основі згадок у творах свв. Василя Великого, Іоана Златоуста, Августина Блаженного, за припущенням Михайла Скабалановича, первісним був спільний спосіб співу псалмів і що із часом він поступово замінився іншим [8, с.169]. Коли св. Василій запроваджував новий спосіб псалмоспіву в Неокесарійській церкві, він зіткнувся з опором з боку кліру, який покликався на давню практику спільного співу¹.

Письменники IV–V століть поряд із спільним співом псалма цілим народом чи одним співаком часто згадують про респonsorний спів псалма. “Отці постановили, – говорить св. Іоан Златоуст, – щоб народ, коли не знав всього псалма, підспівував (ὕληγειν) з псалма стих, який містить в собі якусь високу настанову, щоб звідти отримати потрібну науку” (Златоуст. Бес. на пс. 17) [7, с.157].

Увесь псалом при такому способі співався чи читався одним співаком. “Співак (ὁψάλλων) співає (ψάλλει) один, хоч всі підспівують (ὕνηχῶσι), так як би з одних уст возноситься голос” (Златоуст. На 1 Кор. бес. 36) [7, с.167].

Тобто респonsorний псалмоспів – це такий спосіб виконання псалмів, коли соліст співає вірші псалма, а люди відповідають на кожен вірш єдиним заданим віршем псалма (умовно, це

¹ У літургії цей спосіб псалмоспіву в джерелах не виявлено. Наразі про його існування свідчать лише згадки у творах отців церкви [7, с.167]:

“Мы пропѣли псаломъ поощряя другъ друга, говоря единодушно: “приидите возрадуемся” (Августин. Изъясн. на пс. 91);

“Нѣкогда пѣло все собраніе въ одинъ голосъ что и мы нынѣ дѣлаемъ” (Златоуст. На 1 Кор. бес. 36).

відповідь (response)). Схема респонсорного співу [13, с.157]:

Соліст: відповідь

Люди: відповідь

Соліст: відповідь

Люди: відповідь і т. д.

У респонсорному співі народ формує лише один хор [12, с.7]. Відповідь є завжди віршем із цього псалма [12, с.157], причому це вірш сильний, який містить у собі високу науку, це головний пункт псалма [7, с.170]. Інколи відповідь могла бути дуже довгою, обіймаючи навіть два вірші з псалма, а інколи – це частина вірша. Відповіддю також може бути *алілуя* [10, с.8]. Респонсорний псалмоспів не закінчується славослов'ям [13, с.157].

За своїм походженням респонсорний псалмоспів є давньою біблійною формою [13, с.157]. У старозавітному храмовому богослужінні існував спосіб виконання псалмів, за яким соліст чи група “канонічних співців” співав вірші псалма, а народ підхоплював закінчення кожного вірша. При визначних нагодах в єрусалимському храмі виконували особливі псалми, причому співали не лише левіти – у співі брав участь увесь народ, який підхоплював закінчення віршів. Із цією метою деякі псалми складено так, що кожен вірш чи розділ закінчується тим самим приспівом (напр.: пс. 135) [7, с.5].

Поширенню респонсорного псалмоспіву сприяло нетверде знання народом тексту псалмів і брак їх списків [8, с.5].

З респонсорного співу псалмів виникли у візантійському обряді прокимни (προκειμενον, від “πρόκειμαι” – “лежати перед”), а в римо-католицькій літургії – респонсорії (responsorium, від “responsum” – “відповідь”). Відомості від IV–V ст. інформують про цільний спів псалма таким способом. Пізніше стали використовувати для співу з приспівом спершу відомі їм відділи, а потім лише декілька стихів (4, пізніше 2) [9, с.8].

У давніх джерелах зустрічаються й інші терміни на означення приспіву-відповіді: ὑπόψαλμα (від “ὑπόψαλλω” – “співати у відповідь”), πρόψαλμον (від “προψάλλω” – “співати перед, заспівувати”), ὑτακοή (“відповідь”) [9, с. 8–9].

У візантійській традиції існувало два способи виконання прокимена:

1) повторення цілого вірша-прокимена (відповіді) після кожного вірша псалма;

2) повторення після кожного вірша псалма лише останньої частини вірша-відповіді, яка називається ακροστήχιον [9, с.11].

Про респонсорний спів псалма згадують такі автори IV–V ст.: Іоан Златоустий, Атанасій Александрійський, Созомен, св. Августин, Сільвія Аквитанська [7, с.170–171].

Ще одним, найдавнішим способом виконання церковних піснеспівів, як зазначає Іван Вознесенський, було “п□ніє одинокого п□вца”(solo) – медитаційний псалмоспів [1, с.34]. Цей спосіб псалмоспіву властивий для монаршого богослужіння й зберігся в “послідовному псалмоспіві Псалтиря” – у рецитованні псалмів один за одним за порядком їх розміщення в Псалтирі [10, с.26].

Коріння медитаційного виконання псалмів – у давньому Єгипті [9, с.26]. За преп. Іоаном Кассіаном (латинський автор кінця IV – початку V ст., який подорожував по монастирях Палестини та Єгипту), у єгипетських монахів псалом завжди співав лише один брат, інші – слухали. Цей спів виконувався рівним проголошуванням (parili pronuncione) або без перерви – стих за стихом (contiguus versibus), або з їх розподілом на 2–3 статті (intercisiones) з проміжними молитвами подумки [7, с.169]. Як зазначає Джеймс Маккінон, таке монастирське “медитування” було найповільнішим вокалізмом біблійного походження і виявлялося звуками типу приглушеного гуркотіння-дзижчання. Суть цього дійства полягала в осмисленні монахами рецитованих текстів Святого Письма й під час побутових справ. Протоієрей Кирило Єрусалимський зазначає, що медитаційне псалмодіювання виникло з античної традиції читання вголос або первісних вірувань як спосіб захисту від “бісів” [2, с.16]¹.

Дослідники відзначають існування і т. зв. “антифонного” співу, хоч достеменно не відомо, який саме спів позначався цим терміном в IV–V ст. Початково так називався перемінний спів

¹ Медитаційний спосіб псалмоспіву отримав своє продовження в нинішньому читанні псалмів, яке визначаємо як речитативний спів [8, с.170].

стихів псалма між 2-ма частинами молільників. Як припускає М. Скабаланович, першопричиною для введення і поширення такого співу могло бути збільшення кількості віруючих: спів псалма всіма загалом при надміру великій кількості молільників міг заважати рівності співу. Церковний письменник Сократ вважає, що такий спосіб співу походить з Антіохії й, імовірно, його запровадили пресвітери Діодор і Флавін (IV–V ст.) [7, с.161].

Цим самим терміном позначався й інший, дещо відмінний від вищевказаного, спосіб співу – перед чи після псалма, який виконувався поперемінно двома хорами, співався який-небудь стих цього ж псалма чи якогось, іншого; цей стих, близький до змісту псалма, і називався *антифоном* (відголоском, луною). Як зазначає Амаларій, “до симфонії антифону співається псалом двома хорами, а на самому антифоні хори об’єднуються” (Amalarius. De divino offic. I, 4). Такі антифони, на думку М. Скабалановича, не лише запозичувалися з псалмів та із Святого Письма взагалі, але могли бути й власне християнськими, авторськими [7, с.161].

Августин Блаженний приписує св. Амвросію введення в Мілані східного способу співу, маючи на увазі, імовірно, антифонний спів саме останнього роду, адже респонсорний спів тоді мав широке розповсюдження, а антифонний спів у широкому значенні (першого роду) суттєво не відрізнявся від нього. “Тоді було встановлено спів за традицією східних країн, щоб народ не нудьгував” (Август. Спов. IX, 7) [7, с.162].

Таким чином, антифонний псалмоспів – це спосіб виконання псалмів, за яким соліст виконує вірші псалма, а люди, поділившись на два хори, відповідають поперемінно приспівом. Інколи солістів є двоє і вони виконують вірші псалма поперемінно, а кожен хор відповідає своєму власному солістові. Часто хори виконують різні приспиви. Якщо ж приспів задовгий, то після кожного вірша він повторюється не в цілісності, а лише його остання частина, названа в грецькій термінології *ακροτελεύτιον* (крайній кінець). На початку й у кінці псалмоспіву солісти й хори сходяться разом, формуючи один хор [13, с.157].

Псалом в антифонному виконанні закінчується славослов'ям, яке заодно сигналізує і про кінець псалма [12, с.157]. Після славослов'я *ακροτελεύτιον* співається востаннє. Потім солісти виконують цілий приспів і знову разом з людьми повторюють його ще раз. Це подвійне останнє повторення отримало назву *περισσῆ* (позачерговий) [9, с.17–18].

Схема такої форми антифонного псалмоспіву [12, с.158]:

Солісти разом: приспів (тричі)

Солісти і люди: приспів (тричі)

Соліст: Вірш 1

Хор 1: ακροτελεύτιον

Соліст 2: Вірш 1

Хор 2: ακροτελεύτιον і т. д.

Соліст 1: Вірш 1

Хор 1: ακροτελεύτιον або приспів

Солісти разом: приспів (περισσῆ)

Солісти і люди: приспів (περισσῆ)

У візантійському богослужінні первісне значення слова *ἀντίφωνον* було “приспів”, тобто фраза, яку поперемінно співає поділений на два хори народ, відповідаючи одному або двом солістам. Пізніше, як і у випадку з прокименом, словом *ἀντίφωνον* почали називати цілий псалом разом із своїм приспівом чи приспіваними [9, с.13]. Виконання приспіву на початку служить для подання тону [9, с.15].

Приспівом (*ἀντίφωνον*) антифонного псалма може бути просто “алілуя”, фраза із Святого Письма, або, найчастіше, церковна небіблійна композиція [9, с.15]. Антифон-приспів міг бути перехідним моментом від псалмів до пісень і гімнів-творів християнської гимнографії [7, с.157], з нього розвинулися сьгоднішні стихири й тропарі [9, с.15].

Основними прерогативами антифонного способу псалмоспіву є те, що люди відповідають незмінним, мелодично нескладним приспівом, а біблійний елемент співається чітко й зрозуміло одним солістом [12, с.159]. Псалом залишається головним – не заглушується повторенням довгої строфи після кожного вірша (у моменти співу соліста хор мовчить) [9, с.18].

Антифонний псалмоспів є дуже давнім. Він розвинувся з давнього респонсорного способу виконання псалмів [13, с.157]. У ранньо-християнських джерелах ясного опису антифон-

ного способу виконання псалмів не знаходимо. Сам термін “антифон” виник у IV ст. у монарших середовищах, але в цих описах нічого не сказано про двохорове виконання [10, с.10].

Майже в усіх традиціях антифонний псалмоспів деформувався. У східних традиціях два хори ставали одним, причому приспівом витіснявся біблійний елемент або повністю, або більша його частина. Натомість у римському богослужінні приспів залишили лише на початку й у кінці псалма – два хори по чергово виконували тільки вірші псалма. Така деформація антифонного псалмоспіву призвела до виникнення плутанини між антифонним і, так званим, по черговим псалмоспівом [12, с.158].

Роберт Тафт зумів чітко окреслити поняття та визначити походження антифонного способу виконання псалмів. Розуміння первісних форм по чергового псалмоспіву, як монастирського, і антифонного, як народного, зумовлює їх диференціацію [12, с.159]. Окрім того, існує загальна тенденція плутати антифонний псалмоспів із по черговим. Р.Тафт наголошує, що цей спосіб не є антифонним псалмоспівом [12, с.157]. Причиною плутанини поміж по черговим псалмоспівом, який є монастирським, і антифонним, який є народним, на думку цього медієвіста, є недостатнє розуміння первісних форм [12, с.159].

Почерговий спосіб співу має давньогрецьке походження – він застосовувався в античній драмі й звідтіля перейшов до церковного вжитку. У творі Філона “Про споглядальне життя” в описі молитви терапевтів уперше зустрічаються згадки про такий спів. Намісник Вігінії Пліній у своєму листі до імператора Траяна пише, що християни в певні дні перед сходом сонця співали на честь Христа свої пісні поперемінно. Церковний історик Сократ розповідає про св. Ігнатія Рогоносця, єпископа Антіохійського, який запровадив цей спосіб співу у своїй церкві [7, с.25].

Як зазначає М.Сабаланович, св. Василій Великий увів саме по черговий спосіб псалмоспіву в Неокесарійській церкві. Клірикам, які чинили опір, посилаючись на давню практику спільного співу, св. Василій відповів, що по черговий псалмоспів уже прийняли в Єгипті, Лівії, Палестині, Аравії, Фінікії, Сирії [8, с.57–58].

Цей спосіб виконання псалмоспіву наявний у хоровій практиці на Заході. Імовірно, він практикувався і на Сході в спільнотах василіанських та в Студійському монастирі. Щоправда, цей стиль не виявився настільки важливим, щоби бути зазначеним у Типіконі, який унаслідував палестинську традицію [9, с.26].

Назагал традиція храмового співу пройшла тривалу еволюцію, починаючи від дохристиянських сакральних обрядів. З розвитком канону ця музична традиція оволоділа розвинутим набором музичних форм, строгими правилами їх поєднання і чергування – стала доволі “академічною”. Отці Східної церкви підкреслювали зв’язок “християнських” музичних жанрів із старозавітними – у період становлення християнства спів псалмів був головним засобом особистого й общинного вираження відданості вірі. Окрім того, ряд жанрів візантійської гимнографії – псалми, алілуя¹, антифон та ін. – довгий час побутували в синагогальній музичній практиці, а тому цілком природно, що ранні християнські общини Палестини і Єгипту запозичили їх. З поширенням християнства вони вливалися в культурний простір Середземномор’я. Тож шлях формування і поступового розвитку християнського богослужіння з його різноманітністю здавна існуючих сакральних обрядів різних народів і культур, надає високий рівень присутності досвіду давньоюдейської практики².

Тож знову постає закономірне питання спадкоємності історії ранньовізантійської музики та її норм від давньоюдейської культурної спадщини. У зв’язку із цим привертає увагу стаття Петра Крип’якевича “Артистична форма псалма 118”, опублікована приблизно сторіччям

¹ Слово алілуя (халелуйа), літургійний вигук, що зустрічається в книзі Псалмів 23 рази. За винятком псалма 135:3, він служить вступом (106, 111–113, 135, 146–150) або завершальним словом до псалма (104–106, 113, 115–117, 135, 146–150), або і тим, і іншим (106, 113, 135, 146–150). Алілуя означає “вихваляйте Господа”. Наказова форма множини свідчить, що в храмовій службі слово “алілуя” було зверненням керівника богослужіння до тих, що моляться, для означення моменту їх відповіді. Таким чином, алілуя стало самостійним культовим вигуком, причому євреї, що говорили по-грецьки, зберегли близьку до івриту вимову цього слова.

² Наприклад, при детальному ознайомленні з жанровою структурою вечірні та літургії зустрічаємо використання великої кількості псалмів, що свідчить про взаємопов’язаність старозавітних і новозавітних мотивів у християнському обряді.

раніше. У ній автор детально проводить аналіз поетичного тексту зазначеного псалма й у гармонії букв і чисел, слів, ідеї вбачає можливість прочитати способи його виконання¹. Актуальність такого, певною мірою, лінгвістичного підходу в дослідженні поетичного тексту засвідчують тенденції ряду праць і сучасних гебраїстів. Так, ідея “гармонії слів” перекликається з ученням женецької школи Фердинанда де Соссюра², що базується на визначенні мови як знакової системи. До концепції П.Крип'якевича про “гармонію букв та чисел” ближчою виявляється позиція Е.Сепіра³, який замість знаків вважав за краще говорити про символи. Ця модель більш гнучка, оскільки в символу зв'язок між означуваним і тим, що саме він означає, не є настільки прямолінійний. Сепір, а слідом за ним Б.Уорф⁴, виражав категоричну незгоду з класичною схемою, згідно з якою різні мови це просто різні знакові системи, покликані відображати однакову в усіх випадках реальність. З їхньої точки зору, яка знаходить усе більше прихильників серед нинішніх біблеїстів, мова найтіснішим чином пов'язана з культурою її носіїв. Навіть найпростіші висловлювання, що описують універсальні для всіх племен і народів явища, виглядають у різних мовах по-різному й відображають певні риси світогляду, прийняті в даній культурі [3, с.2].

Ідеям П.Крип'якевича про “гармонію ідеї” щодо вивчення гебраїських першоджерел, видається найближчим підхід Е. ван Волде⁵ – на прикладі історії Ноя показано, як зовні, здавалося б, практично не пов'язані між собою різні елементи тексту взаємодіють між собою. Мова йде не просто про те, що автор заради зовнішньої гармонії прагнув ужити подібні слова й вирази. Радше, саме значення того чи іншого слова в даному контексті виявляється в зіставленні з іншими словами цього ряду. Ідеться про створення особливого модифікованого семантичного поля, що діє в цьому контексті, і зовнішні співзвуччя грають тут не останню роль [3, с.5].

Та навряд чи Ф. де Соссюр, Е.Сепір, Б.Уорф, Е. ван Волде були знайомі з ідеями Петра Крип'якевича. Проте схожість їх концепцій подивляє далекоглядністю автора статті “*Артистична форма псалма 118*” і водночас ще раз засвідчує глибину його розуміння специфіки побудови мистецької форми псалмів. Ураховуючи, що певні описи, зіставлення і загальні принципи музичного розвитку в давньогебраїській практиці, їх порівняння, зокрема з українською духовною культурою XVI–XVII століть, дозволяють виявити деякі культурні спільності, такий “лінгвістично-мистецький” підхід дає вагомий підстави до подальших музикознавчих студій.

Історично склалося так, що тільки через українську практику є можливість прочитувати тексти монодичного стилю – у XVI столітті в українській музичній культурі виникло інноваційне явище, яке мало величезне значення для подальшого розвитку духовної музичної практики – лінійна нотація. Надалі вклад Миколи Ділецького в розвиток теорії музики та вокального хорового мистецтва (“Грамматика Музикальна”) сприяв виникненню жанру партесного концерту як рецепції досягнення інших європейських культур шляхом переосмислення своєї національної традиції (давньоукраїнської монодії, кантів, фольклору і т. п.), що підтверджує значущість цього явища й потребу в його подальшому дослідженні.

1. Вознесенский И. И. О церковном пении: техническая сторона состава и исполнения церковных песнопений / Иван Вознесенский. – Кострома, 1897. – Вып. 3. – Т. 2 – 83 с.
2. Десницкий А. С. Семитские истоки византийской литургической поэзии / Андрей Десницкий // Традиции и наследие Христианства. – М., 1996. – С. 207–220.
3. Десницкий А. С. Рах Saussuriana и современная библеистика : текст доклада на конференции общества “Сефер” [Электронный ресурс] / Андрей Десницкий. – 22 с. – Режим доступа : <http://desnitsky.ru/>.

¹ Дослідженню мистецької форми псалма присвячено працю львівського богослова Петра Крип'якевича; див.: Крип'якевич П. Артистична форма псалма 118 // KALOPHONIA: Науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії. Ч. 1. – Львів: Вид-во ЛБА, 2002. – С. 283–296 [4].

² Див.: Ф. де Соссюр. Труды по языкознанию. – М., 1977. – С. 165.

³ Див.: Сепір Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / пер. с англ.; общ. ред. и вступ. ст. А. Е. Кибрика. – М.: Прогресс-Универс, 1993. – 656 с. (Филологи мира).

⁴ Див.: Уорф Б. Л. Наука и языкознание // Новое в лингвистике. – М., 1960. – Вып. I.

⁵ Див.: E. van Wolde. A Text-Semantic Study of the Hebrew Bible, Illustrated with Noah and Job // Journal of Biblical Literature 113/1. – Chicago, 1994. – P. 19–35.

4. Крип'якевич П. Ф. Артистична форма псалма 118 / Петро Крип'якевич // КАЛОРPHONIA : наук. зб. статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів : Вид-во ЛБА, 2002. – Ч. 1. – С. 283–296.
5. Олесницький А. А. Древнееврейская музыка и пение / Аким Олесницький // Труды Киевской духовной академии. – 1871. – Т. IV. – С. 107–161, 368–417.
6. Святе письмо Старого та Нового завіту ; повн. пер. з євр. арамійс. та грец. – Baranain, Navarra, 1988. – 352 с. : 2 мапи.
7. Скабаланович М. Толковий Типікон / Михайло Скабаланович. – К., 1910. – Вип. I. – 494 с.
8. Скабаланович М. Толковий Типікон / Михайло Скабаланович. – К., 1910. – Вип. II. – 330 с.
9. Mateos J. La célébration de la Parole dans la Liturgie byzantine: Étude historique / J. Mateos. – Roma, 1971. – P. 182. – (Orientalia Christiana Analecta; 191).
10. McKinnon J. W. The Question of Psalmody in the Ancient Synagogue / J. W. McKinnon // Early Music History 6. – Cambridge : Cambridge University Press, 1986. Edited by I. Fenlon. – P. 159–191.
11. McKinnon J. Music in Early Christian Literature. / J. McKinnon. – Cambridge: Cambridge University Press, 1987. – P. XI, 180.
12. Taft R. Beyond East and West. Problems in Liturgical Understanding / R. Taft // NPM Studies in Church Music and Liturgy. – Washington, DC : The Pastoral Press, 1984. – P. X, 203.
13. Mathiesen T. J. Bibliography of Sources for the Study of Ancient Greek Music / T. J. Mathiesen. – New Jersey : Joseph Boonin, Inc. [Music Indexes & Bibliographies, ed. George Hill], 1974. – P. IV, 59.

В статті определяється роль ветхозаветного музичально-поетического жанра псалма в створенні багатьох жанрів византийської гимнографії. Розглядаються перспективи і можливості читання текстів монодического стилю через українську литургическую практику XVI століття.

Ключевые слова: гимн, псалом, византийская гимнография, гармония букв, слов и идей.

In this article, the role of the Old Testament musical-poetic genre of the psalm is determined in creation of many genres of Byzantine hymnographin. Prospects and possibilities of monodic style texts reading through Ukrainian liturgical practice of the XVI century are examined.

Key words: hymn, psalm, Byzantine Melodists, the harmony of letters, words and ideas.

УДК 783.29
ББК 85.318.9

Аліна Ткаченко

“БЛАГОВІЩЕННЯ” ЮРІЯ ЛАНЮКА ЯК ПРИКЛАД АВТОРСЬКОГО ВІДОБРАЖЕННЯ ДУХОВНОЇ ТЕМАТИКИ

Стаття присвячена проблематиці формування шляхів розвитку духовної тематики у творчості сучасних композиторів. Із цією метою детально проаналізовано композицію Юрія Ланюка “Благовіщення”.

Ключові слова: духовна музика, празник, вокально-інструментальний жанр.

Упродовж багатьох віків духовні тексти Святого Письма в мистецтві втілювалися завдяки слову, звуку, кольору та іншим засобам, що сукупно формували підвалини сакрального обряду. Тож богослужбова музика має багатовікові традиції, які утверджувалися в процесах розвитку: накопичення репертуару, музично-семіотичного оновлення та еволюціонування жанрів і форм. Саме духовна музика зі своєю внутрішньою глибиною наповнює людську сутність релігійним і філософсько-естетичним змістом.

Українська сучасна духовна культура – це, перш за все, відновлення традицій сакральної музики з її філософсько-богословським наповненням і внутрішньомолитовним станом. Усе це роками було недосяжним для українського композитора та слухача, і на зламі епох дало можливість відновити глибинні духовні традиції. Кінець ХХ століття є часом осмислення попереднього досвіду, визначення й аналізу нового мистецького пошуку в духовно-музичній царині. Духовна музика, розвиваючись і оновлюючись у часі, поступово набуває нової художньої якості, тож для сучасного музикознавства досить актуальним є питання висвітлення різних її аспектів: від розгляду історико-культурних процесів, філософсько-естетичного контексту до визначення жанрової системи та музично-поетичної композиції.

Наприкінці ХХ століття спостерігається активний творчий сплеск у ділянці духовної музики, жанрова палітра якої збагачується та активно розвивається. Саме в цей період процесу сакралізації українського музичного мистецтва в духовній творчості сучасних композиторів формуються власні мовностильові риси. Зокрема, визначаються два основні напрями залежно від функціонального призначення творів: “церковний” (літургійна й паралітургійна музика) і “концертний” (духовно-концертна музика та світські твори на релігійну тематику). Сучасна духовно-концертна музика представлена не лише творами на канонічні тексти, але й композиціями, в основу яких покладено духовно-релігійну тематику, зокрема: “Благовіщення” Ю.Ланюка для соло скрипки, хору й камерного оркестру та ораторія “Скорбна мати” на слова П.Тичини для соло сопрано, баритона, лірника, дитячого та мішаного хорів, великого симфонічного оркестру й електроніки; “Реквієм для Лариси” В.Сильвестрова для хору та симфонічного оркестру; “Десять псалмів” В.Губи для хору; “Фрагменти латинської літургії” О.Щетинського для хору й струнного оркестру та “Реквієм” для мішаного хору й струнного оркестру; “Три ірмологіони” І.Небесного для чоловічого хору та “З нами Бог” для скрипки, дисканта й чоловічого хору; “Псалми Давидові” М.Ластовецького – кантата для солістів, мішаного та дитячого хорів і симфонічного оркестру на канонічні біблійні тексти; “О Тобі радіє” В.Польової – кантата для сопрано, мішаного хору та камерного ансамблю на канонічний текст; “Давидові псалми” І.Алексійчук – хоровий диптих для великого мішаного хору без супроводу на біблійні тексти; “Поклоніння святої Марії” В.Мужчиля для 3-х сопрано, хору й симфонічного оркестру та багато інших. У представленій статті розглянемо “Благовіщення” Юрія Ланюка як один з яскравих прикладів утілення духовної тематики сучасним українським композитором.

Композитор Юрій Ланюк належить до небагатьох українських сучасних композиторів, творчість яких викликає постійну цікавість як в Україні, так і за кордоном, передовсім, завдяки втіленню національних мистецьких традицій, філософському мисленню, інтелектуальному наповненню. Творчий доробок автора досить широкий: від великих полотен кантатно-ораторіального плану до камерних творів, у яких відчуваються такі традиційні риси української музики, як мелодійність, духовна насиченість. Природно, що такий майстер музичної мови з глибоким філософсько-богословським світосприйняттям неодноразово звертався до духовної тематики. Твір “Благовіщення”, написаний у 2003 році для соло скрипки, камерного хору та струнного оркестру, є яскравим прикладом власного духовного світовідчуття митця.

“Благовіщення” – один із найважливіших дванадцятих празників Східної та Західної церков. В основі свята лежить чудесне передання архангелом Гавриїлом “Благої Вісті” Діві Марії про народження нею божественного немовляти, Спасителя роду християнського. У цьому святі є великий духовний смисл: Благовіщення стає знаком прощення, знаком спасіння, знаком відновлення довіри поміж Господом і людьми. Таке глибоке філософсько-естетичне прочитання події лягло в основу авторської концепції твору Юрія Ланюка “Благовіщення”.

Історія виникнення твору досить проста. За свідченням самого автора, до нього звернувся товариш зі Швейцарії з проханням написати для фестивалю камерний твір для соло скрипки та струнного оркестру. Спочатку за задумом твір мав бути суто струнно-оркестровим, але в житті композитора сталася важлива подія, що надихнула на мистецьке народження “Благовіщення”. Перебуваючи у французькому місті Кольмар, композитор завітав до Ізенгеймського монастиря, вівтар якого розписував німецький художник ХVІ століття, представник епохи Ренесансу Матіас Грюневальд. Саме фреска “Благовіщення” до глибини вразила композитора. Маючи можливість неодноразово перебувати в цих мальовничих місцях, Ланюк декілька разів відвідував Ізенгеймський вівтар, щоб ще раз проникнутися красою художнього витвору. Ця подія нашоствнула композитора на ідею використання саме камерного хору задля відображення художньо-мистецького задуму, задля досконалішого засобу відтворення музичної поетики твору.

Порівняння живописного образу “Благовіщення” Матіаса Грюневальда, що став творчим імпульсом для композитора Ю.Ланюка та його музичного твору, дозволяє провести певні паралелі між обома мистецькими версіями Благовіщенської теми. За визначенням мистецтвознавців, Матіас Грюневальд відмовився від традиційної символіки художнього зображення старозавітного сюжету, його твір повний динамізму, дієвості. Аналогічний принцип використовує й композитор в однойменному музичному творі. Художньо-емоційна наповненість звукових образів досягається різними засобами. Духовний зміст, як правило, втілюється в музичному мистецтві

за допомогою канонічних текстів, які прокладають митцеві шлях до усвідомлення його глибини. Розкриття сакральних значень у музиці без використання слова – це той проблемний аспект, який, з одного боку, надає широкі можливості композиторові, а з іншого, – вимагає додаткових творчих зусиль, фантазії, особливих засобів виразовості. “Благовіщення” є одним із тих творів, де роль хору вирізняється нетрадиційним трактуванням — словесний текст “віноситься за рамки”, домислюється самим композитором, виконавцями або слухачами, яких звучання хору занурює у своєрідну духовно-божественну сферу, пов’язану з темою Благовіщення. У композиційній будові поєднуються три різні звукові пласти: соло скрипки, хор, що співає, промовляючи звук “а”, і струнний оркестр, який створює цілісний художній образ, акумулюючи художній потенціал, розкриваючи духовну ідею та її інтерпретацію.

В історії камерної музики існує багато зразків творів для скрипки та струнного оркестру. Зі слів самого композитора, поєднання соло скрипки, хору та струнного оркестру – рідкісний склад виконавців. Саме в цьому митець вбачав концептуальне втілення свого задуму. Навіть той факт, що на початку твору хор умовно співає по звуках чорних клавіш, а оркестр білих (діатонічних), асоціюється із символічним перехрещенням “верху” і “низу”, Божественного та людського. Це стало вихідною точкою першої музичної інтонації, яка стала основою всього твору.

Три звукові пласти – соло скрипки, хор і струнний оркестр, переплітаючись в єдиній музичній тканині з попереми́ним звучанням, наповнюють твір динамізмом. Юрій Ланюк у вокально-інструментальній формі створив відчуття подієвості, багатоплановості за рахунок контрастного зіставлення розділів у темповому, фактурному, ритмічному вирішенні. Композитор не просто відобразив музичною мовою картину Благовіщення, а ніби передав усі відчуття, що пережила Діва Марія в момент зустрічі з архангелом Гавриїлом, а також власні переживання євангельських подій, які близькі для кожного християнина: від народження Ісуса Христа до Воскресіння. Така складність процесу смислоутворення зумовила синтез різних жанрових витоків. Тут проглядаються жанрові риси концерту, кантати та їх взаємопроникнення. Співвідношення виконавських груп (соло скрипки, хору й оркестру) наштовхує на певні алузії, які пов’язані з жанровими ознаками концерту. Але в цьому творі ми не побачимо віртуозного змагання, скоріше, тут відбувається діалог між solo скрипки й tutti хору.

Соло скрипки – центральний персонаж, який в експресивному, образно-виразовому значенні можна представити в різних іпостасях: це й голос архангела Гавриїла, це й внутрішні відчуття та переживання Диви Марії, це й людина перед Всевишнім.

Долучення мішаного хору, як однієї з основних складових твору, наявність *divisi* в партіях асоціюються з рисами кантатності. Участь хору в художньому вирішенні твору несе в собі духовний, соборний початок, який зароджується під час богослужбового обряду, у спільній молитві. Цим композитор хотів відобразити загальнолюдські християнські ідеї: покаєння, надії, віри в майбутнє всесвіту. У хорових партіях можна впізнати інтонаційні зерна, які потім будуть звучати і в партії скрипки, і в оркестрі. Унісонне tutti хорового пласта, поява всього складу струнного оркестру немов пробуджують музику, оживляють її, спричиняють дієвість. Відсутність молитовного тексту в хорі компенсується кантиленним “плетивом”, виразною гармонічною вертикаллю. У фактурному, тембровому та штриховому плані хорова палітра близька до оркестрового звучання.

Композиційна побудова музичного твору віддзеркалює складний багатомірний простір, зафіксований у живописному полотні. В її основі, як у фресці Грюневальда, закладена арковість: Вступ. Центральний розділ має чотири умовних частини-підрозділи А – В – С – D, що заповнюють загальну структурну арку. Закінчення. Вступ і закінчення, обрамлюючи цілісну конструкцію, побудовані на спільних інтонаціях, опосередковано пов’язаних з художнім утіленням старозавітного сюжету в картині німецького живописця М.Грюневальда. Художник відтворив подію в каплиці готичного стилю, де перед нами зображена Діва Марія. Приміщення має вигляд готичних арок, що немов перегукуються з архітектонічною побудовою музичного твору.

Необхідність утілення складного, багатогранного духовного змісту спричинила не лише композиційно-архітектонічну багатомірність, але й багатоплановість драматургічного розвитку. У процесі музичного розгортання ніби відбувається паралельне співіснування двох основних смислових ліній, які сходяться у вузлових, кульмінаційних моментах. Саме тому ми можемо

констатувати, що “Благовіщення” має два кульмінаційні центри, які тісно пов’язані з драматургічною концепцією та сакральною ідеєю твору. Простежимо основні етапи композиційно-драматургічного розвитку твору, які виявляють специфіку багатогранного втілення Ю.Ланюком духовної теми Благовіщення.

Музична тканина центрального розділу А, В, С, D побудована на інтонаційних зернах попереднього матеріалу з використанням принципу контрастності, зіставлення частин-розділів. Вона насичена тембровими, фактурними та теситурними контрастами. Розпочинається твір звучанням струнного оркестру й хору в різних регістрових умовах, у надзвичайній тиші безкрайнього простору. У мелодичній горизонталі хору та оркестру є спільні інтонаційні зерна: нисхідні секундові співвідношення (в2), які потім з’являються і в партії скрипки. Партія сопрано (divisi), що розпочинає твір, немовби творить прозоре мереживо, рухаючись низхідними та висхідними секундовими “кроками”. Це тема вступу – молитовної послівки, яка буде з’являтися в кульмінаційні моменти розгортання драматургічно-образної лінії твору.

Від початку й до кінця композиції струнний пласт є рушійною силою драматичної дії, постійним музичним “організатором” розвитку художнього образу завдяки остигатній ритмічній пульсації восьмими та шістнадцятими.

Структурна форма частини-підрозділу А (цей розділ можна представити у вигляді структурних побудов-елементів а – в – с) має риси замкнутості. У партії перших скрипок (цифра 2, а) з’являється виразна мелодична фраза-речитатив, яка потім “підхоплюється” скрипкою. Партія скрипки, що розпочинає центральну частину композиції, несе в собі головне образно-звукове навантаження. У моменти кульмінаційної напруги діапазон досить широкий: від тонкого, прозорого звучання-“шепоту”, що піднімається у височінь, до вислову-декламації в низькому регістрі на динаміці ff, у теситурі соль діез малої октави. Як зазначалося раніше, у партії скрипки відсутні елементи концертності (моторність, віртуозність).

Експресивне втілення сакрально-естетичної ідеї твору досягається завдяки використанню таких музичних засобів, як алеаторика в поєднанні з багатоманітними ритмічними угруповуваннями, включенням синкоп, тріолей, які представлені різними тривалостями (четвертні, восьмі, шістнадцяті), репетиції на одному звуці. Увесь цей потужний спектр музичної виразності посилює речитативний, декламаційний початок. У фактурі струнного оркестру (віолончелі) рух шістнадцятими немовби прискорює динамічний розвиток на фоні витриманих довгих тривалостей хорового пласта. З появою теми вступу в партії сопрано (с), котра наче заспокоює розвиток подій, завершується перший розділ А.

Ніби спис, що пронизав тіло Ісуса Христа в момент розп’яття, так раптове соло скрипки пронизує звукову палітру твору (частина-підрозділ В). Звучання в низькому регістрі на динаміці ff, синкопуючий ритм, широкі мелодичні стрибки, тріолі з різними тривалостями, поява в групі низьких струнних вільних ритмічних “висловлювань” – так музичними засобами передано драматичний момент передчуття страждань ще не народженого Ісуса Христа. І знову ж таки унісонне звучання партії сопрано на тлі довгих витриманих звуків низької групи оркестру “затамовує подих”.

Уважно проглядаючи картину “Благовіщення” Матіаса Грюневальда, звертаємо увагу на постать архангела Гавриїла, поява якого виділяється стрімкою динамічністю: ангел немов летить у повітрі, його одяг розвівається під подихом вітру. Цей образ у містичному епізоді композиторові вдалося передати так влучно за допомогою саме оркестрового пласта, появи нових штрихових виконавських елементів. Матеріал усієї оркестрової групи розвивається “повзаючими” висхідними та низхідними gliss у поєднанні із синкопуючими тріолями в надзвичайно тихих динамічних нюансах від “p” до “ppp” (частина-підрозділ В (a1), ц.21). І знову тишу “розколює” fr оркестрової групи в повному складі й подальший вступ скрипки приводить до поновлення дієвості. Так розпочинається центральний розділ композиції (частина-підрозділ С), структурна будова якої складається з трьох яскраво виражених структурних елементів a2 – d – a3. Голос скрипки поглиблюється експресивним мелодичним речитативом. Репетиції на одному звуці, півтонові “зітхання” у високій теситурі ще потужніше посилює декламаційне висловлювання. У звучанні хорового пласта знову в межах звучності чорних клавіш, а в

оркестрі “панування білих” (риторичні сакральні фігури), відчувається авторський задум, що ліг в основу інтонаційного зерна всієї композиції.

Хоча композитором у цій частині-підрозділі С (ц. 29) зазначено темп *Poco meno mosso*, динамічність є очевидною, що проглядається у фактурному, ритмічному наповненні. Поступово в партії скрипки з’являються хвилеподібні мелодичні висловлювання, які поступово підхоплює оркестрова група. Одночасне звучання трьох образних пластів насичує музично-драматичне дійство: хоровий пласт, який представлений у повному складі на динаміці *ff*, гармонічна вертикаль з дисонуючим трихордом та тритоновим співзвуччям, одночасний вступ усіх партій – увесь цей потужний спектр музично-інтонаційної виразовості призводить до першого кульмінаційного центру твору, який відображає драматичний стан внутрішніх переживань Діви Марії (від радості материнства до передчуття болю і страждань, що чекають на її Сина), а також особисті душевні відчуття людини.

Празник Благовіщення – це той вузловий момент в історії християнської релігії, коли через дивовижну “Благу вість” почався відлік часу до остаточного звільнення людського роду від гріха й вічної смерті. Неодноразово в Службі Божій звучать гімни-прославлення Діви Марії як Одигтрії (Провідниці), яка своїм життям указала нам дорогу спасіння і вдосконалення. Саме із цією образно-сисловою духовною лінією пов’язаний другий кульмінаційний центр твору. Хоровому пласту, як одному з найбільш символічно знакових молитовних учасників богослужбового процесу, Юрій Ланюк надає роль образного “художника”, що звукообразальним вокально-хоровим прийомом утілює відчуття внутрішньої радості, піднесеності, надії. Так розпочинається частина-підрозділ D (ц.35). У хоровій фактурі, немов з небесної височини, линуть інтонації ніжної колискової (розділ-частина f), які трансформуються в молитовну поспівку вступу. У партії сопрано (*divisi*) з’являються інтонації – “сонячні струмені” у вигляді вільних ритмічних звукоутворень (алеаторика) на фоні витриманої педалі інших хорових партій, які потім виникають в оркестровій фактурній тканині (частина-підрозділ a4, ц.39). Так композитор у музично-звуковому плані втілює образ-символ третього пласта – сходження Духа Святого у вигляді голуба.

Поступове насичення горизонтальної лінії з ущільненням вертикального “поля”, посиленням ритмічного шару наповнює музично-звуковий простір божественно-молитовним “сйавом”. Наприкінці твору в партії сопрано знову “вплітаються” мелодичні інтонації теми-поспівки вступу на тлі оркестрового звучання у високому регістрі. Саме в цьому найглибшому образно-емоційному епізоді ще раз втілюється божественний символ надії, прощення, єднання Бога й людини.

Отже, “Благовіщення” Юрія Ланюка є яскравим прикладом музичного вирішення сакральної тематики в сучасних духовно-концертних творах, де авторське переосмислення духовної теми та божественно-естетичне наповнення реалізуються завдяки глибокому внутрішньому світосприйняттю. Активно використовуючи сучасні засоби музичної поетики, композитор природно втілює духовно-естетичну ідею, яка в усі часи турбувала людство, сьогодні. Саме власне художнє бачення й глибоке “прочитання” теми сприяло написанню такого довершеного твору, як “Благовіщення”.

1. Гарднер И. Богослужбное пение Русской православной церкви / И. Гарднер // Московская духовная академия. – М., 1998. – Ч. 1. – С. 17–19, 57–59.
2. Козаренко О. Українська духовна музика ХХ століття та національна музична мова / О. Козаренко // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Музична україністика і світовий контекст. – Тернопіль, 2000. – № 2 (5). – С. 4.
3. Мануляк О. Сакральна творчість Богдани Фроляк у розвитку духовної музики сучасності / О. Мануляк // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Молоде музикознавство. Львів, 2008. – Вип. 20. – С. 152.
4. Александрова Н. Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен у творчості вітчизняних композиторів ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дисертації / Н. Александрова. – К., 2008. – С. 10.
5. Скорик М. Духовні твори / М. Скорик // Бібліотека камерного хору “Київ”. – К., 2005. – С. 8.
6. Станкович Є. Хорові твори / Є. Станкович // Бібліотека камерного хору “Київ”. – К., 2004. – С. 8.

Статья посвящена проблематике формирования путей развития духовной тематики в творчестве современных композиторов. С этой целью подробно проанализирована композиция украинского композитора Юрия Ланюка "Благовещение".

Ключевые слова: *духовная музыка, праздник, вокально-инструментальный жанр.*

Article is devoted a problematics of formation of ways of development of spiritual subjects in creativity of modern composers. In this way we represented a view in detail analysed the composition of ukrainian composer Yuriy Lanjuk "Annunciation".

Key words: *a sacred music, a feast, a vokal-instrumental genre.*

УДК 78.2
ББК 85.333

Оксана Захарчук

НАУКОВА СПАДЩИНА ЯРЕМИ ЯКУБЯКА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

У статті розглядаються окремі аспекти наукового доробку видатного українського мистецтвознавця Яреми Якуб'яка в контексті сучасних тенденцій українського музикознавства.

Ключові слова: *комплексний музикознавчий аналіз, психологія музичної творчості, музична інтерпретологія, музична текстологія.*

Сучасний стан українського музикознавства характеризується кристалізацією нових спрямувань музикознавчої думки. Це, насамперед, музична ноологія або нова естетика музики, психологія музичної творчості, музична семіологія, теорія виконавської культури, музична текстологія. Указані проблемні спрямування свідчать про те, що музичне мистецтво розглядається, передовсім, як явище культури в найширшому сенсі й має з нею подібну структуру та функції. О.Самойленко відзначає, що "у центрі музичної культурології постають питання музичної семантики, а нову предметну спрямованість музикознавства можна визначити як семасіологічну... Музика у цілому також визначається як певний текст – особливе часо-просторове перебування культури; тоді виникає й потреба, й змога вивчати не тільки (і не стільки) історію музичної культури, скільки музичну історію (історіографію) культури" [12, с.10]. В іншій статті вона резюмує: "Таким чином, звернення до питань музичної семантики (семантичної інтерпретації музики й у музиці) не тільки забезпечує культурологічну цілісність музикознавчої позиції, але й наближає до проблеми специфічної природи музики (як феномена духовної культури)" [11, с.19]. На думку О.Козаренка, "перенесення закономірностей виникнення та функціонування знакових систем в сферу музики розкриває механіку музичного семіозису, джерела історичного розвитку" [3, с.166].

Серед актуальних версій т. зв. "авторизованого музикознавства" слід згадати модель християнської антропології музики В.Медушевського чи евристично-прогностичну в концепціях В.Холопової, В.Задерацького, І.Пясковського, М.Ковалінаса.

Усі пошуки, оновлення в науково-дослідницькій сфері музикознавства стимулюються значним розвитком широкого спектра дисциплін гуманітарного дискурсу. Як слушно зазначає Олександра Самойленко, ці оновлення спрямовані на те, щоб відповісти на кардинальне питання стосовно самого музикознавства: "Що являє собою "знання про музику" – особливу предметну галузь мистецтвознавства, на яку розповсюджуються його загальні методичні установи, або особливе методичне, щоб не сказати методологічне, відгалуження мистецької науки у цілому?" [9, с.66].

У сучасній українській музикології спостерігається також велике зацікавлення проблемами метатеоретичного рівня. Зокрема, слід назвати цілу низку статей, у яких автори розробляли концептуальні питання української музикознавчої науки (М.Гордійчук, М.Загайкевич, О.Козаренко, І.Котляревський, І.Ляшенко, А.Муха, О.Немкович, І.Пясковський, О.Самойленко), що свідчить про формування нового наукознавчого напрямку в українському музикознавстві. Важливою складовою дослідження історії музикознавчої науки є осмислення творчої спадщини провідних українських музикознавців.

Метою статті є висвітлення місця наукового доробку видатного українського мистецтвознавця Яреми Васильовича Якуб'яка (1942–2002) в еволюції сучасного українського музикознавства.

Наукова діяльність Яреми Якубця акумулює в собі досягнення європейського й українського музикознавства попереднього періоду і, водночас, є втіленням основних тенденцій і процесів подальшого розвитку української музикознавчої науки. Істотною ознакою творчої спадщини Якубця є “виходи” у сфери суміжних наук – філософії, естетики, психології, етномузикології, літературознавства, фольклористики, історії, культурології. Таким чином, можна стверджувати, що наукова діяльність ученого позначена цілісним комплексним підходом. Необхідно відзначити такі характерні ознаки досліджень Якубця: звернення науковця переважно до українознавчої тематики, опрацювання точних документальних даних, чіткість, ясність аналітичного мислення, логічна аргументація узагальнюючих положень, вишуканий літературний стиль викладу теоретичного матеріалу, глибока обізнаність і широке використання знань академічної гуманітарної науки.

Усе це засвідчує, що Ярема Якубця є яскравим представником академічної школи музикознавства. Цікаво зазначити, що в усіх наукових спостереженнях ученого присутня взаємодія раціонально-аналітичного та безпосередньо емоційного, тобто художньо-образного, мислення. Музикознавчій спадщині Якубця притаманна розмаїтість жанрових утілень: від капітальних монографічних досліджень (“Микола Лисенко і Станіслав Людкевич”), актуальних і гострих музично-публіцистичних есеїв, за якими можна відтворити віхи мистецького життя (“Про “славні традиції” та ін. (полемічні нотатки)” [17] з оцінками хорової справи в Галичині) до праць педагогічного спрямування (посібник із сольфеджіо для 1–7 класів ДМШ у співавторстві з В.Флисом) і просвітницького характеру, зокрема, упорядкування збірника популярних нарисів із серії “Розповіді про композиторів” і переклади двох статей (з німецької про Г.Генделя і з російської про А.Вівальді) для цього видання.

Концептуальні зміни в українській музикознавчій науці яскраво проявилися у фундаментальному дослідженні Якубця – монографії “Микола Лисенко і Станіслав Людкевич” [14]. Аналізуючи життєтворчість корифеїв української професійної музики, учений виявив глибоке розуміння нових прогресивних тенденцій у розумінні самої людини та її творчого процесу. Духовний світ людини, а точніше, нераціональні сторони духовного мікрокосмосу людини, що становлять сутність творчого акту (інтуїція, емоції, фантазія), урахувалися при опрацюванні творчої спадщини вказаних композиторів. Це надало глибини науковим спостереженням ученого в осмисленні творчого доробку обох митців.

Надзвичайно вагомим свідченням розуміння й глибини проникнення у творчу лабораторію композиторського методу Лисенка й Людкевича є створення Якубцем вокальних творів на одну й ту саму поезію Т.Шевченка (фрагмент з вірша “Перебендя”) у стилістичній манері цих композиторів. Зазначена унікальна методика реконструкції стилю композитора в українській музикознавчій практиці засвідчує тонку інтуїцію та неабиякі творчі інтенції дослідника [14, с.233–235, 237–239].

Таким чином, Якубця дуже близько підійшов до актуального мистецтвознавчого (естетичного) напрямку, який, ідучи за Л.Виготським, можна назвати психологією мистецтва [2, с.17]. Головним предметом психології мистецтва є феномен художнього твору, оскільки всі дослідження внутрішнього світу митця чи художніх вражень реципієнта мають радше гіпотетичний характер. Ураховуючи цю обставину, метод музичного аналізу набуває ще й психологічних ознак. Отже, повноцінне всестороннє розуміння будь-якого художнього мистецького явища і, відповідно, певний тип музикознавчої стратегії передбачають урахування та вирішення певних психологічних аспектів, оскільки в центрі уваги є людина, яка творить свій власний світ чи привласнює чужий. А природа людської свідомості й передумови художньої творчості збігаються. Сергій Шип вдало відзначає, що “особистість людини – нескінченно складний і великий світ... система потенцій (природних задатків, здібностей, навиків, знань та вмій) і тенденцій (потреб, мотивів, установок, інтересів, цінностей, життєвих цілей та ідеалів)” [13, с.324], які завжди враховував Я.Якубця у реконструкціях композиторських свідомостей, результатів їх творчої активності.

Із цих позицій у згаданій монографії “Микола Лисенко і Станіслав Людкевич” учений дуже вдало вирішує проблему цілісного аналізу. Зберігаючи академічні засади аналітичного музикознавства, він збагатив їх історичним аспектом, що свідчить про нівелювання поділу між теоретичною та історичною галузями української музикознавчої науки. Необхідно відзначити,

що такий спосіб викладу класичних принципів аналізу музики притаманний переважній більшості наукових праць дослідника. Якуб'як досягає цілісності при аналітичному підході завдяки осмисленню деталей музичного твору одночасно з визначенням його типових узагальнюючих рис.

У музикознавчих працях науковця можна виокремити ще одну важливу обставину, а саме – процес тісної взаємодії традиційного аналітичного розгляду музичної композиції з текстологічним аналізом музики. Таке взаємопроникнення веде до музичної текстології – важливої складової аналітичного музикознавства. Цю тенденцію розвивають сучасні музикознавці В.Москаленко, І.Пясковський, С.Шип та інші. Зокрема, В.Москаленко в статті “Про два підходи до аналізу музичних творів” зосереджує увагу на необхідності подолання музично-теоретичної спрямованості аналізу музичного твору і її переорієнтації у сферу виконавського сприйняття музики. Отже, іде мова про наближення музично-аналітичного аналізу до інтерпретаційних завдань, оскільки, “аналізуючи власне музичний твір, ми, так чи інакше, сприймаємо не самі нотні знаки, а відповідне до них звучання, уявлюване чи реальне” [6, с.135].

Необхідно відзначити специфічну особливість музикознавчого доробку Яреми Якуб'яка, що полягає в розробці тем загального, глобального звучання, зокрема, проблеми національного. Значною мірою саме завдяки творчій діяльності Якуб'яка вдалося “реабілітувати” поняття національного як наукову проблему. Учений вирішує її не лише на матеріалі української музичної культури, але робить порівняльний аналіз з аналогічними явищами в інших національних культурах. Отже, науковець розглядає і трактує це поняття в широкому контекстуальному підході. Розвиток української музикознавчої думки привів до усвідомлення значення національної музичної мови як осердя етнототожності композиторського вислову. Використовуючи лінгво-семіотичний підхід, Якуб'як дав своє розуміння цієї категорії. А спільний контекст розгляду національних музичних феноменів дозволив йому прослідкувати вияв загальних основ музичного мислення в оригінальній рецепції українських композиторів.

Наприкінці ХХ ст. в українському музикознавстві сформувався ще один напрям наукових досліджень – загальна теорія виконавського мистецтва, що охоплює два глибоко взаємопов'язані аспекти: теорію інтерпретації і теорію формування виконавської майстерності. Стало актуальним теоретичне обґрунтування процесу формування виконавської майстерності і як цілісної системи, і як складового елемента у вузькоспрямованих тематичних дослідженнях. В.Москаленко зазначає: “Своїми засобами виконавець вторинно “робить” музичну фактуру. Так само як і композитор, він уявляє фактурний устрій музики у цілісності художнього ефекту, а не мислить кожного разу окремими операціями, що послідовно деталізують певну, начебто заздалегідь створену “основу”. Реконструкція ж логічного “фундаменту” (тієї чи іншої музичної тканини, музичного складу тощо) є важливою операцією аналітичного характеру і не лише може, а навіть повинна, як прийом, використовуватися в роботі над музичним твором. Втім така реконструкція буде вже носити характер не “творення”, а творчого “відтворення” [5, с.59]. А І.Пясковський у статті “Феноменологія музичного мислення” розкриває дію механізму інтерпретації стосовно нового музичного твору, а саме: “Виконавець або слухач “домислюють” концепцію твору, в якості якої виступає той самий механізм “передбачення– очікування” події “В” після події “А” з подальшою реалізацією або нереалізацією очікуваного” [8, с.48].

Суголосні міркування знаходимо в музикознавчій спадщині Якуб'яка, зокрема, у статті “Про лігатури у Другій баладі” [16], де розглядаються характерні особливості ритмічної (метричної) організації звукового матеріалу Ф.Шопена. Науковець указує на часто вживаний композитором прийом розчленування тексту з одночасним використанням інтенсивного вуалювання цезур. Учений зазначає, що відповіді на будь-яке інтерпретаційне питання слід шукати не лише в загальних підставах стилю, але також і в конкретному музичному тексті (наприклад, дискусійні моменти синтаксичного розчленування першої теми балади й пов'язане з ним трактування верхньої та нижньої лігатур). У виконавській практиці досить часто трапляється плутанина артикуляційних і фразувальних ліг. При детальнішому розгляді структурних принципів першої теми балади Шопена та її виразових засобів Якуб'як приходив до висновку, що тут домінують артикуляційні лігатури. Таким чином, теоретичний аналіз певних композиційних принципів сприяє вирішенню інтерпретаційних завдань, що, у результаті, відчутно впливає і формує у виконавця й слухача образно-емоційну сферу твору.

Феномен музичного виконавства поєднує об'єктивне й суб'єктивне начало. До об'єктивних моментів належить нотний текст, а його правильне розуміння є запорукою правильної інтерпретації. Спеціальні позначення, які виставляють композитори в нотному тексті, скеровують думку в правильне русло й допомагають безпомилково трактувати авторський задум. Стаття Яреми Якубяка "Нотний текст твору: оцінка, аналіз, інтерпретація" [15] свідчить, що вчений долучився до ще одного нового спрямування музикознавчої думки – музичної інтерпретології. У цій статті увага зосереджується на деяких аспектах нотного тексту твору. Зокрема, Якубяк пише, що нотний текст можна оцінювати як закодовану певними знаками (нотами) мистецьку інформацію, що є наслідком творчих зусиль суб'єкта. Далі вчений цитує Ю.Лотмана, який розглядає поетичний текст як організовану семіотичну структуру й висловлює думку, що це визначення можна застосувати до будь-якого тексту художнього твору, тобто й до музичного. Науковець відзначає важливість авторського тексту мистецького твору як продукту духовної діяльності людини, одночасно застерігаючи від некритичного його сприйняття. Якубяк указує на можливі неточності або неповноту авторського запису чи друкарські помилки різних видань твору, варіативність нотного тексту чи редакторські втручання в авторський текст. Учений наголошує на необхідності такого аналізу музичного тексту, який би акцентував увагу на виконавських деталях, які в тексті не фіксуються або фіксуються неповно (глибина цезур, вага метричних долей, дрібні динамічні й агогічні нюанси). Таким чином, Ярема Якубяк ставить питання пов'язання теоретичного аналізу (структури, гармонії, ритміки) з проблематикою адекватного прочитання (артикуляції) музичного тексту.

Підсумовуючи вищезазначені спостереження, можна констатувати, що при загальному академізмові наукових досліджень Ярема Якубяк долучився до важливих тенденцій оновлення музикознавчої науки, а саме: подолання меж між історичним і теоретичним музикознавством, широкого контекстуального підходу до розв'язання часткових музикознавчих проблем, питання психології музичної творчості, музичної інтерпретології, музичної текстології, що активно розробляються в сучасній українській науці про музику.

1. Бах, Гендель, Вівальді, Скарлатті, Березовський, Бортнянський: розповіді про композиторів / [упор. Я. Якубяк]. – К. : Музична Україна, 1994. – Вип. 1. – 80 с.
2. Выготский Л. Психология искусства / Л. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 567 с.
3. Козаренко О. Львівська філософсько-естетична школа й актуальні проблеми українського музикознавства / О. Козаренко // *Musica Humana* : зб. статей кафедри музичної україністики / [відп. ред. Ю. Ясіновський]. – Львів, 2003. – Ч. 1. – С. 161–168. – (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка; вип. 8. До 150-ліття Львівської консерваторії).
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 2000. – 286 с.
5. Москаленко В. Про художню функцію фактури в музиці / В. Москаленко // *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. – К., 2000. – Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття / [упоряд. І. А. Котляревський]. – С. 56–65.
6. Москаленко В. Про два підходи до аналізу музичних творів / В. Москаленко // *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. – К., 2003. – Вип. 29 : Музична освіта в Україні: теорія і практика. – С. 132–137.
7. Пясковський І. Б. До проблеми семіотичного аналізу музичного твору / І. Б. Пясковський // *Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія* : зб. статей. – К., 2001. – Вип. 7. – С. 37–41.
8. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення / І. Пясковський // *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. – К., 2000. – Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття / [упоряд. І. А. Котляревський]. – С. 46–56.
9. Самойленко О. До нової концепції музикознавчої освіти / О. Самойленко // *Мистецтвознавчі записки* / [ред. Л. В. Білоусова]. – К., 2003. – Вип. 3–4. – С. 64–71. – (Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв).
10. Самойленко А. Інтердисциплінарні тенденції сучасного музикознавання / А. Самойленко // *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. – К., 2003. – Вип. 29 : Музична освіта в Україні: теорія і практика. – С. 137–151.
11. Самойленко А. Музикознавание как семиология: к проблеме диалога / А. Самойленко // *Культурологічні проблеми музичної україністики* / [ред.-упоряд. О. М. Маркова]. – Одеса : Астропринт, 1998. – Вип. 2. – Ч. 2. – С. 16–24.

12. Самойленко О. Сучасне вітчизняне музикознавство у діалозі з культурологією / О. Самойленко // Українське музикознавство : науково-методичний збірник / [ред. О. В. Торба]. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2002. – Вип. 31. – С. 5–16.
13. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник / С. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 368 с.
14. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич / Я. Якуб'як. – Львів, 2003. – 264 с. – (Наукове товариство ім. Т. Шевченка).
15. Якуб'як Я. Нотний текст твору: оцінка, аналіз, інтерпретація / Я. Якуб'як // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія : зб. статей. – К., 2001. – Вип. 7. – С. 27–36. – (Київське державне вище музичне училище ім. Р. Глієра).
16. Якуб'як Я. Про лігатури у другій баладі / Я. Якуб'як // Науковий вісник НМАУ. – Львів : СПОЛЮМ, 2000. – Вип. 9 : Фридерик Шопен : зб. статей / [ред.-упоряд. Я. Якуб'як]. – С. 249 – 258.
17. Якуб'як Я. Про “славні традиції” та ін.: полемічні нотатки / Я. Якуб'як // Syntagmation : зб. наук. статей на пошану доктора мистецтвознавства професора С. Павлишин / [ред.-упоряд. Л. Кияновська]. – Львів, 2000. – С. 100–109.

В статті розглядаються деякі аспекти наукового спадку видатного українського мистецтвознавця Яреми Якуб'яка в контексті сучасних тенденцій українського музикознавства.

Ключевые слова: комплексний музикологічний аналіз, психологія музичного творчості, музикологічна інтерпретологія, музикологічна текстологія.

The article considers some aspects of scientific heritage of the famous Ukrainian art critic Yarema Yakubiak in a context of contemporary tendencies of Ukrainian science of music.

Key words: complex musicological analysis, psychology of musical creativity, musical interpretology, musical textology.

УДК 787.108.24 (477)

ББК 85.315.722

Олена Павленко

АСИМІЛЯЦІЯ СТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ БАРОКО В КОНЦЕРТІ ДЛЯ ФЛЕЙТИ З ОРКЕСТРОМ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА

Співвідношення оркестру й соло, ансамблеве трактування окремих оркестрових груп, увага до окремих тембрів дозволяють визначити жанровий тип флейтового Концерту В. Губаренка як концерт-полілог.

Ключові слова: бароко, жанр, концерт, флейта.

В історико-художній панорамі 60-х років ХХ століття поява Концерту для флейти з оркестром В.Губаренка пов'язана з кардинальними змінами художніх акцентів. То був період, коли музиканти України, на той час частини СРСР, почали отримувати нову, іноді шокуючу для них інформацію стосовно існуючих тоді тенденцій у західноєвропейській культурі. Хвиля музики західноєвропейських композиторів – Л.Ноно, П.Гіндемита, О.Месіана, А.Веберна, А.Берга, І.Стравінського та багатьох інших видатних митців ХХ століття кардинально змінила художнє світобачення українських композиторів, їх артистичні пріоритети. Незаангажований суб'єктивний погляд сучасної людини, що не менш важливий, ніж суспільні події, стає мало не основним критерієм вибудови нових концепцій. Звичайно, цей період характеризується як такий, де “українські композитори переважно виявляють більш помірковану позицію, зберігаючи цілісність жанрово-семантичного інваріанту при істотних концептуальних зрушеннях” [3, с.57]. З іншого боку, існувала думка, що інструментальний концерт “остаточно втратив типологічну стійкість, перетворився у метафору, свого роду естетичний знак, який скеровує процес сприйняття і є свідомим запереченням інваріантної структури” [3, с.57].

Із сукупного доробку цього періоду переважають концерти, концертино як вільно трактовані різновиди єдиного жанрового інваріанту. Поряд з ними існують концерти-симфонії неоромантичного спрямування та опуси так званого альтернативного напрямку, які уособлювали ненормативні, нетрадиційні варіанти жанру. Серед останніх – талановиті твори тоді ще мало відомих композиторів, зокрема В.Губаренка.

Актуальність статті полягає у виявленні основних стилевих тенденцій жанру українського флейтового концерту в 60–80-ті роки ХХ століття.

Метою роботи є розкриття оригінальності мислення композитора в трактуванні жанру концерту.

Для здійснення поставленої мети необхідно зробити музикознавчий аналіз Концерту для флейти з оркестром В.Губаренка в контексті української музичної культури.

Уперше Концерт прозвучав у Донецьку 12-го грудня 1965-го року, і відтоді впевнено увійшов до репертуарної практики симфонічних колективів та солістів України. Його виконували в Грузії, Прибалтиці, Росії. Відомо про схвальний відгук Дмитра Шостаковича, який був присутній під час виконання Концерту В.Губаренка Київським камерним оркестром під орудою А.Шароєва.

На створення Концерту композитора надихнула яскрава виконавська індивідуальність флейтиста Олега Кудряшова. Повернувшись із-за кордону, де він ознайомився з новими зразками сучасного західноєвропейського інструментарію, виконавець спричинив справжній флейтовий “бум” в Україні. Талант О.Кудряшова, започатковані ним невідомі до того часу в нашій країні прийоми гри на флейті з металевим мундштуком викликали ефект мистецького потрясіння. Така флейта відзначалася більш холодним та сріблястим тембром та відкривала шляхи використання незнаних віртуозних ефектів, новітніх прийомів аплікатури й розширення тембральних можливостей інструмента.

Саме О.Кудряшов як перший виконавець дав глибоку, проникливу оцінку твору Губаренка: “В Концерті для флейти з оркестром віддзеркалилась його тонка натура, внутрішній характер, не дивлячись на деяку зовнішню грубуватість. У Концерті напрочуд цютливі початок і кінець. Вся перша частина – це, по суті, одна грандіозна мелодія. Подібну мелодію за масштабами рідко зустрінеш у всій світовій музичній літературі. У першій частині навіть немає того, що прийнято називати мотивною розробкою – це також продовження цієї ж мелодії... невелика послівка є зерном, з якого розвивається імпульсивна друга частина..., в процесі розвитку ця імпульсивність поступово розчиняється, немов ефір на сонці. І залишається цютлива мелодія, супроводжена дрібним тремоло оркестру” [4, с.171]. Помітна деструкція традиційної форми Концерту В.Губаренка означала новий виток мистецької спіралі в бік унікальності, суб’єктивізму, авторизованості формальних вирішень.

“У першій повільній частині губаренківський “персонаж” постає сповненим щирості, серйозних намірів. Проте, зовнішній світ, з яким він зустрічається, пропонує замість ідеалів вторований шлях на Голгофу” [2, с.148]. Образною основою драматургії Концерту є порівняння настроїв ліричного споглядання, самозаглиблення з динамікою руху. Воно зумовлює конструктивну ідею твору, що втілюється через своєрідний авторський жанрово-інтонаційний матеріал. Однак насправді ця характеристика недостатньо розкриває глибини звукового змісту твору. Показово, що зіставлення звукових образів у Концерті підлягає законам іманентно музичного розвитку без жодного натяку на зовнішню театральність і візуальну асоціативність. Концерт створено в душі “чистої” музики без програмних алюзій.

Знаковою особливістю циклу є надзвичайно складна та багатовимірна форма кожної частини. Спонтанність, імпровізаційність композиції розкривають неповторну красу архітектонічних рішень і виступають невід’ємною частиною змісту. Зіставлення тематичних і розвиткових структур першої та другої частин циклу формують композицію: перша частина втілює ідею поліфонічної двочастинності, а друга – це своєрідні поліфонічні варіації на першу (достатньо згадати знамениті Гольдберг-варіації Й.-С.Баха як креативний першоімпульс, що, можливо, надихнув композитора).

Звуковий сюжет Концерту розгортається таким чином:

Перша частина – *Andante*. Монолог флейти *solo* розпочинає музичну дію, основна тема виконує функцію лейттеми циклу. Вона, подібно до типових тем фуґи, складається з “ядра” (1–5 тт.) і “розгортання” (6–13 тт.). Варто розкрити значення всіх складових теми, оскільки в процесі розвитку використовуються її очевидні та приховані ресурси.

Три початкові мотиви складають “ядро” теми й упродовж *Andante* виступають семантичними носіями панівного настрою, причому мелодичний каданс, який завершує кожен мотив, щоразу модифікується, підкреслюючи низхідний секундовий хід. Секунда зміщується півтоном

вище-нижче або зміщується один з тонів інтервалу; щоразу увиразнюються інші шаблі, які підкреслені метрично, а згодом стають тонікою або домінантою нової тональності. Таким чином, цей хід є одним з рушійних важелів ладових і мелодичних мутацій протягом усього *Andante*.

Перший мотив теми виступає незмінним носієм пануючого образу. Деякі музикознавці вважають його бароковим символом: “Мінорний тризвук на початку першої теми... надає згаданій інтонації не лише рефренних функцій, але й емблематичного значення. Вона існує як константна музично-риторична фігура, відсилаючи слухачку увагу до світу бароко” [2, с.51]. Значно ближчими композитору є інтонації української ліричної пісні. Справедливість такої думки підтверджується загальною структурою мелосу та специфікою ладової мінливості твору.

Важливим елементом є лідійські та дорійські акценти й хід на тритон (4 т.), який неодноразово з’являється протягом викладу теми. Перенесений у різні регістри й ладотональні площини, він набуває лейтзначення завдяки ритмічному та метричному акцентуванню. Уже при початковому викладі теми мають місце мотивні трансформації шляхом інтервальних розширень або звужень. Наприклад, мотив 3-го такту повторено в 7-му, але терцеві ходи трансформуються у квартові. Заміна терцевості на квартовість у подальшому становленні буде здійснюватись як на рівні інтонації, так і на рівні гармонічної мови. Мінливість квінт і кварт при вибудові теми (збільшені, зменшені, натуральні), імовірно, має в генезі практику народного інструментального музикування в нетемперованих строях, а постійне зіставлення терцевості й квартовості протягом циклу символізує протистояння прадавнього архаїчного та академічного мистецького начала.

Своєрідною інтригою тематичного розвитку є й те, що окремі інтонаційні звороти та мотиви початкового викладу, як уже було згадано вище, “проростають” надалі тонально. Так, наприклад, тритоновий хід у 4-му такті підкреслює звук *as*. Цей звук через два такти стає квінтою в *Des-dur*, який енгармонічно замінюється на *Cis-dur*. Таким чином, виникає тритонове зіставлення тональностей.

“Проростання” теми нагадує метод інтервального конструювання нескінченної мелодії, однак його несиметрична ритміка – це сплав протяжної української пісні та інструментального награвання. Підкреслення низхідних ходів, хореїчність мотивів, ладове колоркування-перезабарвлення бентежать відчуттям невизначеності, тендітної вишуканості мелодичного поступу, а незначні мотивні повтори лише натякають на ймовірність тематичної періодичності.

І. Драч характеризує початкове соло як лірично-сумовите: “Концерт відкривається монологом “самотньої флейти”. Сповнений піднесеного суму, сольний роздум вражає слухача специфікою ладового забарвлення. Від апріорно усталеної стійкості низхідного соль мінорного тризвуку мелодія потрапляє у поле хроматичних ускладнень” [2, с.50]. Проте видається, що семантика теми репрезентує значно глибший та багатоплановий зміст. Гранична ладова нестабільність, ритмічна асиметрія в цьому контексті виступають ознаками не лише невпевненості, хиткості настрою, але й неоднозначності ліричної ідеї. Хроматизми, що насичують звукову лінію флейтової партії, містять елементи двічі гармонічного мінору, дорійського, гіпофрігійського ладів. Завдяки цьому, у поєднанні з оркестровою партією утворюється поліфункційне забарвлення кожного звука.

Широкий діапазон теми соло (три октави), безперечно, пов’язаний з інтонаційним потенціалом інструментальної музики, і все ж окремі мотиви, що складають лінію флейтової партії, дозволяють провести аналогії з вокальним мелосом міської ліричної пісні.

Зауважимо, що від початку вибудови мелодичної лінії звичні інтервальні ходи часто не відповідають ладоінтонаційній інерції мажоромінору, а, радше, нагадують мелодичну конструктивність барокової доби. Навіть початок мелодії низхідним соль-мінорним тризвуком та повтори цього тризвуку не порушують сприйняття розвитку звукової лінії як явища поліфонічного. Тому в Концерті, порівняно з традиційним жанровим інваріантом, виникає інша система опозицій, яка пов’язана не з протиставленнями “консонанс–дисонанс”, стійкість–нестійкість, а з послідовним проведенням мелодичної горизонталі, для якої розвиток – це асиметрія та редукція. Підтвердженням цьому є “розкидані” у середньому та високому регістрах мотиви теми при її повторному проведенні, що утворюють ефект прихованого двоголосся.

Із 4-го такту мелодія флейти отримує контрапункт у вигляді партії віолончелі. Її звукову лінію побудовано на окремих інтонаційно-ритмічних формулах, запозичених з партії флейти.

Тембровий діалог віолончелі та флейти несе структуротворчу функцію на рівні всього циклу. Уже з першого такту дуету флейти та віолончелі стає очевидним, що віолончельний контрапункт інтонаційно вибудовує свою лінію, повністю опираючись на мотивний зміст флейтового соло; з іншого боку, партія флейти викладається в соль мінорі з багатьма хроматизмами та відхиленнями, а в партії віолончелі чітко відчувається опора на лідійське до з переходом у фа-дієз мажор, що, у цілому, створює враження внутрішнього спротиву при зовнішній єдності. “Приховане багатоголосся флейтового зачину поступово втілюється у віолончельному контрапункті. Розкриваючи глибинний підтекст сольної тези, віолончель, ... виступає в ролі своєрідного Alter Ego флейти, будучи її чутливим резонатором в оркестрі. Це значною мірою ускладнює концертний діалог, вносить особливі корективи у співвідношення рельєфу та фону”, – пише І. Драч [2, с.50].

Обсяг початкового проведення теми – 13 тактів. У тенденції до неквадратності, аперіодичності також проглядає специфіка поліфонічного мислення. При другому проведенні (Ц.1, т.3) тема трансформується ладово, і друга її частина ритмічно подрібнюється, про що вже йшлося. Так, уже на самому початку твору поліладовість solo, інкрустованість у поліфункційний фактурний контекст позиціонує філософський зміст першої теми Концерту.

Тема *Andante*, вільно розгортаючись, вводить у настрій **Concitato dolce**. Мелодично останнє походить від початкової теми *Andante*, хоча структурно є більш окреслене. Його мелодичні контури наближуються до ліричної пісні, але висока теситура надає йому інструментального характеру. У мелодичний плин *Concitato* вкраплені низхідні тризвучні мотиви *Andante*. Поступово ці мотиви набувають цілісності й трансформуються. Сольна партія флейти в цьому фрагменті звучить особливо самотньо, завдяки значній просторовій відстані з остинатною фігурою оркестру в контроктаві (Ц.4).

Поява скороченої теми *Andante* в оркестрі втілює своєрідну квінтесенцію змісту: оркестр поділено на три пласти, кожен з яких має свою вагому лінію й трактується як поєднання ансамблів. Віолончелі й альти виконують головну тему, високі струнні й “дерево” утворюють висхідний мажорний контрапункт, у той час, як “низи” в остинатному русі підкреслюють тонічну вертикаль.

Зіставлення пропорцій *Concitato* й *Andante* дозволяє вбачати в цій побудові старовинну двочастинну форму з репризою (*Andante* 1–22 тт., II частина – *Concitato* 23–41 тт. і реприза – Ц.6).

Наступний розділ – **Con grazia**. Партія флейти набуває виразно-жанрової скерцозно-танцювальної компоненти, складаючись у квадратний період. Вона відзначається лідійським забарвленням, яке надалі модифікується в дорійське. У процесі розвитку цієї теми якнайповніше реалізується ідея горизонтальної та вертикальної кварто-квінтовості. Епізод після викладу *Con grazia* базується на різноманітних кварто-квінтових ходах з ефектом прихованого багатоголосся в партії флейти й вертикальних кварто-квінтових побудовах у партії оркестру. Особливу увагу привертає зіставлення акордів *Des-Cis*, провісником яких були вищезгадані мелодичні ходи *Andante*. Спосіб викладу теми *Con grazia* дозволяє визначити її не як танець, а лише як алюзію, метафору, образ танцю.

Епізод *Con grazia* являє собою просту тричастинність. Після нього розпочинається проведення теми *Andante* (оркестр) і теми *Con grazia* (флейта) у поліфонічному викладі. Дуєт флейти й оркестру розгортається трьома розвитковими хвилями. Остання – *Lamentoso* – це своєрідна скорботна кульмінація циклу. Тема *Andante* в *gis-moll* знову підкреслює фригійський акцент. Завершується дуєт одноголосною постлюдією, у якій початкова тема *Andante* доручається соло флейти. Відтак увесь інтонаційно-структурний розвиток від *Con grazia* й до кінця першої частини демонструє такі пропорції:

- *Con grazia* – тема в простій тричастинній формі (Ц.7–Ц.10);
- дуєт – розробка з трьох фаз (Ц.10–Ц.13);
- закінчення – постлюдія (Ц.13).

Неважко зауважити, що такі пропорції подібні до поліфонічної двочастинності з експозицією, розробкою та невеликою заключною частиною. Отже, *Andante* і *Con grazia* мають подібні пропорції й інтонаційно вагомий зв'язки, а це дає підставу вбачати в загальній композиції

Andante риси поліфонічної двочастинності, поєднані з варіантною куплетністю та принципом інтонаційного “проростання”.

Друга частина **Allegro grazioso** показова неоднозначністю тлумачень, однак, у будь-якому випадку раціональна краса звукової споруди Allegro викликає хвилю емоцій, захоплення вражаючою, чітко структурованою, логічно витриманою музичною думкою композитора. Можливість форми в дійсності являє собою глибоко продуманий план, високохудожня мова пропорцій стосується не лише другої частини Концерту, але й усього циклу.

Allegro grazioso – не стільки інтонаційні, скільки ладові та структурні інтерпретації тематизму першої частини Концерту. На перший погляд тематичний “сюжет” репрезентує quasi сонатну форму, однак відсутність ладофункційної драматургії й чітко виокремленого розробкового розділу ставить під сумнів таке визначення. Послідовність тематичних комплексів та зіставлення поліфонічних та гомофонних блоків фактури, специфіка трактування оркестрових партій свідчать на користь іншого типу композиційного задуму.

Основним формотворчим засобом цієї частини виступають порівняння фактур різного типу:

- поліфонічна фактура Ц.14–16;
- гомофонно-гармонічна фактура Ц.17;
- поліфонічна фактура Ц.18–19;
- гомофонно-гармонічна фактура Ц.20;
- поліфонічна фактура Ц.21;
- гомофонно-гармонічна фактура Ц.22.

Звуковий простір майже щертв заповнюється незмінними (або незначно зміненими) мотивами з Andante, однак компонується цей матеріал іншим методом. Тематизм Allegro grazioso можна диференціювати як трикомпонентний: перша компонента розвиває ідею квартовості, друга – є вільною варіацією на тему Con grazia з першої частини, третя репрезентує початкову тему Andante.

Перша сфера за характером розгортання втілює річкарний принцип пошуку цілісної теми, що поступово оформлюється з нейтральних пасажів соло флейти (A-dur), остинатних квартових фігур та Es-dur-ного акорду середніх голосів. У центрі епізоду ремінісценцією початку Andante вступає віолончельний контрапункт. Таким чином викристалізовується образ фольклорного інструментального політонікального музикування, можливо, натяк на наївну гру “троїстих музик” (Ц.14–16). Наприкінці флейтових награвань у цьому епізоді поступово з’являються мотивні елементи теми Con grazia з першої частини, які згодом повністю реконструюють цю тему. Подібний тип формотворення дозволяє вбачати в ньому риси поліфонічного річкарю.

З темою Con grazia пов’язана друга звукова сфера Allegro (Ц.17), вона у флейтовому викладі скорочена, на першій фразі теми вибудовується оркестрове фугато (Ц.18), де кожна з груп проводить, використовуючи стрічкове “потовщення”, основний мотив Andante. Цей фрагмент – кульмінація оркестрової партії. Об’єднуючим елементом флейтового соло та оркестрового фугато виступає остинатний рух середніх регістрів, які неухильно й розмірено повторюють кварто-квінтову вертикаль.

Третя звукова сфера Allegro знову пов’язана з початковою темою Andante. Упродовж усього циклу вона трансформується якнайменше, набуваючи сенсу інтелектуального символу, водночас привносячи елементи рондоподібності. Виклад вищеназваних тематичних сфер у прямому, а згодом й у зворотному порядку дозволяє розглядати Allegro як різновид двочастинності, де друга частина є дзеркальною репрізою першої (вище вже згадувалося, що фактурні та гармонічні особливості не дозволяють пов’язувати дану композицію з формою сонатного алєро).

Кода (Ц.28) постає узагальненням інтонаційних імпульсів усього циклу, що підтверджує правильність ідеї щодо багатьох прихованих смислів початкової теми. Вона складається з трьох фаз: перша виконується оркестром, кварто-квінтові вертикалі є основним матеріалом фактуротворення другої частини. Друга фаза коди (Ц.29) доручена флейті, що проводить тему Con grazia. Третя фаза – тема в супроводі оркестрового тремоло, запозиченого з початкових мотивів Concitato dolce. Проведення останньої теми переривається втручанням тембру віолончелі, немов символізуючи процес “олюднення тембру” та й інструментальної думки взагалі.

Привертає увагу прихована цифрова символіка тематизму: кількість тактів – 13 – у першій темі *Andante* з другої частини, *Con grazia* у другій частині, заключне приведення початкової теми *Andante* творять певну закономірність. Послідовність тем дозволяє визначити форму другої частини як поліфонічну старосонатність без розробки із дзеркальною репрізою, інакше кажучи, старовинну двочастинність.

Існує думка, що “експозиційність музичного матеріалу, його жанрова специфіка, тональна та структурна вивершеність посилюють самостійність семантики *Allegro grazioso* – цієї так званої розробки, що дає підставу розглядати Концерт в цілому як двочастинну контрастно-складову форму, типову для класичних зразків жанру фантазії” [2, с.52]. Проте, всі наведені особливості тематизму й формотворення дозволяють побачити як у циклі, так і в кожній з його окремих частин *багаторівневі трансформації поліфонічної двочастинності* й визначити це явище як асиміляцію стильових тенденцій бароко. Форму Концерту В.Губаренка можна порівняти з величною красою готичного храму, де ідеальна симетрія монументальних контрфорсів непомітно розчиняється в колористично-витонченому світлопросторі вітражів і неповторній вибагливості дрібного орнаменту та скульптур.

Окремо слід зупинитися на функції оркестру. Характеризуючи оркестр В.Губаренка, дослідники вказують на те, що композитор дотримується принципів класичного оркестрування. Він не вдається до особливих прийомів звуковидобування, не вводить до традиційного складу рідкісні за тембром інструменти. У своєму оркеструванні він – некласик. Головним критерієм оркестрової виразовості є стриманість, лаконізм, максимальна виваженість. Оркестровий почерк композитора завжди враховує закономірності аплікатури та штрихів струнної групи, “деревя” і, зрештою, усіх інших складових оркестру. Мабуть, у цьому виявляються впливи творчих пошуків Д.Шостаковича. Вважається, що саме від стилістики російського майстра В.Губаренко перейняв чітку лінеарність оркестрового письма, виразність тембрової інтонації, бездоганний баланс звучання, властивість зберігати чистоту тембрових барв, не обтяжувати оркестр надмірними гармонічними педалями, підкреслювати виразність *solo*. У партії оркестру можна помітити тяжіння до ансамблевості, оскільки композитор подекуди поділяє групи *divisi*.

У звукопросторі Концерту своєрідного втілення набуває ідея змагання. Зіставлення лінії соло й оркестру приймаються як контрастні взаємодоповнення. Виникає враження, що композитор прагне виокремити кожну пару зіставлень, не зіткнувши їх у драматичну колізію.

Співвідношення оркестру й соло, ансамблеве трактування окремих оркестрових груп, увага до окремих тембрів дозволяють визначити жанровий тип флейтового Концерту В.Губаренка як **концерт-полілог**.

Називаючи свій твір Концертом, композитор не передбачав його кореляції з формою сонатного *алLEGRO*. У цьому випадку така назва є спробою встановити комунікативний місток із слухачем. Визначення жанру виступає як концептуальний орієнтир, що спрямовує свідомість за вектором становлення образу, проте аж ніяк не конфліктно-процесуального, а контрастно зіставленого. У вказаному аспекті визначення є даниною традиції, оскільки твір став зоною зіставлень горизонтального та вертикального типів фактур. Відсутність цілеспрямованого руху до кульмінації та циклічність реалізовані вельми умовно, натомість виразно спостерігається фазовість розвитку в поєднанні з варіантністю, тенденція до наскрізності (завдяки тематичній єдності, присутності лейттеми), повної відсутності концертної віртуозності аж до відмови від каденції, очевидна перевага ладових вібрацій і пере забарвлень тематизму над функційністю та мотивною розробкою. Саме цим визначаються оригінальні риси мислення композитора в трактуванні жанру Концерту.

Оскільки музична практика на час створення Концерту була пов’язана із свідомою руйнацією ладотональної системи, у творі відобразилась інша система реалізації звукового сюжету. Композитор звертається до семантичного поля жанру, його понятійності, використовуючи їх як метафору, не претендуючи на формотворчі процеси, притаманні гомофонно-гармонічним закономірностям жанру. Недаремно науковці вказують, що “новітній музиці притаманні жанрові ремінісценції й запозичення минулих жанрових номенклатур як механізм компенсації позапонятійних тенденцій у посткласичному музичному тоні” [1, с.106].

Відповідно й сама ідея сонатності як спосіб реалізації конфліктної процесуальності виступає, радше, як трансформована ідея фуґи в поєднанні з фонічними пошуками, рамки яких про-

стягаються від К.Дебюссі до І.Стравінського. Не виключено, що саме в цьому реалізується органіка ментально художнього мислення композитора, яка пов'язана з позаконфліктним розвитком, шляхом проведення лексем крізь метроритмічні трансформації звукових мотивів. Якщо критики й указували на національну концепцію творчості композитора, то вони мали на увазі не інтонаційний стрій і темброву специфіку, а глибинні формотворчі процеси.

До того ж інтонаційна драматургія Концерту виводить його за межі образного строю, суголосного сучасності. У часопросторі твору відчувається позиція митця – повновладного й нескореного володаря особливого художнього світу. Зміст Концерту, характерний для романтичного світогляду, з підкресленням драматичних зіткнень, контрастних протиставлень, органічно кореспондує з майстерною виваженістю барокових пропорцій. Це, поза сумнівом, узагальнений національний образ, апеляція до ментальних особливостей українського митця з неодмінним сприйняттям дійсності крізь призму лірики, тенденцією інтонаційного структурування та уповільненого безперервного розвитку, акцентом на етапах самозанурення.

Кожен твір має право на власну версію інтерпретації, і не одну. З позицій сучасності двочастинність Концерту стала втіленням опозиції замкненим формам і циклам симетричної будови. У контексті Концерту всі рівні виразовості аргументують саме таку концепцію. Поліфонічність фактури, функційна перемінність структур виступають ознаками не зовнішньої подієвості, а неосяжності, множинності художньої інтенції. У такому сенсі вони знаменують домінантність інтелектуалізму в композиційному та виконавському процесах другої половини ХХ століття.

У сенсі розгортання музичної дії, зіставлення пропорцій різностильової європейської музики з багатьма явищами українського мелосу твір цілком природно вписується в панораму українського *постмодерну*. Концерт за багатьма ознаками суперечив тогочасним усталеним ідеологічним традиціям, торуючи шлях новітнього звукотворення, водночас орієнтуючись на одвічні народні джерела. Він не став публіцистичним гаслом лише свого часу, перевершив естетичні вимоги 60-х років і отримав надчасовий художній статус.

1. Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационности / А. Андреев. – М. : Музыка, 1996. – 106 с.
2. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності / І. Драч. – Суми : Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка, 2002. – 250 с.
3. Заранський В. Український скрипковий концерт / В. Заранський. – Львів : Сполом, 2003. – 193 с.
4. Кудряшов О. Слово про композитора / О. Кудряшов // Віталій Губаренко: сторінки творчості : статті, дослідження, спогади // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 32. – С. 170–172.

Соотношение оркестра и соло, ансамблевая трактовка отдельных оркестровых групп, внимание к отдельным тембрам позволяют определить жанровый тип флейтового Концерта В.Губаренко как концерт-полилог.

Ключевые слова: барокко, жанр, концерт, флейта.

Correlation of orchestra to solo, band interpretation of separate orchestral groups, attention to the separate timbres allow to define genre type of Concert for flute with orchestra by V.Hubarenko's as concert-polilog.

Key words: Baroque, genre, Concert, flute.

УДК 398.8

ББК 85.31-8

Лідія Іванюта

СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ ФОЛЬКЛОРУ В СЮЇТІ ДЛЯ КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ “ТУРІВСЬКІ ПІСНІ” Л.КОЛОДУБА

У статті аналізується синтез української професійної й народної музики. Досліджується трансформація фольклору та принципи його використання на основі аналізу сюїти для камерного оркестру “Турівські пісні” Лева Миколайовича Колодуба.

Ключові слова: Л.М.Колодуб, “Турівські пісні”, “нова фольклорна хвиля”, фольклор, камерний оркестр.

Основою пропонованого дослідження стали партитури й музичні записи оркестрової сюїти “Турівські пісні” Л.М.Колодуба, а також останні публікації та праці Л.Кияновської, О.Козаренка, О.Дерев’яченко, М.Загайкевич, А.Мухи та багатьох інших музикознавців стосовно трансформації фольклору в академічній музиці.

Актуальність статті ґрунтується в потребі комплексного дослідження проблеми взаємовідношення “композитор і фольклор”, у виявленні взаємодії традиції та новаторства у творчості Л.М.Колодуба, уперше запропонований детальний аналіз сюїти для камерного оркестру “Турівські пісні”.

Мета дослідження полягає у виявленні аспектів трансформації фольклору в оркестровій музиці Лева Миколайовича Колодуба. Завданнями статті є музикознавчий аналіз сюїти для камерного оркестру “Турівські пісні” Л.М.Колодуба та вияв основних принципів роботи композитора з фольклорним матеріалом.

Лев Миколайович Колодуб – видатний український композитор, яскравий представник “нової фольклорної хвилі”, професор, дійсний член (академік) Академії мистецтв України, народний артист України, заслужений діяч мистецтв УРСР з 1973 року, кавалер ордена “За заслуги” III ст. Голова правління Київської міської організації Спілки композиторів України з 1994 до 1999 рр., член Національної Всеукраїнської музичної спілки України, голова Асоціації діячів духовної музики України, лауреат конкурсу імені Мар’яна та Іванни Коць у 1992 році, премії ім. Б.Лятошинського в 1997 році та премії ім. М.Вериківського у 2001. З 1997 року – завідувач кафедри інформаційних технологій, професор кафедри композиції НМАУ ім. П.І.Чайковського [4, с.227].

Лев Миколайович нагороджений почесною відзнакою “Слобожанська слава” Харківської обласної держадміністрації. Лауреат мистецької премії “Київ”-2009 у галузі музичної композиції. Останнім з досягнень стало вручення композитору 9 березня 2010 року Національної премії ім. Тараса Шевченка в галузі мистецтва [12].

Лев Миколайович Колодуб народився 1 травня 1930 року в Києві, та стародавній рід Колодубів походить із села Турівка, що в Згурівському районі на Київщині [2, с.7]. Рідне батьківське село набуло особливе, напрочуд романтичне забарвлення ще з дитинства, що й стало поштовхом для створення композитором у 1992 році сюїти для камерного оркестру – “Турівські пісні”, в основу якої лягли українські народні мелодії, які побутували на теренах Турівки [5, с.13].

“Турівські пісні” написані для струнних: перші, другі скрипки, альти, віолончелі, контрабас і ударних інструментів: трикутники, дзвіночки, брязкальця та складається із шести мініатюр, що становлять колористичну панораму українських народних пісень, наділених програмними заголовками, що узагальнюють образний зміст і спрямовують увагу слухача. Драматургія твору, його цілісність вибудовані традиційними та новаторськими засобами музичної виразності, які є притаманними українській сучасній музиці [9, с.54].

У циклі представлений майже весь спектр українських пісенних жанрів: епічний – “Гей, гук, мати, гук”; жартівливий – “Ой вже чумак дочумакувався”, “Ой кум до куми залицявся”, ліричний – “Гей, на Купала”; колісковий – “Спи, дитино” і танцювальний – “Ой заграє комарик”. Частини в сюїті творчо поєднані за принципом контрасту й зіставлення, відтворюючи мальовничу картину центральноукраїнського мелосу.

Поетична транскрипція народних пісень відбувається в дуже лаконічній формі, музичний символ має важливу образотворчу й формоутворюючу функцію та сприймається в контексті природних явищ, символічних образів і знаків.

Розпочинається сюїта тужливою, протяжною піснею “Гей, гук, мати, гук”. Оригінальна за жанровими ознаками, вона поєднує в собі риси ліро-епічної традиції, зокрема, биліни й плачу, наділена трагедійним змістом та індивідуальним авторським первнем, викладена на фоні широкого мелодичного руху й побудована на темі думного кантиленного характеру з елементами трагізму. Тремоло в перших скрипок підсилюється ефектом піцикато в альтів, імітуючи звучання бандури, що надає сюїті неповторного фольклорного колориту. Імпровізаційно-варіаційний розвиток теми, що є характерним для української думи, доповнює образ твору, додаючи цілісності й завершеності викладу.

Друга частина сюїти “Ой заграє комарик” динамічна за своїм розвитком. Жвава й рухлива частина побудована на двох контрастних темах, перша – танцювального характеру, зі

стрибками в мелодії, що розвивається в домінантовій сфері, будується на стакатній висхідній мелодії, в основу якої лягла однойменна народна пісня.

V-ni I Allegro vivace poco a poco cresc.



Viole, Celli. *mf* *ff*

Друга – пісенного характеру, широкого дихання, контрастна, з яскраво вираженим діатонічним викладом і фольклорним забарвленням.



V-ni I *ff*

Viole *f* *ff*

Частина написана у формі рондо, що є характерним для українських народних пісень (А, В, А1, В1, С, А3, В3). Тематичний матеріал проводиться поступово в різних інструментах, які мовби змагаються між собою. Уперше тема (А) звучить у віолончелі й альтів на піцикато, у скрипок на стакато, поступово збільшуючи силу звука, створюючи образ легкості та невагомості. Змінює тему епізод (В), що звучить спочатку в альтів і віолончелі, продовжують тему перші скрипки. У 7-му такті в унісон з віолончеллю, у високій теситурі, вступає контрабас, завдяки чому зростає напруження в розвитку тематичного матеріалу.

Удруге тема проводиться прозоро й безтурботно на стакато в перших скрипок, перебиваючись епізодом *arco* (11 ц), який звучить у всьому оркестрі на *ff* і є кульмінацією цієї частини, закінчуючись хоральним проведенням теми.

У 17-му такті (12 ц) звучить нагреш (С) в альтів на *mf*, який побудований на елементах теми й епізоду, ця тема на деякий час відволікає від загального розвитку твору та водночас дає змогу ще гостріше й чіткіше відчутти вступ основної теми, що звучить на *mp*, у контрабаса в напруженому високому регістрі, під синкопічний акомпанемент альтів і віолончелі на стакато (23 т, 13 ц). Цим прийомом композитор чітко підкреслює танцювальний характер мелодії та дає змогу відчутти український колорит, імітуючи звучання національних музичних інструментів, зокрема, цимбалів.

Закінчується частина кульмінаційним рухом шістнадцятими на темі епізоду (В3), який звучить у викладі всього оркестру на *ff*, розв'язуючись на піцикато в заключний акорд.

Наступна, третя частина “Гей, на Купала”, – яскрава, картинно-зображальна частина, що постає перед нами в наскрізному розвитку тематичного матеріалу. Розпочинається заворожуючим звучанням ударних інструментів (трикутники, дзвіночки й брязкальця), створюючи образ фантастичної таємничості купальської ночі. У 10-му такті (15 ц) поступово в дію включаються альти, що звучать в унісон на *ppp*, продовжуючи свій розвиток рівними четвертними нотами в тридольному розмірі, створюючи ефект ударних інструментів, символізуючи собою помірний крок учасників хороводу, який збережеться впродовж усієї сюїти незмінним.

Largo V-ni I



Viole *ppp* *ff*

На цей рівномірно пульсуючий мотив нанизується тематичний матеріал, який починають перші й другі скрипки, вступаючи між собою в поліфонічний діалог. Розвиваючись поступово від оспівування основного звука, транспонуючись по терціях вверх, тема при цьому не змінює своєї внутрішньої структури, підводячи на *crescendo* до кульмінаційної вершини (19 ц). Кульмінація являє собою динамічний сплеск усього оркестру (20 ц) з темою в перших скрипках, яка поступово сформувалася в частині, з яскравим насиченим архаїчним колоритом. Завершується кульмінація генеральною паузою оркестру.

Частина закінчується на *ppp* дзеркальною репризою. Флажолети в перших скрипках (21 ц) яскраво змальовують образ світанку купальської ночі. Ударні інструменти створюють своєрідну смислову арку, додаючи довершеності образу, закінчують частину.

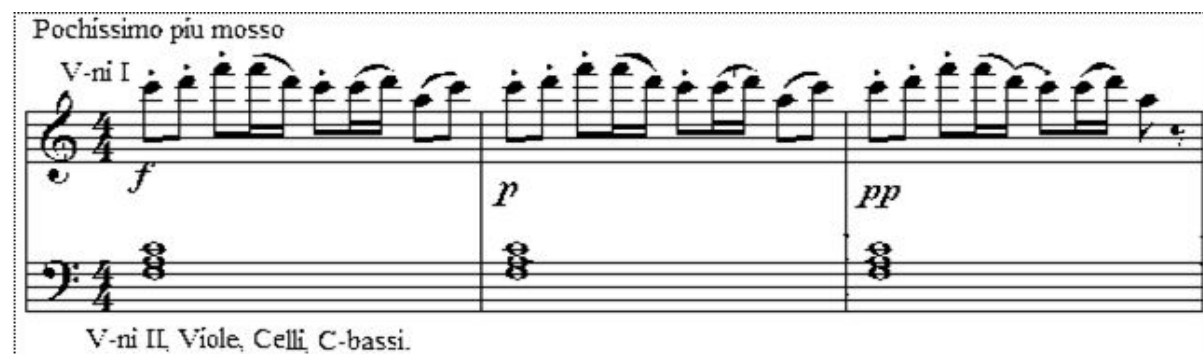
"Ой вже чумака дочумакувався" – четверта частина циклу, написана в куплетній формі, різко контрастна до попередньої, розпочинається бадьорими закличками на *f* у всьому оркестрі, плавно переходячи в прозорий акомпанемент на *p* других скрипок, на фоні якого звучить мелодичне соло в альта.



Тема звучить жваво та бадьоро, квартові й октавні стрибки та форшлаги підкреслюють народність теми, яка будується в межах тетраорду, що є характерними для українських народних пісень. Удруге тема проводиться в перших скрипках на *divisi*, звучить ніжно й лірично на *mf*, з інтервально-стакатним акомпанементом альтів, віолончелі й контрабаса. Цікавим прийомом є імітація народних інструментів, зокрема бандури, через висхідне *pizzicato* в контрабаса й віолончелі (30 ц).

Утретє тема змінює своє забарвлення, звучить напружено й тривожно в альта й віолончелі на *mf*, поступово розчиняючись, і закінчується пасажем на *pp*.

Наступна, п'ята частина "Сни, дитино" – яскравий приклад використання фольклору не прямо, а опосередковано. Композитор використовує тільки народний жанр та образ колискової. П'ята сюїта є яскравим прикладом його звертання до одного з найстародавніших жанрів фольклору – колискової. З перших же тактів він вдало передає відчуття спокою, образ "дрімоти", відтворюючи "помірне колихання" темою поспівки в альтів, а тремоло з доданням піцicato в партіях перших скрипок, наочно передає гойдання колиски, одночасно немовби вказуючи напрям її руху – вгору і вниз. Дуже лаконічна й образна картина доповнюється далі тривалими флажолетами в скрипках і характерним приспівом-заколисуванням. Композитор використовує архаїчний лад – пентатоніку як мотив засинання і заспокоєння.



Завершує сюїтний цикл різко контрастна частина "Ой кум до куми залицявся", побудована на темі однойменної народної жартівливої пісні, якій притаманний веселий, бадьорий, пританцювувальний настрій, тема подрібнена на короткі мотиви, створюючи ілюзію "говору" або веселої суперечки.



Композитор широко використовує форшлаги, пасажі, тремоло, відтворюючи звучання народного оркестру.

Вражає картинна зображальність твору. “Турівським пісням” притаманна специфічна драматургія – швидкоплинна, по-кінематографічному кадрова зміна різних і, водночас, щільно пов’язаних епізодів: гостро драматичних, задумливих, гротескних, ніжних і ліричних. При написанні твору композитор використовує цитування, переінтонування й авторську обробку українського фольклору, творчо синтезуючи його в камерно-інструментальній музиці.

Отже, на основі музикознавчого аналізу сюїти для камерного оркестру “Турівські пісні” можна відстежити деякі основні принципи роботи композитора з фольклорним матеріалом. Серед них:

1. Опора на жанровий тип тематизму, який є характерним для народної музики, зокрема: епічний – “Гей, гук, мати, гук”; жартівливий – “Ой вже чумак дочумакувався”, “Ой кум до куми залицявся”; ліричний – “Гей, на Купала”; колисковий – “Спи, дитино” і танцювальний – “Ой, заграє комарик”.

2. Багатство оркестрових ефектів. Тембральна імітація звучання народних інструментів, зокрема: цимбалів – “Ой заграє комарик” (23 т, 13 ц); композитор вдало передає ефект “ударності” та “дзвонності” у третій частині – “Гей, на Купала”, символізуючи собою помірний крок учасників хороводу; бандури в “Ой вже чумак дочумакувався” (30 ц), через висхідне *pizzicato* в контрабаса й віолончелі та в “Гей, гук, мати, гук” – в альтів; форшлаги, пасажі та тремоло в “Ой кум до куми залицявся” яскраво відтворюють звучання народного оркестру.

3. Застосування музичних форм, які є характерними для народної музики: пісенно-куплетна – “Ой вже чумак дочумакувався”, “Ой кум до куми залицявся”; рондальна – “Ой заграє комарик”; наскрізна – “Гей, на Купала”; імпровізаційно-варіаційна – “Гей, гук, мати, гук”.

4. Широке застосування ладів народної музики, зокрема, “Гей, гук, мати, гук” – використовується “думний лад” з підвищеною IV ст. [3, с.123], у п’ятій частині “Спи, дитино” – пентатоніка є мотивом засинання й заспокоєння.

5. Для мелодії характерні остинатно-поспівковий вид тематизму – “Ой заграє комарик”, “Ой кум до куми залицявся”; поспівки в межах тетраорду – “Ой вже чумак дочумакувався”; плавний лінійний рух – “Гей, гук, мати, гук”, що є властивим для українських народних пісень. У сюїті композитор широко застосовує автентичні мелодії, крім третьої частини “Гей, на Купала.” і п’ятої “Спи, дитино”, фольклор тут виступає опосередковано й приводить до стирання меж між авторським і фольклорним першоджерелами, яскраво передаючи образну сферу та внутрішній зміст оркестровими засобами.

6. Відтворення фактурних варіантів, які є прообразом фольклорного музикування, зокрема, гомофонно-гармонічних, підголосних, хоральних, остинатних. Лев Миколайович творчо поєднує їх у рамках однієї частини, у сюїті композитор створює ілюзію “змагання”, зокрема в заключній частині – “Ой кум до куми залицявся”, оперуючи різкими динамічними контрастами та яскравою картинною зображальністю.

7. Поєднання у творчості традицій і новаторства, широке використання сучасних прийомів композиції: поліструктурного мислення, сонористики. Розроблення поліладових, політональних сполучень, прообразом яких є нетемперований звуковисотний стрій, властивий окремим фольклорним жанрам.

Колодуб вільно володіє арсеналом музично-виражальних засобів – від надбань світової й вітчизняної класики, органічно засвоєних традицій харківської школи до найсучасніших авангардних пошуків [8, с.19].

Лев Миколайович Колодуб – композитор, якому притаманне вишукане відчуття оркестрових тембрів. Автор уміло й творчо використовує виразові можливості різних інструментів, вдало трансформуючи й переосмислюючи народнопісенні джерела, перетворює їх у багатобарвні, сповнені колористичних ефектів музичні “живописні” картини.

У сюїті для камерного оркестру “Турівські пісні” Лев Миколайович оркеструє народний мелос і його окремі елементи за допомогою сучасних музичних засобів з посиленням індивідуального, творчо-усвідомленого первня. Він активно вмішується в його стильову структуру, підкорює матеріал своєму задуму, що деколи приводить до стирання меж між авторським і фольклорним першоджерелами.

Сюїту з великим успіхом виконують як в Україні, так і за кордоном, зокрема, прем’єра в місті Хаарен (Німеччина) відбулася з величезним успіхом, зал від захоплення піднявся, хоча німці нечасто виявляють емоції, вони скандували й відбивали долонями ритм [10].

У зверненні до фольклору композитор віднаходить умови для розкриття своєї творчої індивідуальності та неповторності, активно засвоюючи та переінтонуючи його, зберігає для прийдешніх поколінь.

1. Дерев’яненко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / О. О. Дерев’яненко. – К., 2005. – 19 с.
2. Загайкевич М. Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів / М. Загайкевич. – К. : Музична Україна, 1973. – 57 с.
3. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : підруч. [для вищ. навч. закладів] / А. І. Іваницький. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 320 с.
4. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навчальний посібник / Л. О. Кияновська. – Львів ; К. : Тріада плюс, Алерга, 2008. – 344 с.
5. Колодуб Л. М. Матеріали до “Спогадів” (про Турівку, рід Колодубів) / Л. М. Колодуб // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2006. – № 50. – С. 13–17.
6. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів / О. Козаренко // Українське музикознавство. – 2001. – № 30. – С. 24–32.
7. Муха А. Українська карпатська рапсодія Л. Колодуба / А. Муха. – К. : Мистецтво, 1963. – 33 с.
8. Муха А. Цілісність багатогранної натури / А. Муха // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2006. – № 50. – С. 17–21.
9. Некрасова Н. Його стихія – симфонія і пісня / Н. Некрасова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2006. – № 50. – С. 52–55.
10. Сікорська І. Дует Которович – Колодуб збирає аншлаг / І. Сікорська // Вечірній Київ. – 1997. – 11 лют.
11. Швачко Т. Про музику і не тільки про неї... / Т. Швачко // Музика. – 1998. – № 2.
12. Оголошено переможців Шевченківської премії [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://vkurse.ua/ua/society/pobediteli-shevchenkovskoy-premii.html>.

В статье анализируется синтез украинской профессиональной и народной музыки. Исследуется трансформация фольклора и принципы его использования на основе анализа сюиты для камерного оркестра “Туровские песни” Льва Николаевича Колодуба.

Ключевые слова: Л.Н.Колодуб, “Туровские песни”, “новая фольклорная волна”, фольклор, камерный оркестр.

The synthesis of professional and folk music is analyzed in the article. The folklore transformation and principles of its using on the base of suite analysis for chamber orchestra “Turivka’s songs” of Kolodub Lev Mykolajovych is researched.

Key words: L.M.Kolodub, “Turivka’s songs”, “new folklore wave”, folklore, chamber orchestra.

**ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ СЕРГІЯ ПРОКОФ'ЄВА В РЕПЕРТУАРІ
ПІАНІСТІВ – ВИХІДЦІВ З УКРАЇНИ**

Дослідження присвячене піаністам – вихідцям з України, авторам визначних інтерпретацій прокоф'євських сонат, які, отримавши блискучу освіту на батьківщині, в Росії та країнах Європи, працюючи в провідних навчальних закладах різних країн, своєю концертною й педагогічною діяльністю сформували школи послідовників.

Ключові слова: виконавський стиль, інтерпретація, першопрочитання, концертна діяльність.

Інтерпретація фортепіанних композицій С.Прокоф'єва є мірилом виконавського професіоналізму піаніста й тому незмінно постає об'єктом практичного зацікавлення, а також наукового вивчення. Серед них виділяються його фортепіанні сонати – дев'ять неординарних за вирішенням масштабних композицій, які охоплюють часом створення чотири десятиліття й тісно пов'язані з усією творчістю композитора, відображаючи тенденції еволюції індивідуального композиторського стилю та проблем піанізму митця. Будучи концертуючим піаністом, що незмінно включав сонати у власний репертуар, сам С.Прокоф'єв великою мірою задавав тон для інтерпретаторів, однак відомі випадки, коли прочитання змушували автора побачити їх по-новому. За спогадами М.Мендельсон-Прокоф'євої, після виконання його творів деякими першокласними піаністами (С.Ріхтером, Е.Гілельсом) він “цілком задоволений” і навіть “по-новому, ніби вперше почув свої твори” [14, с.208–209].

Важливе місце в цьому процесі належить піаністам – вихідцям з України. Отримавши блискучу освіту на батьківщині, у Росії та країнах Європи, ставши педагогами провідних навчальних закладів різних країн, вони сформували цілі школи послідовників, зокрема в галузі інтерпретації прокоф'євських сонат. Оскільки більшість з них з українськими землями були пов'язані походженням та етапом формування особистості (іноді – початком виконавської та педагогічної діяльності), а зеніту слави чи педагогічного визнання сягнули в Росії або за рубежом (як вихідці з Радянського Союзу), їх найчастіше позиціонують як представників російського піанізму. Проте видається істотним установити, наскільки все ж таки *genius loci*, середовище їх формування і творчого становлення мало вплив на інтерпретацію фортепіанних сонат композитора, що за місцем свого народження теж був пов'язаний з Україною, чи при всіх яскравих індивідуальних відмінностях усе ж можна знайти спільні риси в їх прочитанні сонат Прокоф'єва, що опосередковано пов'язані з українською культурною традицією.

Серед наукових робіт, присвячених С.Прокоф'єву, широковідомими є праці Л.Гаккеля, Г.Орджонікідзе, В.Дельсона [4], В. і Ю.Холопових, Я.Мільштейна, Л.Гінзбурга, у яких розглядаються його фортепіанний доробок і виконавський стиль, з українських найновіших досліджень можна назвати статтю С.Соланського, дотичною до окресленої проблематики є дисертація Ю.Зільбермана (К., 2005) [5], пов'язана з київським періодом творчої діяльності В.Горовиця. Іншим вагомим аспектом є проблеми виконавського мистецтва, виконавських стилів, типологічний аналіз рис творчих індивідуальностей різних музикантів-виконавців. Серед дослідників цього ракурсу виділяються В.Москаленко, О.Маркова, О.Катрич, О.Котляревська, Н.Кашкадамова [7], хоча поки що ніхто не звертався до питання української специфіки виконання фортепіанної музики Прокоф'єва. Поєднання названого ракурсу з існуючими вже інтерпретаторськими аналізами сонат видатного композитора становить **мету** статті.

Вивчення українського компонента в історії інтерпретації сонат С.Прокоф'єва цікаве з огляду на його походження та народження на Донеччині, що зумовило стабільний інтерес композитора до України в концертних маршрутах. Один з великих гастрольних турів Україною припадає на 1927 р., коли відбулася серія концертів в Одесі, Харкові, Києві¹.

Перший концерт відбувся в понеділок, 7 березня 1927 р. у Харкові. У “Щоденниках” композитора він відзначений записом: “Незабаром концерт. Театр повний. Рояль досить непоганий. У мою програму входять Третя і Друга сонати, “Миттевості”, дрібниці і Токата. Великий успіх, крик і біси”. Цікаво, що музикант описує й концерт-зустріч зі студентами Харківської консер-

¹ Перелік подано в хронологічному порядку.

ваторії в середу 9 березня на прохання його давнього знайомого, віолончеліста, випускника Петербурзької консерваторії Розенштейна (першовиконавця “Балади” у роки навчання) – тодішнього директора українського музичного вишу. “Я ніколи не відмовляюся грати для учнів консерваторії і навіть люблю це робити. В результаті я виступив сьогодні перед веселою і приємною молоддю”, – зафіксував композитор, який у той самий день дав другий (заключний) концерт у цьому місті. Розуміючи труднощі сприйняття, зумовлені новаторством його мистецьких пошуків у цьому жанрі, він напружено обмірковує склад програми, що включає, зокрема, дві сонати:

“...Увечері другий концерт. П’ята і Четверта сонати – що дуже нерозумно, так як П’яту ніхто не розуміє, а Четверта занадто повільна, щоб викликати ентузіазм, але у мене нічого не приготовано, щоб викинути ці сонати і заповнити порожнечу”.

Наступний концертний виступ мав доленосне значення: 14 березня в Одесі авторський концерт слухав С.Ріхтер, який прийшов на концерт разом з батьком, для якого “це було дуже незвичайним і сильно відрізнялося від того, що я раніше чув”. “Ріхтерові пощастило. На його шляху саме в переломні роки зустрівся композитор, чия музика, можна сказати, багато в чому визначила артистичну долю піаніста”, – зауважувала С.Хентова [16].

Концерти С.Прокоф’єва в Києві в березні 1927 р. пройшли з величезним успіхом і мали помітний суспільний резонанс. Рецензент газети “Вечерний Киев” Н.Шипович писав: “Відмінний піаніст Прокоф’єв уміє досягнути великого, різноманітного звучання. У його виразному й у той самий час стриманому, без зовнішньої афектації виконанні багато п’єс (“Миттевості”, Третя соната) прозвучали в новому освітленні: автор одухотворив їх, вніс у них глибину”¹. “У Прокоф’єва-піаніста вражають глибоке почуття і яскрава передача ритму. Прокоф’єв як піаніст має свій власний стиль виконавства, відмінний від стилю, яким виконують його твори інші піаністи. Майже всі вони надають надмірної грубості, гостро підкреслюючи окремі моменти. Прокоф’єв інтерпретує свої твори з надзвичайним благородством і поетичністю і разом з тим з виконавським темпераментом”². [17, с.152; 4, с.98].

У ході концертного туру 1933 р. С.Прокоф’єв відвідав Львів, давши концерт 18 жовтня, про що свідчить його запис на історичному роялі Львівської музичної академії. “Композиторський концерт Сергія Прокоф’єва в 1933 р. був епохальною подією. Критики закидали йому, що склав програму з дрібних творів давніх опусів, однак піаніст вразив усіх феноменальною віртуозністю і, зокрема, нечуваним відчуттям ритму”, – згадувала З.Рогальська [19, с.133].

Отже, уже власні виступи Прокоф’єва в Україні сформували певний інтерпретаційний інваріант його фортепіанних сонат, суттєвими рисами якого стали: стриманість, благородство, уникнення агресивних відвертих афектів, точність ритмічної пульсації. Оскільки на концертах були присутні деякі майбутні виконавці сонат, а згодом їм удавалось отримати вказівки від самого композитора, то висуваємо гіпотезу, що у виконанні піаністів, які походили з України, позиція автора нерідко ставала вирішальною в пошуку власної інтерпретаційної концепції.

Що стосується численних піаністів – виконавців сонат Прокоф’єва, які народились і сформувалися в Україні, то тут слід урахувати, крім індивідуальних, значні регіональні відмінності, що впливали не лише з приналежності українських територій до різних держав і, відповідно, з різних культурних традицій, але й із специфіки мистецьких пріоритетів у головних культурних центрах – Києві, Одесі, Харкові, Львові. Зокрема, Київ став культурним осередком, з яким пов’язана діяльність видатних виконавців музики С.Прокоф’єва Генріха Нейгауза та Володимира Горовиця. У період їх входження в піаністичне мистецтво як виконавців-концертантів і педагогів столиця вже володіла системою фахових музичних навчальних закладів із полінаціональним педагогічним та учнівським складом, серед яких: консерваторія, музичне училище, музичні школи Н.Тутковського, С.Блуменфельда, музично-драматична школа М.Лисенка. “Найважливішим елементом “культурного ландшафту”, що відіграв, безперечно, вирішальну роль у формуванні Горовиця-музиканта, було концертне життя Києва... саме в Києві піаніст уперше почув гру О.Скрябіна, С.Рахманінова, Ф.Крейслера, І.Гофмана, Г.Нейгауза, Ф.Блуменфельда, а також киян: О.Бекман-Щербини, В.Горовиця, Р.Глієра, В.Пухальського,

¹ Вечерний Киев. – 1927. – 16 марта.

² Пролетарська правда. – 1927. – 1 квітня.

С.Тарновського та ін. Безумовно, найзначнішими для подальшої долі уявляються зустрічі В.Горовиця з О.Скрябіним та С.Рахманіновим”, – зазначає дослідник музичного життя столиці зламу століть Ю.Зільберман [3, с.5].

Серед виконавців, які народились і сформувалися в Україні, одним з перших до оригінальних прочитань його сонатної творчості звернувся Генріх Нейгауз, уродженець Єлисаветграда. Від жовтня 1919 року до жовтня 1922 року працював професором Київської консерваторії, поряд з великим педагогічним навантаженням даючи велику кількість концертних програм, серед яких чимало композицій С.Прокоф'єва. Значення Г.Нейгауза як інтерпретатора творчості С.Прокоф'єва особливо важливе, оскільки, крім прекрасного власного виконання, він ще виховав у кількох поколіннях піаністів чуйне ставлення до специфіки фортепіанної музики композитора.

Ураховуючи ґрунтовну європейську освіту, яку отримав Нейгауз (в А.Михайловського у Варшаві, Л.Годовського у Віденській академії музики, Г.Барта в Берлінській Hochschule і в Meisterschule у Відні), його підхід до виконання сонат Прокоф'єва відрізнявся винятковою ясністю, прецизійністю деталей, класичною строгістю й виразним, іноді “чорно-білим” зіставленням контрастних полюсів, на які так багата фортепіанна образність Прокоф'єва, а водночас дивовижною свободою й вишуканістю, притаманною аристократичній натурі Нейгауза.

З від'їздом Г.Нейгауза до Москви його участь у музичному житті української столиці не припинялася. Піаніст майже щорічно гастролював у Києві, і в його концертних програмах центральне місце посідала творчість сучасних композиторів, зокрема й С.Прокоф'єва [4, с.65–124; 17, с.145].

Серед піаністів-киян винятковою позицією в прочитанні прокоф'євських сонат вирізняється В.Горовиць, який народився 1 жовтня 1904 року в Бердичеві (за найновішими даними – 1903 р. у Києві), провів своє дитинство і юність у столиці, а в 1921 році закінчив Київську консерваторію, де його вчителями були В.Пухальський, С.Тарновський і Ф.Блуменфельд. “Однією з фундаментальних рис піанізму В.Горовиця є масштабність, оркестральність його мислення на інструменті, “партитурне” бачення й відчуття тексту (що також можна віднести до впливу Ф.Блуменфельда). Окрім цього, добре відомі, органічно притаманні його грі темпераментність і пристрасність, навіть “демонізм” його інтерпретацій – якості, які не були зайві усім трьом його консерваторським педагогам. Таку важливу і завжди примітну якість його виконавського стилю, як вокальність, прагнення до співу на інструменті, в першу чергу було сформовано в класах В.Пухальського і С.Тарновського; вони ж, очевидно, сприяли і розвиткові у В.Горовиця чудового дару унікального торкання до інструмента, із чого, у свою чергу, виходило темброве багатство й особлива витонченість його піанізму, різноманітність прийомів звуковидобування”, – стверджує Ю.Зільберман [5].

Музикант багато гастролював, зокрема разом з М.Мільштейном, і в сольних концертах В.Горовиць грав сонати Л.Бетовена, Е.Гріга, С.Прокоф'єва, М.Метнера. Після Другої світової війни він першим зіграв в Америці 6-ту, 7-му і 8-му сонати С.Прокоф'єва [12]. Отже, на противагу Нейгаузу, Горовиць в інтерпретації сонат Прокоф'єва підкреслює масштабність, оркестральність звучання, фресковість драматургічного розгортання, але водночас – наспівність знаменитої прокоф'євської лірики, яка так виразно проступає в побічних темах його сонат.

Наступним важливим містом, з якого вийшло немало видатних інтерпретаторів сонат С.Прокоф'єва, була Одеса. Розквіт Одеської консерваторії припадає на 1920-ті роки, коли в ній навчається ціла плеяда талановитих учнів, у тому числі й виконавців, які здобувають численні премії на престижних конкурсах. Серед них в інтерпретації прокоф'євських творів відзначились Е.Гілельс, Я.Зак, С.Ріхтер, які згодом продовжили навчання в класі Г.Нейгауза, і Марія Грінберг, що студіювала у класі колишнього київського педагога Ф.Блуменфельда¹ та професора К.Ігумнова.

“Коли в історії музичного мистецтва з'являється композитор, що відкриває нові шляхи, доля його творчості значною мірою залежить від того, зустрінеться йому виконавець, який не тільки повністю прийме його творчі етичні ідеї, але й утілить їх на концертній естраді, донесе й

¹ У 1920–1922 рр. викладав у Київській консерваторії, а в 1918–1920 рр. очолював Музично-драматичний інститут ім. М.В.Лисенка в Києві.

до слухача в живому звучанні. Таким соратником, творчим однодумцем Прокоф'єва став Святослав Ріхтер” – так писала про цього видатного музиканта Т.Кіреєва [8]. У 1937 р. музикант вступив до Московської консерваторії в клас фортепіано Генріха Нейгауза. Московський дебют піаніста відбувся 26 листопада 1940 р., коли в Малому залі консерваторії (друге відділення) він виконав Шосту сонату С.Прокоф'єва – уперше після автора. “Незвичайна ясність стилю й конструктивна досконалість музики вразили мене... нічого в такому роді я ніколи не чув... Шоста соната класично струнка ... незважаючи на всі гострі кути – чудова. Соната зацікавила мене й із суто виконавської точки зору... вчив її з великим задоволенням... 14 жовтня 1940 грав у концерті... Це був мій перший не студентський виступ” [8, с.175; 14, с.461].

Ще через місяць С.Ріхтер уперше виступив з оркестром. Автор залишився настільки задоволений виконанням, що, написавши в 1942 р. Сьому сонату, доручив її прем'єру Святославу Ріхтеру, який вивчив твір за чотири дні й зіграв у Москві 18 січня 1943 р. у московській Колонній залі¹. Ріхтер пізніше писав про ті сили хаосу й глибинного смертоносного зла, до яких звертається соната, і про те, що вона ставить питання про сенс життя людини, відповідь на яке йому неодмінно слід дати на тлі цих сил, і що ця відповідь має на увазі мужню життєствердність. “Ріхтер вивчив її за чотири (!) дні й зіграв блискуче. Батько був у числі кількох ентузіастів, які залишилися в Жовтневому залі Будинку спілок після того, як основна маса слухачів пішла і погасили світло. Вони домоглися біса – світло знову включили, і Соната (цілком!) прозвучала вдруге”, – згадував Ігор Ойстрах [5].

Особливою нагодою пізнати виконавську майстерність піаніста був Всесоюзний конкурс 1945 р., про який внук Д.Ойстраха пише: “...я слухав його тоді і навряд чи коли-небудь забуду його виконання Першого концерту Чайковського і Восьмої сонати Прокоф'єва. Інтерпретація саме цих творів привела в захват і батька. Під час виконання Ріхтером Восьмої сонати в залі згасло світло. Соната гралася ним при свічках, поставлених на роялі. Але коли Ріхтер дійшов до фіналу, погасли і свічки, і закінчував він сонату в повній темряві” [5].

9 травня 1946 р. відбувся концерт у Жовтневому залі Будинку спілок, у програмі якого С.Ріхтер виконав Шосту, Сьому й Восьму сонати С.Прокоф'єва.

Перше виконання Дев'ятої сонати (присвяченої Ріхтеру) відбулося 21 квітня 1951 р. Відчуваючи зовнішню невигадаєність сонати, Святослав Ріхтер, обраний автором для її виконання, намагався відтягнути публічну прем'єру (крайнім терміном стало святкування 60-річчя Прокоф'єва). Незважаючи на успіх першовиконання, соната не належить до числа часто виконуваних творів, хоча й С.Ріхтер знайшов цю музику: “...блискучою, простою і навіть інтимною”.

У репертуарі піаніста були: Друга соната оп. 14 d-moll, Четверта соната оп. 29 c-moll, Шоста соната оп. 82 A-dur, Сьома соната оп. 83 B-dur, Восьма соната оп. 84 B-dur, Дев'ята соната оп. 103 C-dur.

Одесит Еміль Гілельс, випускник Я.Ткача² в музичному технікумі, у 1933 році закінчив Одеську консерваторію (Муздрамін) у класі Берти Рейнгольд [2]. Характеризуючи виступи майстра, К.Данькевич згадував враження від його перших публічних виступів в Одесі: “Уже тоді ми відчули левову хватку, сталевий ритм, могутню енергію та сонячний темперамент... піаніста”³ [3, с.287]. У період від 1935 до 1938 рр. він навчався в Московській консерваторії в Г.Нейгауза. Величезний талант, музична ерудиція Е.Гілельса здобули світову славу й захоплення слухачів в Європі, Америці, Японії. До інтерпретацій прокоф'євської музики він особливо послідовно звертався у воєнні роки, виступаючи в тилу, госпіталях, у блокадному Ленінграді. До його програм входили “Токата” і сонати № 2 і 3.

Особливе місце в інтерпретаціях Е.Гілельса займає першопрочитання Восьмої сонати оп. 84 B-dur (1939–1944), одного з найбільш складних творів С.Прокоф'єва, яка була закінчена 29 липня 1944 р. і присвячена дружині композитора Мірі Мендельсон-Прокоф'євій. Її перше виконання відбулося 30 грудня 1944 року у Великому залі Московської консерваторії в рамках сольного концерту піаніста Еміля Гілельса, який пізніше писав: “У 1944 році Сергій Сергійович

¹ Надалі С.Ріхтер став першим виконавцем Восьмої та Дев'ятої сонат.

² Учень представника шопенівської школи в Парижі Рауля Пюньо [2].

³ Данькевич К. Выдающийся советский артист / К. Данькевич // Большевицское знамя. – 1948. – 23 ноября.

запропонував мені вперше виконати його нову, Восьму сонату. Робота над цим твором захопила мене. Восьма соната – глибокий твір, що вимагає великої емоційної напруги. Вона захоплює симфонічністю свого розвитку, чарівністю ліричних епізодів”.

На думку Святослава Ріхтера, Соната № 8 – найбільш художньо насичена із сонат С.Прокоф'єва, хоч і являє собою значні труднощі для розуміння, унаслідок складності й багатогранності змістовного ряду.

Ще один одесит серед учнів Генріха Нейгауза – Яків Зак, який проходив під його керівництвом від 1932 до 1935 рр. навчання в аспірантурі Московської консерваторії. До цього піаніст протягом 11 років займався у фортепіанному класі Марії Старкової і паралельно 8 років – у класі камерного ансамблю П.С.Столярського. Після закінчення в 1932 році Одеської консерваторії він удосконалювався в Москві в Г.Нейгауза як аспірант і асистент. До яскравих інтерпретацій піаніста слід віднести Сонату № 4 С.Прокоф'єва. Г.Нейгауз писав про Я.Зака: “З'єднання сильного ясного інтелекту, великого струнко організованого темпераменту, величезної внутрішньої енергії, проникаючої музичної чуйності з дивною віртуозною майстерністю – ось причини, з яких я не можу не зарахувати Якова Зака до плеяди найкращих сучасних піаністів” [15].

Визначною інтерпретаторкою сонат С.Прокоф'єва була Марія Грінберг – випускниця класу відомого в Одесі педагога Давида Айзберга, учня Теодора Лешетицького. Її наставниками в Московській консерваторії були Ф.Блуменфельд і професор К.Ігумнов. Її наставник дав їй виконання таку характеристику: “У ній цінна наявність творчої індивідуальності, у неї своє обличчя, є дар заражати аудиторію своїм виконанням і підкоряти її своїй виконавській волі. Гра її пройнята вольовим началом, абсолютно позбавлена розпливчатості, характер звучання світлий і дзвінкий” [9]. Будучи новатором за своєю природою, вона все життя тяжіла до сучасної музики.

Інакше складалося знайомство з музикою Прокоф'єва у 20–30-х рр. у Львові. Тут прокоф'євські композиції від першої третини ХХ століття увійшли в загальне русло зацікавлення модерною музикою, що становило специфіку культурного життя міста. На відміну від сталінських обмежень Радянської України, які нерідко блокували повноцінне знайомство публіки із сучасними художніми тенденціями, у тогочасній Польщі розвиток модерністичних течій відбувався вільно й без обмежень, відтак і сонати Прокоф'єва отримали якнайширше виконання, причому доволі розмаїте та індивідуальне. Їх мали в репертуарі А.Гермелін, Л.Мінцер, Г.Мельцер-Щавінський, Т.Маєрський, Т.Шухевич, Й.Радін. Більшість з них отримали блискучу фахову освіту в європейських музичних закладах, були обізнані з модерним фортепіанним мистецтвом, брали участь у діяльності львівського відділення Польського товариства сучасної музики. Визначним інтерпретатором прокоф'євської музики у Львові був З.Джевецький. Від 1930 року до Другої світової війни (тобто до 1939 року включно) З.Джевецький провадить Вищий виконавський курс у Львівській консерваторії ім. К.Шимановського, доїжджаючи на заняття раз на декілька тижнів. Митцєві належить першовиконання ряду композицій С.Прокоф'єва в Польщі й Західній Україні (зокрема, Першого фортепіанного концерту, “Токати”, “Мани” (“Наважнення”), Прелюдії C-dur, фортепіанного циклу “Миттєвості”, “Двох гавотів”, “Двох маршів”), серед яких Соната № 4 [8, с.72–79].

Серед повоєнних виконань цікавою була інтерпретація Сонати № 8 професором Львівської консерваторії О.Л.Ейдельманом¹, який здійснив аудіозапис його твору [7, с.341]. До виконань прокоф'євських сонат звертався й львів'янин Олександр Слободяник – представник класів Г.Нейгауза та В.Горностаєвої (у 1964) й аспірантури в Московській консерваторії (1967). Ним було записано на платівку Сонату № 6 [7, с.346].

Винятковою в популяризації доробку С.Прокоф'єва в Україні є роль харківського піаніста, педагога та діяча Володимира Крайнева – вихованця середньої спеціальної музичної школи в Харкові та Г.Нейгауза – у консерваторські роки. У програми виступів В.Крайнева незмінно входили всі сонати С.Прокоф'єва, які також зафіксовано як аудіозаписи.

¹ Учень М.Домбровського у Львові та класів Ф.Блуменфельда (разом з В.Горовицем і В.Стешенко) і Г.Нейгауза в роки навчання в консерваторії та аспірантурі.

Підсумовуючи сказане, стає очевидним, що педагогічні напрацювання представників класів Г.Нейгауза, В.Крайнева, виконавські здобутки, концертні виконання й аудіозаписи цих творів служать взірцем для наслідування та новітніх прочитань творів композитора й сприяють популяризації його шедеврів. Прокоф'євські твори, серед яких і сонати, нині постійно звучать в Україні як у його власному виконанні, так і в інтерпретації його талановитих учнів¹, як в окремих концертних програмах, так і в рамках фестивалю “Володимир Крайнев запрошує”.

Одним з найяскравіших досягнень серед прочитань сонат С.Прокоф'єва в українському фортепіанному виконавстві сучасності варто назвати виступ Олексія Гринюка в Національній філармонії України з Восьмою фортепіанною сонатою [13]. З надзвичайно цікавим виконанням Сонати № 6 у цьому ж залі виступив українсько-американський піаніст 16-річний Олексій Колтаков – один з випускників Харківської музичної десятирічки, представник відомої школи професора Віктора Макарова.

Простежуючи численні й вельми розмаїті інтерпретації сонат С.Прокоф'єва в доробку піаністів – вихідців з України, у зв'язку з поставленою в статті метою, можна зробити такі висновки. Перш за все, констатуємо тяглість і безперервність піаністичної традиції виконання фортепіанних сонат С.Прокоф'єва в найбільших культурних центрах України та наявність численних знакових інтерпретацій цих творів, насамперед С.Ріхтером, В.Горовицем і В.Крайневим. Частково пов'язуємо цю інтенсивність з активною концертною діяльністю в Україні самого композитора. Доволі високий “індекс виконуваності” прокоф'євських сонат в Україні свідчить також про їх органічність для національної культурної традиції. Разом з тим, об'єктивно оцінюючи особливості інтерпретації кожного з названих виконавців, які знайшли висвітлення в цитованих критичних статтях, не спостерігаємо в них певної спільної національно ментальної складової. Радше навпаки: культурні традиції кожного з регіонів, індивідуальні предиспозиції формування кожного із згаданих піаністів забезпечили неповторне прочитання таких складних художньо-філософських концепцій, якими є фортепіанні сонати С.Прокоф'єва.

1. Григорьев Л. Современные пианисты / Л. Григорьев, Я. Платек. – М. : Советский композитор, 1990. – 416 с. 472 с
2. Гордон Г. Эмиль Григорьевич Гилельс [Електронний ресурс] / Григорий Гордон. – Режим доступу : http://www.peoples.ru/art/music/classical/emil_gilels/.
3. Дагилайская Э. Из прошлого фортепианного исполнительства и фортепианной педагогики в Одессе / Э. Дагилайская // Мастерство музыканта-исполнителя : статьи, очерки, исследования. – М. : Советский композитор, 1976. – Вып. 2. – С. 215–245.
4. Дельсон В. Проблемы исполнения фортепианных произведений Скрябина и Прокофьева / В. Дельсон // Вопросы музыкально-исполнительского искусства : сб. статей – М. : Государственное музыкальное издательство, 1962. – Сб. 3. – С. 65–124.
5. Зильберман Ю. А. Володимир Горовиць у культурному середовищі Києва кінця ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 / Ю. А. Опанасюк. – К., 2005. – 20 с.
6. [б. а.] Илья Рашковский в Национальной филармонии // Коммерсантъ. – Weekend. – 2007. – 2 марта.
7. Кашкадамова Н. Б. Фортепіанне мистецтво у Львові : статті, рецензії, матеріали / Н. Б. Кашкадамова. – Тернопіль : СМП “Астон”, 2001. – 400 с.
8. Киреева В. Г. Первый фортепианный концерт С. Прокофьева в мировом музыкальном социуме (к 110-летию со дня рождения С. С. Прокофьева) [Електронний ресурс] / В. Г. Киреева. – Режим доступу : http://www.iai.donetsk.ua/_u/iai/dtp/CONF/9/articles/sec3/s3a6.html.
9. Коваленский Я. Мария Гринберг: через тернии – к звездам [Електронний ресурс] / Яков Коваленский. – Режим доступу : <http://www.alefmagazine.com/pub678.html>.
10. Куржева Т. Польські піаністи у Львові наприкінці ХІХ – початку ХХ століття : дослідження / Тетяна Куржева. – Львів : СПОЛОМ, 2005. – 116 с.

¹ Так, наприклад, у рамках Міжнародного фестивалю камерної музики “Шимановські-квартет та друзі”, який відбувся 18 червня 2008 р. у Концертній залі ім. С.Людкевича, В.Крайнев виконав Сонату № 6 С.Прокоф'єва. Неодноразово виступав у Києві учень В.Крайнева 22-річний російський піаніст Ілля Рашковський, який нині продовжує навчання у Вищій школі музики і театру німецького Ганновера – переможець міжнародних фортепіанних конкурсів у Марсалі (Італія), Етлінгені (Німеччина). На конкурсі в Харкові він завоював гран-прі та спеціальний приз за краще виконання музики Сергія Прокоф'єва [6].

11. Орджоникидзе Г. Фортепианные сонаты Прокофьева / Г. Орджоникидзе. – М., 1962. – 152 с.
12. Ответы@Mail.Ru: Кто этот знаменитый пианист? [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://otvet.mail.ru/question/21391273>.
13. [б. а.] Приятное знакомство // Пресс-бюро “2000”. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://2000.net.ua/2000/aspekty/23525-natalja-mogilevskaja-osvaivaet-smezhuju-professiju>.
14. Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания / Сергей Прокофьев. – М., 1961. – 707 с.
15. Рубинчик Ю. Генрих Нейгауз и его ученики / Юрий Рубинчик // Вестник. – 1998. – № 24 (205).
16. Хентова С. Святослав Рихтер [Электронный ресурс] / Софья Хентова // С. Хентова. Статьи. – С. Пб. : МП РИЦ Культ-информ-пресс, 1993. – 303 с. – Режим доступа : <http://www.sviatoslavrichter.ru/articles.php?show=49>.
17. Шамаева К. И. Концертная жизнь Киева 1919–1932 годов / К. И. Шамаева // Из прошлого советской музыкальной культуры. – М. : Советский композитор, 1982. – Вып. 3. – С. 89–155.
18. Юзефович В. Святослав Рихтер / Виктор Юзефович [Электронный ресурс] // Из бесед с Игорем Ойстрахом [Электронный ресурс] / В. Юзефович. – Режим доступа : http://www.21israel-music.com/Richter_Oistrach.htm.
19. Ottawa-Rogalska Z. Lwy spod ratusza słuchają muzyki / Z. Ottawa-Rogalska. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk ; Łódź, 1987. – 156 s.

Исследование посвящено пианистам – выходцам с Украины, авторам выдающихся интерпретаций прокофьевских сонат, которые, получив блестящее образование на родине, в России и странах Европы, работая в ведущих учебных заведениях различных стран, своей концертной и педагогической деятельностью сформировали школы последователей.

Ключевые слова: исполнительский стиль, интерпретация, первопрочтение, концертная деятельность.

Research is dedicated to pianists – natives of Ukraine, the authors of outstanding interpretations of Prokofiev's sonatas, which received an excellent education at home in Russia and Europe, working in leading educational institutions in different countries, his concert and teaching formed a school of followers.

Key words: performance style, interpretation, premiere works, concert performance.

УДК 78.071.1 (477.61) “1985/2008”

ББК 85.313 (4 Укр)-8

Наталія Любецька

АМАТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРІВ ЛУГАНЩИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI ст.

У статті розглядається аматорська композиторська творчість Луганщини другої половини XX – початку XXI століть. Висвітлюються досягнення провідних самодіяльних композиторів у галузі вокальних та інструментальних жанрів. Виявляються загальні риси й особливості розвитку регіонального аматорсько-композиторського руху.

Ключові слова: аматорська композиторська творчість, самодіяльне мистецтво, музичні твори, жанри й стилі музики, образно-емоційний зміст музики.

Аматорська композиторська творчість є важливою та невід’ємною частиною музичної культури будь-якого регіону чи великого міста, оскільки наявність такого прошарку музичної творчості в них не тільки значно збагачує місцеву культуру, а й спонукає до прояву художньої самобутності, виявляє таланти та розвиває творчу обдарованість особистості в суспільстві. На Луганщині сфера самодіяльної композиторської творчості як система почала формуватися ще в середині минулого століття, однак, незважаючи на це, досягнення місцевих композиторів-аматорів не отримали належної уваги з боку мистецтвознавців і культурологів.

Висвітлення творчості луганських самодіяльних композиторів здійснювалося епізодично, в основному в межах газетних публікацій місцевого характеру, а також у поодиноких випадках – у вигляді коротких нарисів, присвячених творчості окремих митців. Разом з тим поза увагою дослідників залишається комплексне вивчення такого яскравого явища художньої культури Луганщини, яким є самодіяльна композиторська творчість як цілісний культурно-мистецький шар.

Тож головною **метою** статті є системне охоплення та репрезентація діяльності й творчих досягнень самодіяльних композиторів Луганщини протягом другої половини ХХ – початку ХХІ століть, розкриття характерних рис їхньої творчості та виявлення особливостей розвитку аматорського композиторського руху в регіоні.

Загалом творча праця самодіяльних композиторів концентрується переважно на пісенному жанрі. І це зрозуміло, оскільки, з одного боку, опанування великими академічними жанрами в галузі музичної композиції передбачає володіння спеціальними знаннями, отримання яких здійснюється протягом навчання на фахових композиторських відділеннях вищих музичних закладів, з іншого, – саме перші творчі прояви в справі музичного компонування базуються на відчутті та фіксації мелодійної лінії, що є основою пісенного жанру.

У зв'язку з обмеженістю документальних джерел, що підтверджують функціонування такого виду музичної культури в ХІХ – першій половині ХХ століття на теренах Луганщини, яким є творчість композиторів-аматорів, можна лише припускати її існування в якості загальних закономірностей в умовах соціокультурного розвитку краю, що є типовими для цієї місцевості. Але ж у хронологічних межах, що обрані в статті, опираючись на різні фактологічні джерела, можна виявити, що пісенна композиторська творчість на Луганщині розпочинає свою активність саме на межі 1950–60-х років. Цьому сприяє створення Об'єднання композиторів-аматорів Луганського обласного центру народної творчості.

Біля витоків створення товариства стояли такі відомі в музичній культурі області діячі, як Е.Лобкова, Г.Архангельський, Н.Васильченко, І.Кобилкін та ін. Сьогодні у сфері аматорської композиторської творчості задіяні понад півтори сотні осіб. Тому вважаємо доцільним акцентувати увагу на окремих особистостях та їх індивідуальних мистецьких здобутках у цій царині.

Одним з найяскравіших композиторів-аматорів, котрі творять нині на пісенному лані, є **Юрій Дерський**. Він працює в цьому жанрі вже чверть століття. Різносторонній музикант – композитор, аранжувальник, продюсер, співак-виконавець Ю.Дерський відомий не тільки на естрадному поприщі Луганщини, а й далеко за її межами. Він є заслуженим діячем мистецтв України, лауреатом різних міжнародних конкурсів естрадного жанру, завідувачем кафедри естрадного мистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв. Як член журі часто бере участь у всеукраїнських і міжнародних пісенних фестивалях, зокрема в Австрії, Словаччині, Угорщині, Туреччині, Болгарії [1].

У доробку композитора-аматора близько 500 пісень, музика до кінофільмів, кантата “Stabat Mater”. Про визнання пісенної творчості Ю.Дерського свідчить факт входження його творів до репертуарів найвідоміших естрадних співаків України та Росії, серед яких – народні артисти України О.Білозір, Л.Сандулеса, Л.Прохорова, А.Матвійчук; заслужені артисти України А.Попова, О.Берест, а також А.Асадулін, О.Газманов, В.Юрін та ін. Рідній Луганщині присвячені пісні автора “Тебе, Луганск” (сл. власні), “Мой город” (сл. В.Зайцева), “Луганский край” (сл. В.Зайцева) та ін. [2].

Луганський композитор-аматор **Іван Мороз** віддав пісенній справі багато років. У своїй творчості звертається до різних жанрів вокально-хорової та інструментальної музики, естрадно-симфонічного й оркестру народних інструментів, але магістральним напрямом Івана Мороза залишається все ж таки пісня.

Розпочавши тісну співпрацю з луганськими поетами ще в 1960-ті роки, котрі гуртувалися в Будинку В.Даля, І.Мороз невдовзі створює свою першу пісню, що набула відомості – “Вітчизна миру і труда” (сл. С.Бугоркова). А далі покотилася хвиля ліричних пісень автора на слова Я.Захарова, М.Малатухи, І.Низового, О.Бондаренка, А.Медведенка, що спочатку прозвучали в будинку В.Даля, а вже потім “перейшли в концертні зали клубів і палаців культури, художні програми обласної самодіяльності, радіо і телестудії, філармонію тощо” [3, с.8]. Новий виток творчої співпраці з поетами-луганчанами – проект над циклом пісень на вірші І.Приблудного.

Пісні й інструментальна музика І.Мороза увійшли до фондових записів Всеукраїнського комітету з телебачення та радіомовлення. “Найкращі риси його творчої індивідуальності розкриває, насамперед, лірика. Виразна мелодія, тонке відчуття слова характерні для його ліричних пісень, гімнів, маршів, вальсів, що написані на вірші луганських поетів” [4].

Крім поезії луганських поетів, І.Мороз у своїй творчості використовує й вірші визнаних митців, зокрема М.Матусовського, відомих російських поетів О.Дементьєва, В.Орлова, болгарської поетеси Л.Степанової, японського поета Току Боко. Пісні композитора-аматора є в репертуарах багатьох самодіяльних виконавців і професійних співаків.

Серед найвідоміших пісень І.Мороза – присвячені Луганщині: “Краю наш, Луганський” на вірші Г.Довнара, “Город мой, Луганск” на вірші Л.Стрелькіна та Я.Захарова, присвяченні великій перемозі: “Цветы победы” на вірші П.Іванова та ін.

Анатолій Коган – викладач, диригент, композитор-аматор старшого покоління, талановитий аранжувальник, інструментування якого ввійшли до репертуарів Луганського муніципального оркестру духової та естрадної музики, ансамблю й духового оркестру Військово-Морських сил України, Луганського академічного симфонічного оркестру, оркестру Луганського українського музично-драматичного театру [4].

Пісенна творчість А.Когана складає не один десяток пісень, ним написано багато інструментальних творів, а також музика до 56 театральних вистав. Музична творчість члена Національної всеукраїнської музичної спілки А.Когана була відзначена на високому рівні. Його нагороджено медаллю ім. М.Матусовського та присвоєно звання “Заслужений працівник культури України”.

Володимир Петраченко – відомий у Луганську музикант, заслужений працівник культури України, художній керівник народного вокально-інструментального ансамблю “Лугарі”, що діє при Луганському університеті внутрішніх справ. В.Петраченко – композитор-аматор, який створює пісні в основному для свого колективу, діяльність котрого відома далеко за межами міста й відзначена нагородами багатьох фестивалів та оглядів народної творчості. До збірки найкращих пісень луганських авторів потрапила його пісня на власні вірші “Пам’ять”.

Одним з провідних композиторів-піснярів Луганщини є **Володимир Совін**. Усе його професійне життя пов’язане з пісенною творчістю, оскільки він багато працював піаністом-концертмейстером у найвідомішого співака часів СРСР, соліста Луганської філармонії, народного артиста України Юрія Богатикова, а також керував хором ветеранів Великої Вітчизняної війни Палацу культури ім. О.Пархоменка.

Творчий доробок автора складає велику кількість пісень, що ввійшли до дванадцяти тематичних збірників. Композитор звертається до поезії відомих українських і російських поетів, велика частина пісень народилася у співпраці з поетом М.Пляцковським. Багато творів В.Совіна присвячено патріотичній тематиці та Великій Вітчизняній війні. Для його творів є характерними “...ширий мелодизм, гармонійне мислення, почуття форми” [4].

Луганський композитор-аматор **Василь Ямполь** – яскрава та обдарована особистість. У своїй творчості звертається до різних жанрів – пісні, романси, інструментальні, зокрема фортепіанні, п’єси. Творчість автора сягає далеко за межі Луганщини. У 1991 році видавництво “Музика” (Москва) випустило збірник інструментальних творів композитора під назвою “Ліричні п’єси”, який став дуже популярним серед дитячих музичних шкіл. В.Ямполь має й збірник романсів на вірші луганського поета М.Меженіна. До чергового видання готується повне зібрання доробку композитора (близько 300 творів).

Музика В.Ямпольа відрізняється певною оригінальністю та свіжістю – застосування поліфонічних прийомів, елементів джазової музичної мови (ритміка, гармонія та ін.), своєрідністю фактури. Разом з тим мелодії зберігають виразність [2]. Популярність отримали твори автора “В Луганске весной”, “Осень в парке Моно”, “Вернись в Соренто”, “Когда-то в юности”.

Пісенна творчість луганчанина **Олександра Войни** відома в основному з його виступів у телевізійних фестивалях, де він неодноразово ставав лауреатом. Автор-виконавець своїх пісень використовує вірші місцевих поетів. Основна тематика творчості митця – духовність та особистісне зростання, що віддзеркалюють і назви його пісень, наприклад, “Над Луганским Святоградом” та ін.

До старшого покоління композиторів-піснярів належить луганський автор **Володимир Івченко**, який працює в пісенному жанрі вже понад півстоліття. Він – ветеран Великої Вітчизняної війни, що пройшов усі її тяготи й присвятив їй багато своїх пісень. Окрім цієї тематики, автор у своїй творчості робить наголос на патріотичному вихованні, любові до прекрасного, до рідного краю (“Ти моя Луганщина кохана” та ін.).

Не менш цікавою та багатогранною виявляється й творчість композиторів-аматорів інших міст і районів Луганської області. Пісні старобільського автора **Івана Кобилкіна** вже понад п'ятдесят років дарують радість людям. Як композитор дебютував ще в 1957 році, коли на обласному фестивалі молоді в Луганську були виконані перші його пісні – “Наш городок” і “Фестивальна”. Протягом свого творчого життя написав понад 200 пісень, 20 з яких відзначені дипломами обласних та республіканських фестивалів-конкурсів художньої самодіяльності. Він також є автором музики до спектаклів “Загибла ескадра”, “Суворий Дон”, музичної комедії “Син землі” (лібрето М.Уманця), музики до хореографічної картини “Нива золота”, низки п'єс для бандури, баяна. Видавництво “Музична Україна” у 1998 році випустило збірник його обробок українських мелодій для баяна автора [5, с.5].

Свої пісні І.Кобилкін пише в співдружності з різними поетами Луганщини. Серед виконавців його пісень – ансамбль пісні й танцю Одеського військового округу (пісня “Вони безсмертними стали”), ансамбль моряків Тихоокеанського флоту (пісня “Далекая гавань”).

Іван Кобилкін – ветеран війни й праці, за свою активну творчу діяльність нагороджений орденом Трудового Червоного Прапора, знаком Міністерства культури СРСР “За відмінну роботу” та ін.

Серед композиторів-аматорів м. Старобільськ виділяється творчість ще одного автора – **Валентини Діуліної**. Вона різносторонньо обдарована людина – педагог, поетеса, композитор-аматор, бард, автор науково-методичних статей, член бюро обласного об'єднання композиторів-аматорів Луганщини [7, с.218–219]. В.Діуліна є авторкою низки пісень як на власні вірші, так і на слова поетів І.Світличного, Л.Глегчера, А.Вознюка, Л.Кочиної та ін. Це – пісні “Мама – мама...”, “Мой город”, “Колискова”, “Рудий кіт”, а також вокальні цикли – “Батьківщина”, “Почуття”, “Изнанка неба” тощо. У доробку авторки є й інструментальна музика (п'єси для фортепіано, домри, гітари) [7, с.219].

Серед старобільчан-піснярів виділяються й інші імена, зокрема **Олександр Кельш** – вихованець Саратовської консерваторії, автор популярної пісні “И течет Айдар-река” на слова Т.Гвоздик.

Ветеран війни, один із засновників місцевої музичної школи **Федір Одарченко** є автором низки пісень. Одна з них – акапельний твір “Маки”, що виданий у Києві.

Широко відома вокальна творчість алчевської авторки **Олени Чиненової**. Композитор-аматор створила чимало пісень, романсів і вокальних циклів на вірші, переважно, українських поетів, як місцевих, так і широко визнаних – Т.Шевченка, Лесі Українки, Х.Алчевської, С.Руданського.

О.Чиненова – учасниця різних пісенних фестивалів і конкурсів, а її авторські концерти проходять не лише в рідному Алчевську, а й у столиці.

Галина Крикун (Антрацитівський район) співпрацює з поетесою І.Устименко. Пісні “Рожева троянда” і “Краю рідний” у 1999 році нагороджені дипломами й медалями Всеукраїнського фестивалю народної творчості. Вона є автором гімну Антрацитівського району.

Ровеньківська композитор-аматор **Лілія Салахудинова** – викладач місцевої дитячої музичної школи – є організатором і керівником зразкового ансамблю “Райдуга” і чоловічого вокального ансамблю “Справжні хлопці”, що відомий далеко за межами рідного міста. Тематика її пісень торкається патріотичного виховання, любові до рідного краю, ушанування пам'яті героїв минулого та приваблює яскравими мелодіями, лірикою, пейзажними замальовками (“Пісня про Луганщину” на власні вірші).

Василь Синельник – незмінний керівник народного хору ветеранів війни і праці районного Будинку культури смт Біловодськ є автором понад 100 пісень. У своїй творчості композитор-аматор звертається до текстів самодіяльних авторів Біловодщини. Ліричні мелодії В.Синельника дуже проникливі й вражаючі, знаходять теплий відгук співаків і слухачів (“Мій Біловодськ” на вірші Г.Верескун).

Випускниця Луганського педагогічного університету ім. Т.Шевченка **Тетяна Солохіна** керує народним вокальним ансамблем “Натхнення” в м. Лутугіне. У доробку композитора-аматора багато романсів та пісень ліричного характеру.

Інший лутугінський автор **Андрій Ширяєв** займається створенням пісень близько двадцяти років. У його активі понад 250 пісень, в основному на вірші луганських поетів. У 2007 році автор випустив власну збірку “Мои песни”.

Василь Федькін – автор понад 60 пісень, у яких прославляються шахтарська праця, подвиги героїв вітчизняної війни, а також ліричних, жартівливих та дитячих пісень. У 2008 році В.Федькіна було нагороджено почесним знаком Федерації профспілок України “За досягнення у аматорському мистецтві”.

Яскравою перлиною в пісенній творчості в Луганську зарекомендував себе дует музикантів, братів **Михайла** та **Валентина Золотухіних**. Прекрасні гітаристи-виконавці, талановиті співаки й аранжувальники брати Золотухіни працюють переважно в бардівському напрямі. Вони – лауреати різних бардівських та пісенних фестивалів, багато виступають не тільки на Луганщині. Золотухіни є також авторами низки цікавих й оригінальних пісень, частина з яких записана ними на компакт-диски. У творчості братів переважає філософська й духовна тематика. Відома їх пісня “Тарасова гора”, присвячена великому Кобзареві (вірші О.Самарцевої).

Широку популярність отримали пісні композиторів-аматорів Луганщини. Пісня “Луганщина – песня моя” **А.Федоркова** на вірші широковідомого поета М.Танича фактично стала неофіційним гімном Луганського краю. Серед інших авторів – поет **Г.Коротич** (“Песня о Донбассе” на власні вірші), **А.Грико** (“Луганщина – Донбасса колыбель”, “Луганская степь”, “Многая Лета”, усі на сл. В.Зайцева), **А.Алексєнко** (“Мамині крила”, сл. власні), **А.Белік** (“Золотим насінням”, сл. власні), **І.Чередниченко** (“Пісня про Луганськ”, сл. власні), **О.Гиндель** (“Луганщина – світанок України”, сл. А.Повх), **В.Власов** (“Весенние тюльпаны”, сл. власні), **С.Восєвдін** – лауреат міжнародного пісенного конкурсу ім. Євгена Мартинова (пісні, інструментальні твори), алчевські автори: **О.Долженко** – лауреат обласної музичної премії ім. П.І.Чайковського (цикл “Музика мого життя”), **М.Єрова** (“За синей птицей”, “Я славу городу пою” – усі на власні вірші).

Для переважної більшості композиторів-аматорів Луганщини, про діяльність яких ішла мова, основною ланкою творчості залишається пісенний жанр. Однак поруч з ними виділяються й такі автори, котрі повноцінно й художньо працюють у жанрах інструментальної музики.

Ще в 1950-ті роки на Луганщині композиторська творчість у жанрах академічної музики була широко представлена місцевими композиторами-аматорами. Про деяких з них збереглося мало інформації, іноді – лише прізвища, оскільки місцева періодична преса тих років (наприклад, газета “Ворошиловградская правда”) передбачала суворо-декларативний стиль викладення, у якому ім’я або ініціали замінялися на сухе слово “тов.” (товариш).

Тож у ці роки в галузі композиторського мистецтва на Луганщині виділяються такі митці, як **Гурій Сергійович Архангельський** (викладач музичного училища), **Давидов** (концертмейстер-піаніст філармонії), а також **Трофименко** та **Боровський** (імена останніх трьох невідомі). Саме вони увійшли до програми “Звітнього концерту ворошиловградських композиторів”, що був організований у місцевій філармонії в 1955 році.

Як свідчить місцева преса [8], у цьому концерті було виконано дві сюїти для симфонічного оркестру Трофименка – “Класичну сюїту” та “Українську сюїту”; вокально-симфонічні твори Г.С.Архангельського – “Пісню Лізи” з музики до п’єси В.Вольного “Дорогие мои, хорошие”, дует “До чего красивые ночи”, Фантазію з музики до п’єси “Ой не ходи, Грицю, та на вечорниці”, “Пісню вугільних комбайнерів”.

Творчість композитора Боровського на концерті була представлена симфонічною сюїтою з музики до спектаклів “Порт-Артур” і “Роки мандрів”, піснею “Шахтерская дружба” з п’єси Ф.Вольного “Міра любові”. Творчість композитора Давидова була представлена виключно інструментальними жанрами, а саме: фортепіанними п’єсами “Балада про давнину” і “Коломийка”, а також двочастинним Струнним квартетом [8].

Творчість Г.С.Архангельського набуває широкої публічності й у наступні 1960-ті роки. Так, до програми творчого звіту композиторів і поетів Луганщини, присвяченого 50-річчю Жовтневої революції, увійшли інші інструментальні твори – Інтермецо для домри та “Маленька сюїта” для струнного квінтету [9].

До академічних жанрів інструментального музичного мистецтва в цей час звертаються й інші самодіяльні композитори Луганщини, серед них – **В.Півник** (твори для оркестру народних інструментів, зокрема Фантазія-сюїта на теми пісень про Велику Вітчизняну війну), **В.Макогонов** (мініатюри для баяна) та ін.

Яскравим представником з кола композиторів-аматорів Луганщини, який працює переважно в академічних інструментальних жанрах, є северодонецький автор **Геннадій Мєтьолькін**.

Його композиторська творчість бере свій початок на межі 1970–80-х років і не втрачає активності й досі.

Г.Метьолкін є автором величезної кількості творів (декілька сотень) у найрізноманітніших жанрах. Це – пісні, романси, вокальні цикли, хори, твори для симфонічного, камерного, естрадного оркестрів, оркестру і ансамблів народних інструментів, різноманітних камерних складів і сольних інструментів. Серед них Чакона, “Вокаліз” для симфонічного оркестру та ін.

Але найбільший загальний доробок композитора складають твори для баяна як педагогічного спрямування, так і концертного. Найпомітніші з них – два Дитячі альбоми, у які увійшло близько 60 п’єс, дві Рапсодії на російські народні теми, два Хорали з фугами, чотири сонати. Найбільш популярними з баянних творів автора є концертні п’єси (обробки та фантазії) на теми народних мелодій, які найчастіше виконуються в педагогічній практиці музучилищ та мистецьких вищих навчальних закладів.

Широке визнання деяким баянним обробкам і фантазіям Г.Метьолкіна принесло включення їх до репертуару відомих вітчизняних баяністів та акордеоністів, які виконують ці твори у власних концертних програмах, гастролях, міжнародних конкурсах. Композиторська творчість Г.Метьолкіна відмічена нагородами більш ніж п’ятнадцяти обласних конкурсів самодіяльних композиторів. Одна з них – II премія фестивалю-конкурсу, присвяченого 10-річчю незалежності України [10].

Отже, підсумовуючи викладений матеріал цієї розвідки, можна зробити такі висновки:

- самодіяльна композиторська творчість Луганщини другої половини ХХ – початку ХХІ століть сформувалася в окремий і потужний за своїм творчим потенціалом напрям музичної культури, до якого протягом цього часу залучилося понад півтори сотні авторів з усіх міст та районних центрів області, чий доробок здобули публічне визнання;
- жанрова сфера аматорської композиторської творчості окреслена здебільшого піснюю, романсом, хоровою музикою, меншою мірою – академічними інструментальними й оркестровими жанрами;
- тематика та ідейно-образна сфера пісенної творчості композиторів-аматорів Луганщини відзначена найрізноманітнішими гранями з вагомою часткою творів ідеологічної спрямованості в радянські часи й до абсолютного домінування загальнолюдської та патріотичної тематики в наступні десятиліття (патріотичні, регіонально-патріотичні, місцево-патріотичні, пісні присвячені Великій Вітчизняній війні, шахтарській праці, учителям, українським жінкам, матерям, батьківському дому, філософські й духовні, ліричні, пісні про кохання та ін.);
- незважаючи на те, що Луганщина є переважно російськомовною територією України, у пісенній творчості луганських авторів, у цілому, спостерігається мовна бінарність використання літературних текстів, де майже половина пісень є україномовними. Широко залучається поезія українських класиків: Т.Шевченка, Лесі Українки, Х.Алчевської, С.Руданського, провідних місцевих поетів: Я.Захарова, І.Низового, М.Чернявського, О.Бондаренко, О.Самарцевої та ін., відомих авторів радянської доби та російських поетів – М.Матусовського, О.Дементьєва, В.Орлова, поезія авторів зарубіжних країн Л.Степанової, Току Боко та ін.;
- пісенна творчість композиторів-аматорів Луганщини отримала широке визнання не тільки у своєму регіоні, а й на всеукраїнському просторі та теренах колишнього СРСР. Це підтверджує виконання пісень луганських авторів багатьма широковідомими естрадними й академічними співаками України і зарубіжжя (О.Білозір, Л.Сандулеса, Л.Прохорова, А.Матвійчук, А.Асадулін, О.Газманов, Т.Повалій, Ю.Богатиков, Д.Якубович, В.Савченко, В.Андріяненко, Г.Мурзай, В.Самарцев та ін.), включення їх у програми центральних радіоканалів і телебачення, виконання на провідних концертних майданчиках країни;
- пісенна, хорова, а також камерно-інструментальна й оркестрова творчість самодіяльних композиторів Луганщини протягом другої половини ХХ – початку ХХІ століть була спрямована переважно на широкі верстви населення краю та значно сприяла справі культурного просвітництва, патріотичного виховання, музичної пропаганди, духовного та національного відродження.

Завершуючи розвідку, слід зазначити, що вона не претендує на докорінне дослідження всіх аспектів творчості композиторів-аматорів на Луганщині, а лише висвітлює проблему в її

загальному вигляді. Звісно, що такий широкий практичний досвід самодіяльних авторів Луганщини потребує більш ретельного розгляду з різних аспектів, а тому це має бути завданням окремого спеціального дослідження.

1. Лунає пісня над Луганню : [буклет компакт-диска]. – Луганськ, 2008.
2. Лунає пісня над Луганню : [пісенна збірка / відпов. ред. Г. Е. Овчаренко]. – Луганськ, 2008. – 54 с.
3. Паромова О. О. На вершині, що зветься музикою / Паромова О. О., Труніна Л. В., Яровий В. М. // Співзвуччя таланту і душі: життя і творчий шлях композиторів-аматорів Луганщини. – Луганськ : Глобус. – 1999. – 12 с.
4. Інформація про творчість композиторів-аматорів Луганщини / Управління культури і туризму облдержадміністрації. – Луганськ, 2008.
5. Паромова О. О. Пісня край серця / Паромова О. О., Труніна Л. В., Яровий В. М. // Співзвуччя таланту і душі: життя і творчий шлях композиторів-аматорів Луганщини. – Луганськ : Глобус. – 1999. – 12 с.
6. Світличний І. М. Сповідь / І. М. Світличний. – Луганськ, 2007. – 172 с.
7. Мирошніченко І. Е. Люди твої, Старобельщина / І. Е. Мирошніченко. – Луганськ, 2003. – 288 с.
8. Концерт ворошиловградських композиторів // Ворошиловградська правда. – 1955. – 26 марта.
9. Творческий отчет композиторов и поэтов Луганщины : [программа]. – Луганськ, 1967. – 6 с.
10. Буклет авторського концерту Г. Г. Метьолкіна. – Северодонецьк, 2002.
11. Несвіт Ю. В. Баянна творчість композиторів Луганщини / Ю. В. Несвіт // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах. – Луганськ : Знання, 2006. – Вип. 2. – С. 110–115.
12. Калашников Ю. Об авторе / Ю. Калашников // Г. Г. Метелкин. Концертные пьесы для готово-выборного баяна. – Северодонецк, 2008. – 62 с.

В статтє рассматривается аматорское композиторское творчество Луганщины второй половины XX – начала XXI веков. Освещаются достижения передовых самодельных композиторов в сфере вокальных и инструментальных жанров. Выявляются общие черты и особенности развития регионального аматорско-композиторского движения.

Ключевые слова: аматорское композиторское творчество, самодельное искусство, музыкальные произведения, жанры и стили музыки, образно-эмоциональное содержание музыки.

In the article amateur composer's creation is examined on Lugansk-region in the second half XX and at the beginning of XXI ages. Achieving the leading amateur composers of Lugansk-region is lighted in industry of vocal and instrumental genres. General lines and features of development of regional amateur-composer's motion appear on Lugansk-region.

Key words: amateur composer's creation, amateur art, pieces of music, genres and styles of music, vividly-emotional maintenance of music.

ВИКОНАВСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 78.071.1:78.01

ББК 85.315.2

Наталія Савицька

КОМПОЗИТОРСЬКА ОСОБИСТІСТЬ У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ XIX ст.

Статтю присвячено висвітленню соціокультурних передумов зростання значущості суб'єктивно-особистісного фактора в музичному мистецтві XIX століття.

Ключові слова: *особистість, індивідуальність, креативність, геній, біографічний сценарій.*

Обіймаючи культурну, етичну, ментальну субстанції, особистісний простір, як конденсований вираз повноти й самоцінності буття, відкриває реальні перспективи психологічної реконструкції постаті митця. Ця постать завжди локалізована конкретною епохою, вписана в певний хронологічний простір, вона “подібна до мови, яку належить вивчити”. Так уважають представники історичної психології, чий науковий апарат спрямовано на вивчення “непередбачуваності, мінливості екзистенційних проявів людей мистецтва, граничного індивідуалізму їх життєтворчих сценаріїв, загостреної відповідальності за долі світу” [11, с.15].

Атмосфера XIX століття не могла не здійснити серйозного впливу на спосіб мислення й характер художньої свідомості представників буремного часу. Культурою стає гордовито-самотня постать генія, яка перетворюється в символ внутрішньої й зовнішньої дисгармонійності. Принципове верховенство персонально-особистісного начала (rag excellence) пояснюється характерною для романтизму пильною увагою до індивідуального перебігу життєвого шляху. Стрімкість та напруга темпу реалізації видатних художніх обдарувань створює ефект стріли, сповненої нечуваної акмічної потужності.

“Доба Наполеона, Байрона, доба <...> розквіту індивідуальних доль, біографій, кар’єр” [8, с.8] уперше обрала точкою відліку окрему людину, знайшла еквівалент її буттю в мистецтві, яке стало вільним від будь-якої утилітарно-прикладної обмеженості. З імпровізатора, майстра музичного дозвілля, капельмейстера композитор XIX століття перетворюється в “жерця храму мистецтва” (В.Г.Вагнер), Деміурга, Месію. Триумф суб'єктивного світовідчуття формує принципово новий соціальний статус вільного митця, чий сили спрямовано на формування власної долі, – тим самим досягається ідеал “неподільності життя і мистецтва” (Е.-Т.Гофман). Жага сильних, відкритих почуттів, насолода соціальною й професійною свободою були зумовлені “грандіозним самоствердженням особистості, що задекларувала себе абсолютотом <...> присвоїла функцію вищої інстанції – Бога <...>. Найбільшим досягненням стала нова повнота показу людини <...> скарбів її серця. Відвертість і сила цього показу вражаючи” [4, с.145]. Відтак, романтизм постає як апофеоз суб'єктивної творчої волі, кульмінаційний етап прагнень незалежності. Згадаймо вислів В.Белінського, який підкреслював амбівалентність психологічного малюнку особистісної структури митця: “У ній блаженство врівноважується стражданням, надлишок чуттєвості – холодністю, любов – ненавистю, віталізм – його відсутністю; це такі крайнощі, які живуть разом, в одному серці <...>, бурю змінює тиша, безвихідь – надія!” [2, с.533].

Поглиблюється водорозділ між категоріями буденного й піднесеного, реального й ірреального, проте натхнення, ентузіазм нерідко забарвлюються настроями відчаю, розчарування, резигнації. Типово романтичне співіснування діаметрально протилежних емоційних станів спонукає рухатися, розгортатися, трансформуватися в оточуючу дійсність, перебудовує її відповідно до власних переконань. Відтак відбувається зустрічний вплив особистості на тогочасну суспільну психологію.

Можна навести безліч міркувань і спостережень, присвячених мистецькому простору XIX століття: усі вони акцентують несамовито-пристрасний тонус самовияву, що безпосередньо позначається як на художній практиці, так і на епістолярії, мемуаристиці, публіцистиці. “Після Гете, Дідро, Бюффона, Канта, Фіхте <...> ідеалом уперше виступають “індивідуальності” та “особистості”. Подібну всесвітньо-історичну переорієнтацію можна порівняти з виникненням давніх цивілізацій, метаморфозами Відродження, Реформації, Просвітництва” [1, с.19]. У такий поетичний спосіб оцінює Л.Баткін радикальну перебудову свідомості романтичної доби, коли возвеличується хворобливість генія й водночас сакралізується сильна особис-

тість (*intensive Personlichkeit*), тобто ті іпостасі індивіда, які безпосередньо впливають на творчий процес.

Оповідючи про свої коливання, сумніви, крихкість емоційних станів, духовні кризи, тернистість шляхів самореалізації, представники різних видів мистецтва формують і реформують соціокультурний простір часу. Події й ситуації їх переважно драматичного життя сприймаються як знаки епохи¹. Незалежність від суспільного замовлення є наслідком розриву ланцюгів скутої свідомості Просвітництва, відмови від умоглядного, раціонального способу мислення. Формується концепція митця нового типу – вільного, незаангажованого, такого, що сміливо вступає в драматичні зіткнення з реаліями прагматичного суспільства й водночас володіє рефлексивною свідомістю, яка стає смисловим центром усього сушого.

Наскільки глибокою є існуюча уява про індивідуально-неповторні риси характеру Монтеверді, Палестріни, Лассо? У спеціальній літературі доволі нейтрально висвітлюються їх психологічні портрети та й, зрештою, недостатньо рельєфно постає особистісний стрій представників бароко і раннього класицизму – Вівальді, Баха, Генделя, Глюка, Гайдна. На цьому тлі значно яскравіше сприймаються людські постаті Шуберта, Шумана, Ліста, Шопена. Проникнення в таємниці їх мистецької уяви можливе лише за умов осягнення особистісної структури, що розвивається за універсальними законами вікової циклічності й водночас за законами власної унікальної органіки. У ній закладено потужні імпульси самозростання, самооновлення, розширення духовних обріїв і водночас егоцентризм, епатуючі, шокуючі вчинки. Постаті митців гіперболізуються, навколо них виникає ореол містичної обраності. Г.Берліоз, Й.Брамс, Г.Вольф, Ш.Гуно, Ф.Ліст, Г.Малер, М.Мусоргський, С.Франк, П.Чайковський, Р.Шуман – трагічно самотні “фаустівські” натури, сповнені багатства буттєвого й професійного досвіду. Єдину опору серед хаосу оточуючого життя вони знаходять у власному *его*, що владно формує етичні імперативи, духовні переконання, специфіку професійних уподобань і намірів. С.Маркус справедливо вважає, що для осягнення індивідуального профілю митця недостатньо “брати до уваги лише спонукальні мотиви творчості, окремі риси психології. Головне – суб’єктивна проекція, пов’язана із цілісним феноменом особистості, характерною для неї неповторною духовною екзистенцією” [7, с.115].

Більшість досягнень у різних видах мистецтва сприймається передусім як декларація, в якій митець уражає не лише талантом, а й прагненням привідкрити завісу над власним внутрішнім світом. Особливо показовою в цьому сенсі є “Сповідь сина століття” А. де Мюссе – зворушливо відверта історія серця, гімн природнім, безпосереднім почуттям. Перша масштабна апологія приватного життя згодом стала усвідомлюватися як енциклопедія потаємних настроїв сучасного покоління митців. Монолог автора поєднує філософську абстракцію та інтимність, і все ж світ душі торжествує над об’єктивною реальністю. Аналогічний розподіл акцентів знаходимо в автобіографічних концепціях “Фантастичної симфонії” Г.Берліоза, Другої симфонії Р.Шумана, “Років мандрівок” та *h-moll*’ної сонати Ф.Ліста, струнного квартету “З мого життя” Б.Сметани, оперних епопей Р.Вагнера, увертюр-фантазій і трьох останніх симфоній П.Чайковського тощо.

За поняттями “щирість”, “відкритість”, “безпосередність”, “розкутість” стоїть унікальна творча особистість у найширшому спектрі суб’єктивних проявів, рис характеру, темпераменту, ціннісно-смислових орієнтацій. Р.Шуман свого часу знайшов влучну мотивацію “божественних довгот” Ф.Шуберта: “Вони народжені теплотою та душевною безпосередністю світовідчуття”. Можна згадати й типово романтичні символи знемоги (*Sehnsucht*), утіхи (*Consolation*), які є знаковими в емоційній палітрі вагнерівської та лістівської лірики. Сила психологічних переживань поступово починає усвідомлюватися як безцінне надбання епохи. Індивідуальне, пристрасно-емоційне осягнення світу збагачується такими станами, як очікування, передчуття, протрація, туга за ідеалом, палахкотіння уяви, інсайт, екстаз. Винятковість образу митця, як царини чистого Духа, дозволяє піднятися над буденністю й поринути в “культуру романтики”

¹ Під поняттям “епоха” маємо на увазі політичний і соціокультурний вимір певного історичного простору з притаманною йому ідеологією, спрямованістю філософської і наукової думки, пріоритетними художніми напрямками, тобто сукупність обставин багатовимірного функціонування суспільства.

(І.Юдкін), яка знайшла художні еквіваленти відчуженню, усамітненню, зачудованістю Всесвітом, нестримній одержимості мистецтвом.

“Воістину не скепсис, не безвихідь, не безсилля, а величезна <...> віра в життя надихала композиторів на нові відкриття”, – зазначає І.Солертинський [12, с.45]. В.Вакенродер, Л.Тік, Ф.Шлегель, Ф.Шлейєрмахер інтерпретують поняття “геній” як злиття таланту та особистісних якостей митця, чия виняткова снага пульсує в унісон з еманациями збентеженого серця звичайної людини. Креативність – наріжна категорія естетики XIX століття, а мистецтво – єдино можлива царина, здатна трансформувати особистість. Це і є феномен “життя як творчості” (М.Берковський) і творчості як максимального прояву вітальної сили.

Пасіонарні, харизматичні, “несамовиті, охоплені пристрастями грішники-подвижники” (Л.Гумільов) романтики оповідають про свою трепетливу душу, інтригуючу фабулу власної долі. Зростає інтерес до психологічної мотивації поведінки митців, залежної лише від багатства їх чуттєвого досвіду, що перетворюється в джерело пізнання таких глибин людської особистості, які раніше знаходилися поза межами можливостей мистецького узагальнення. “Вітальність <...> стає центральним поняттям мистецтва, утілюючись в <...> абсолютно досконалих, зрозумілих і доступних формах”, – зауважує О.Михайлов [9, с.42]. Початок і Кінець буттєвої траєкторії виступають як універсалії, здатні охопити шлях до прозріння, просвітлення, спокути.

Висока культура рефлексії збільшує значущість індивідуального екзистенційного простору; пріоритетного значення набуває вихідна емоційно-настроева установка, творча діяльність – її оптимальна реалізація. Нерідко виникають питання: чим можна пояснити несподівано різкі зміни стилю, тривалі або короткочасні паузи в композиторському самоздійсненні та багато інших проблем особистісно-психологічного характеру? Відповіді на них можуть дати, здавалося б, малозначущі буттєві подробиці та нюанси, середовище спілкування, обставини й події приватної сфери, віковий статус митця тощо. Чутлива “психограма” суб’єктивних переживань, за влучним зауваженням І.Солертинського, “стає звучущою автобіографією, своєрідним <...> щоденником, кожна його сторінка – сповідь. Неможливо зрозуміти задумів Берліоза, Вагнера, якщо абстрагуватися від цієї сповіді, яку випромінює кожна їх партитура” [13, с.219]. Відтак подієвий план біографічних сценаріїв композиторів XIX століття стає не лише предметом художнього узагальнення, але й джерелом наслідування для наступних генерацій.

Не існує позанаціональної, позаісторичної особистості, що не відносилася б до певної епохи, соціальної верстви чи генерації – тобто усталеної системи суспільних зв’язків. При всій неординарності кожного з представників плеяди композиторів-романтиків, є критерій, що уможливорює об’єднання, здавалося б, несумірних між собою людських і художніх постатей певною спільнотою. Мається на увазі приналежність до однієї вікової генерації, пов’язаної узами спільного часу, що дає додаткову можливість досягнути “код” психічного життя її представників, співвідносних між собою датами народження в інтервалі 15–25-ти років¹. Г.Ганзбург пише: “Коли зіставляєш дати життя композиторів, спочатку видається, що вони розташовані на шкалі часу хаотично, але згодом за цифрами починаєш бачити, як приходять і відходять покоління, вичерпавши відведений їм <...> час активності. Композиторам кожного покоління властиві <...> спільні типологічні риси” [3, с.135]. Додамо – і спільний комплекс морально-етичних переконань.

О.Кривцун схильний уважати поняття художньої генерації лише “допоміжною категорією, яка далеко не завжди здатна пояснити еволюційні зрушення, зміну реєстрів письма, народження нових обривів в історії мистецтва” [6, с.83]. А втім, вивчення механізму зміни поколінь та особливостей генераційної свідомості здатне пролити світло на складні колізії творчого процесу.

Упродовж XIX століття формуються кілька композиторських поколінь, що надають історичному хроносу більшої рельєфності й персоніфікованості. Перше покоління збігається зі складним, суперечливим періодом зламу XVIII – початку XIX століття. Особистості Н.Пага-

¹ Ритм зміни генерації був докладно досліджений німецьким соціологом К.Маннхаймом. Він визначає покоління як “групу людей, народжених в один і той же час, що успадковують спільний історичний досвід і культурне середовище, мають подібну мотивацію творчої діяльності і, тим не менше, вони можуть по-різному реагувати на свій час – жити *con tempo*, запізнюючись або випереджаючи епоху” [цит. за 5, с.45].

ніні (1782–1840), К.-М.Вебера (1786–1826), Дж.Мейсрбера (1791–1864), Дж.Россіні (1792–1868), Ф.Шуберта (1797–1828), Г.Доницетті (1797–1848), В.Белліні (1801–1835) є втіленням дивовижної творчої продуктивності, свободи й невимушеності як знакових поведінкових моделей. Їх об'єднує поетичність натур, відкритість неозорому нурту відчуттів, ніжність, мрійливість у поєднанні з нестримною жадобою життя. Закладаючи естетичну програму епохи, вони стрімко перетворилися в духовно й професійно зрілих особистостей, переходячи власний, здебільшого короткий життєвий шлях напружено, інтенсивно, яскраво. В індивідуальних стилях ранніх романтиків співіснують класицистичні відлуння (гармонійність, поміркованість, розважливність) і риси нового світовідчуття (імпульсивність, чуттєвість, багатогранність ліричної стихії, захоплення національною ідеєю). На певному еволюційному етапі воно стає несумісним з успадкованою від класицизму системою прийомів художнього узагальнення світу. Формується свідомо, цілеспрямована психологічна установка на новаторство, яке поступово стає рушійною силою подальшої мистецької практики.

Представники другої генерації – Г.Берліоз (1803–1869), М.Глінка (1804–1857), Ф.Мендельсон (1804–1847), Ф.Шопен (1810–1849), Р.Шуман (1810–1856), Ф.Ліст (1811–1886), О.Даргомижський (1813–1869), Р.Вагнер (1813–1883), Дж.Верді (1813–1901), Ш.Гуно (1818–1893), С.Монюшко (1819–1872), С.Франк (1822–1890), Б.Сметана (1824–1884), А.Брукнер (1824–1896). Експансивні й водночас безмежно вразливі людські натури вражають діаметрально протилежними темпераментами, типами характерів й етичних позицій: непереборному гайнуванню Ліста контрастує стримане, ніби затамоване життя Шопена, його ностальгія за Батьківщиною, безкомпромісне прагнення досконалості в мистецтві. Подібно до попередників, вони екстраполують автобіографічний подієво-ситуативний зміст на рівень концептуального строю творів, чий емоційно-настрійний діапазон розташовується між експресією, патетикою, афектацією та споглядальністю, просвітленням, відчуженням. Амбіційність, сповідання ідеалів краси й таланту, окрім усього іншого, проявляється у виборі яскравих, харизматичних дружин-подруг: Жорж Санд, Марі Д'Агу, Кароліна Вітгенштейн, Гаріет Смітсон, Клара Вік, Козіма Ліст.

На відміну від попередньої генерації, серед представників другої, за демографічними нормами XIX століття, є справжні довгожителі: 70-річний Р.Вагнер, 75-річний Ф.Ліст, 88-річний Дж.Верді, які впродовж певного періоду своєї юності були сучасниками Л.Бетховена і Ф.Шуберта. Їх зрілість збіглася з останніми роками життя Ф.Мендельсона, Р.Шумана, Ф.Шопена, а пізні твори передбачили й підготували новації Дж.Пуччіні, К.Дебюссі, Р.Штрауса, О.Скрябіна. Це, безумовно, надає мистецьким персоналіям композиторів-патріархів особливого статусу, адже вони долають умовні хронологічні межі однієї вікової генерації, об'єднуючи дві чи навіть три.

Представники третього покоління – Й.Брамс (1833–1897), О.Бородін (1833–1887), К.Сен-Санс (1835–1921), М.Балакірев (1837–1910), Ж.Бізе (1838–1875), М.Мусоргський (1839–1881), П.Чайковський (1840–1893), А.Дворжак (1841–1904), М.Лисенко (1842–1912), Е.Гріг (1843–1907), М.Римський-Корсаков (1844–1908) – у пошуках власної траєкторії самоздійснення духовно усамітнюються, замикаються в собі, занурюються в глибини власного людського ества. Атмосфера передчуття розлому епох із властивим їй усвідомленням суперечності між мрією й дійсністю, матеріальним та ідеальним перетворює найважливіші антитези буття в системний принцип, на основі якого реалізуються полярності естетичної свідомості.

“Мімозна” ніжність чуттєвої гами поєднується в їх музиці з екстремальною емоційною напругою, надскладною концептуальністю. З кожним десятиліттям зростає цінність та значущість новизни, остаточно долається апріорна регламентованість жанрів і форм. Природно, що, попри нові художні шукання, еталоном залишається гармонійність, цілісність, ясність і логіка монументальних витворів, рафінованість камерно-інструментальної і камерно-вокальної новелістики. Спектр пошуків об'єднує гіпертрофія принципу індивідуалізму, який, по суті, перетворюється у філософію життя. “Усе в цей час прагне суб'єктивності, прагне панування самодостатнього “я” людини, яка виставляє напоказ свої відчуття, свій внутрішній світ, а зовнішній <...> лише всіяко заважає герою, порушуючи самозадоволення його сповіді”, – пише О.Михайлов [10, с.283].

Четверте композиторське покоління – З.Фібих (1850–1900), А.Лядов (1855–1914), О.Глазунов (1855–1936), Е.Шоссон (1855–1899), С.Танєєв (1856–1915), Г.Вольф (1860–1903), Г.Малер (1860–1911), К.Дебюссі (1862–1918), Р.Штраус (1864–1949), Я.Сібеліус (1865–1957),

В.Калінников (1866–1901) – хронологічно збігається з перехідним етапом від старого мистецтва до нового. Творче кредо четвертої композиторської генерації діалектично поєднує консерватизм романтичної міфології з егоцентризмом вияву художньої волі. Невипадково сучасники їх називали “дволикими Янусами”, чії серця належать минулому, а очі спрямовані в майбутнє. Будучи кульмінаційним утіленням повноти та неозорості людського буття, кожен із них по своєму “вибудовує” свій життєтворчий сценарій, хоча тезаурусні поля та події приватної сфери часто-густо перетинаються. Світ культури, світ морально-етичних цінностей успадковується не автоматично, а переводиться в індивідуальний спосіб мислення, а відтак і буття.

Учнівство – та плідна пора, коли сучасники вперше усвідомлюють могутню силу власного покликання, що реалізується згідно зі спільними механізмами соціалізації та ментальної тотожності. Однак фактор приналежності до однієї генерації лише на початку професійних кар’єр припускає деяку подібність траєкторій самоздійснення. Згодом виникають впевнені прояви професійної емансипації, свідомого пошуку незалежної лінії творчого сходження – зрілий і пізній еволюційні етапи загострюють риси відмінності між композиторськими постатями однієї генерації, увиразнюють їх “священну багатогранність” (С.Цвейг). Можливістю подібного увиразнення, яке виходить із попередніх міркувань, є погляд на XIX століття як на безупинний процес змін у всіх сферах суспільно-культурного життя. На нашу думку, цей вельми виправданий методологічний ракурс дає можливість послідовно акцентувати не лише демографічний, але й комплексний вимір генераційного ритму, що забезпечує спадковість соціальної, культурно-мистецької та національно-ментальної пам’яті.

Глибинні зв’язки між представниками одного вікового покоління охоплюють не лише художньо-естетичний рівень їх мистецтва, але й рівень етичного досвіду. На тлі послідовного чергування фаз життєвого циклу риси відмінності у світовідчутті ровесників поглиблюються, їх хронологічний вік поступово втрачає свою значущість. Індивідуальна лінія самореалізації композиторських поколінь відображає провідну еволюційну спрямованість музичного мистецтва цілого століття. Генераційний підхід, поряд з іншими, у змозі пояснити об’єктивну природу зрушень у творчій свідомості, простежити процес зміни духовних парадигм відповідно до нових запитів часу¹.

В умовах кризової соціокультурної ситуації мистецтво перетворюється у “виверження” душевних надр, йому надається виняткова здатність бути художнім відображенням світобудови. Таким чином, музична культура окресленого часового періоду постає як сумарний результат взаємодії безлічі біографій – грандіозна, суперечлива епоха, єдина у своїй психоособистісній множинності. “Людство протягом XIX століття було захоплено <...> переконанням у тому, що культура і мистецтво, тобто все, що творить людина, набуває органіки і <...> безпосередності <...>. Раптом “культура ніби “приходить до себе”, – до своєї людської природності, доступності, безпосередності, простоти” [8, с.12]. Це спостереження О.Михайлова може служити містким узагальненням вищеокресленої ситуації.

Тріумф волі митця виявляється могутньо, пристрасно – “перехід від системи до індивідуальних доль остаточно відбувся” (Л.Виготський). Уже нічого не перешкоджає бажанню диxати на повні груди, втілювати у звуках заповітні мрії та ідеали. Невипадково саме в цю епоху поняття стилю здебільшого трактується як віддзеркалення в індивідуальній манері письма психології генія, що живе десятикратним життям, не приховуючи своїх справжніх почуттів – вони постають єдиною важливою реальністю, сублімуються й абсолютизуються у творчій царині. Особиста історія деяких геніїв нагадує траєкторію падіння метеориту – яскравий, але короткий період реалізації художнього потенціалу, однак більш природною моделлю творчого становлення є рівномірна продуктивна діяльність протягом довгого плідного шляху. Темпорально-хронологічний вектор буття опосередковано співвідноситься з іманентними законами розвитку мистецтва, визначаючи ступінь духовної та професійної зрілості його видатних представників.

¹ Рух людської думки в історичному часі народжує дивовижний феномен, який був названий В.Вернадським “пульсацією геніальності”. Відтак упродовж зміни чотирьох композиторських поколінь в європейських країнах відбулась експансія музичної царини духовного життя, що піднялася на небувалу височінь.

При цьому очевидно стає філософська, соціокультурна та психологічна багатовимірність змісту кожної стадії особистісного становлення.

Стрімкість, напруженість або сповільненість, аподійність індивідуального життєвого хроносу надають біографії кожного композитора рис одиничності. Взаємозалежність темпів духовного та стильового формування, кореляція між віком митця та динамікою реалізації його креативного потенціалу – масштабна, багатоаспектна проблема, що загострює увагу на індивідуальних “життєсенсах” (Г.Гачев), міжособистісних стосунках, автобіографічній пам’яті – категоріях, значущих для широкого комплексу гуманітарних знань.

1. Баткин Л. Из наблюдений над творческим мышлением Леонардо да Винчи / Л. Баткин // Советское искусствознание '82. – М. : Советский художник, 1984. – Вып. 2(17). – С. 171–215.
2. Белинский В. Статьи и рецензии (1841–1845) / В. Белинский. – Л. : Академкнига, 1964. – 930 с.
3. Ганзбург Г. Три поколения композиторов-романтиков в их отношении к синтетическим жанрам / Г. Ганзбург // Музыкальная академия. – 2003. – № 1. – С. 135–141.
4. Житомирский Д. Шуман и Шопен / Д. Житомирский // Избранные статьи / Д. Житомирский. – М. : Сов. композитор, 1981. – С. 119–154.
5. Кон И. С. Понятие поколения в современном обществоведении / И. Кон // Актуальные проблемы этнографии и современная зарубежная наука. – Л. : Наука, 1979. – С. 40–52.
6. Кривцун О. Художник в истории русской культуры: эволюция статуса / О. Кривцун // Человек. – 1995. – № 1. – С. 81–94.
7. Маркус С. История музыкальной эстетики. Романтизм и борьба эстетических направлений / С. Маркус. – М. : Музыка, 1968. – 628 с.
8. Михайлов А. Гете и поэзия Востока / А. Михайлов // Восток – Запад : исследования, переводы, публикации. – М. : Прогресс, 1985. – С. 2–12.
9. Михайлов А. Грильпарцер Н. / А. Михайлов // История эстетики: памятники музыкальной эстетической мысли : в 5 т. – М., 1987. – Т. 3 : Эстетические учения Западной Европы и США (1789–1871). – С. 35–89.
10. Михайлов А. Обратный перевод / А. Михайлов. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 825 с.
11. Михайлов А. Проблемы характера в искусстве : живопись, скульптура, музыка / А. Михайлов // Современное западное искусство. XX век. – М. : Наука, 1988. – С. 209–278.
12. Соллертинский И. Драматургия оперного либретто / И. Соллертинский // Советская музыка. – 1941. – № 3. – С. 44–45.
13. Соллертинский И. Исторические этюды / И. Соллертинский. – [Изд. 2-е]. – М. : Музыка, 1963. – 362 с.

Статья посвящена раскрытию социокультурных предпосылок возрастания значимости субъективно-личностного фактора в музыкальном искусстве XIX столетия.

Ключевые слова: личность, индивидуальность, креативность, гений, биографический сценарий.

The article analyses the role of socio-cultural conditions in the growing importance of the personal factor in the musical art of the nineteenth century.

Key words: personality, individuality, creativity, genius, biographical script.

УДК 78.071.1:78.071.2:78.073:781.6

ББК 85.310.71

Олена Ксьондзик

ЕМПАТИЯ В СИСТЕМЕ МУЗИЧНО-КОМУНІКАЦІЙНИХ ЗВ'ЯЗКІВ “КОМПОЗИТОР – ВИКОНАВЕЦЬ – СЛУХАЧ”

У статті розглянуто роль психологічного феномену емпатії в музичній творчості крізь призму комунікаційних зв'язків “композитор – виконавець – слухач”. Висунуто гіпотезу про пряму залежність продуктивності музично-мистецької діяльності від показника емпатійності учасників творчого процесу.

Ключові слова: емпатія, творчість, музичний діалог.

Творчість як одна з найбільш захоплюючих і водночас найутаємниченіших сторін духовної сфери людської життєдіяльності, що пронизує всі рівні її існування – від суспільно вагомих

до екзистенційно особистих, уже протягом тисячоліть залишається предметом інтенсивного зацікавлення вчених найрізноманітніших галузей знань. У зв'язку з аналізом творчого процесу, здібностей, “продуктів” творчості та особистісних якостей самого творця в другій половині ХХ століття зріс інтерес учених до проблеми емпатії (з грецьк. *empathia* – співпереживання, вчування, співчуття). Цей феномен розглядався як один із необхідних чинників творчості в будь-якій сфері буття людини, на що прямо чи опосередковано вказували свого часу відомі західні науковці Дж.Гілфорд, А.Кестлер, Р.Кречфілд, Г.Олпорт, Г.Рагг, К.Роджерс та ін.

Уперше спробу узагальнення теоретичних концепцій емпатії крізь призму творчості мистця було здійснено С.Маркусом [20], який розглянув її у двох аспектах:

- як здатність індивіда пізнавати внутрішній світ іншої людини;
- як форму художнього пізнання та специфічну здібність уживатись у художній образ.

Науково-теоретичний аналіз взаємозв'язків емпатії й творчості знаходимо також у радянських наукових працях із філософії, естетики, театрознавства, де механізми емпатії (“перенесення”, “вживання”, “вчування”, “перевтілення” тощо), як універсальні для будь-якого творчого процесу, розглядалися на прикладі художньої творчості [1; 7; 8; 9; 14; 19].

На жаль, у музикознавстві психологічний феномен емпатії, як необхідний фактор творчості музиканта-мистця, не отримав свого належного наукового висвітлення, торкаючись здебільшого оглядово та фрагментарно [детальніше див.: 10, с.97–98], що й зумовило актуальність дослідження цієї проблематики. **Метою** статті є осмислення специфіки емпатії та особливостей її вияву у сфері творчих взаємозв'язків музично-комунікаційної системи “композитор – виконавець – слухач”.

Незважаючи на те, що загалом процес мистецької творчості є завжди непередбачуваним і неповторним, водночас він усе ж підпорядковується певним загальнопсихологічним закономірностям, під час аналізу яких науковці не випадково одне із центральних місць відводять категорії переживання. Як зазначив А.Салієв, мистецтво являє собою одну з найвищих специфічних форм реалізації людської потреби в переживаннях, як найсуттєвішого компонента внутрішнього світу особистості, і здатне виражати їх у найбільш адекватній формі [13].

Музиці в даному сенсі належить особлива роль завдяки незвичності, унікальності та високому ступеню узагальненості її мови. Саме тому питання про зміст музики завжди було одним із найбільш дискусійних. Відомий музичний критик Е.Ганслік, займаючи позицію послідовного формалізму, заперечував у музиці наявність якого б то не було змісту. “Нехай будь-хто по-своєму називає й цінує дію на нього музичної п'єси – змісту в ній немає, крім звукових форм, які ми чуємо, оскільки музика не тільки говорить *звуками*, вона є *одні звуки*” [16, с.18]. На противагу Е.Гансліку, Б.М.Теплов висунув тезу про те, що “*в найбільш прямому і безпосередньому сенсі змістом музики є почуття, емоції, настрої*” [16, с.18]. Саме музичне переживання, на думку вченого, є своєрідною різновидністю емоційного пізнання, а здатність до нього – визначальною складовою музичної обдарованості. Як уважає сучасний науковець у сфері музичної психології Л.Л.Бочкарьов, музика володіє невичерпними можливостями художньо-образного відображення дійсності та регуляції емоційно-інтелектуального в психіці людини. Більшою мірою, ніж будь-яке інше мистецтво, вона надає людині можливість переживання процесуального боку емоційної організації життєвих подій і є насамперед шляхом до пізнання величезного й найзмістовнішого світу людських почуттів [4, с.61]. Такі ідеї висловлювали також музикознавці Г.Апресян, М.Тараканов, І.Рижкін, Ю.Кремльов, А.Сохор та ін., які вважали емоції не лише “забарвленням” музичної діяльності, але цементуючою складовою переживання музикантом власного творчого процесу.

Отже, своєрідність музичного змісту полягає в тому, що він виражається та сприймається у складній музично-комунікаційній системі “композитор – виконавець – слухач” в образно-чуттєвій, емоційній формі, без чого музика перестає бути мистецтвом. Водночас суттєвим є також асоціативність та умовний характер відображуваних у музичних творах емоцій, які потребують від даних “суб'єктів” творчого діалогу в музиці не просто їх переживання, а уявної участі в самому розгортанні зображуваних почуттєвих процесів, “вчуваючись” у них та “співпереживаючи” їм. У цьому сенсі емпатія і є необхідною умовою художньої творчості, музичної зокрема, яка розуміється як засіб суб'єктивації почуттєвого досвіду, що міститься у творі мистецтва та його “привласнення” в досвіді особистому.

Як зауважив М.Чехов, виконати роль лише за допомогою своїх власних почуттів і переживань неможливо, оскільки вони говорять нам про нас самих, але нічого не можуть сказати про саму роль. Лише емпатійне співчуття здатне проникнути в чужу душу. Воно ж і будує “душу” сценічного образу [19, с.447–448].

На думку Е.Басіна, емпатійні механізми є універсальними для будь-якої творчості, отримуючи в кожному з її видів лише специфічну форму вияву [1, с.55]. Музичні переживання композитора, виконавця та слухача зумовлені єдиною аксіологічною основою мистецтва звуків, а також властивостями музичної мови, виконуючи координуючу роль у регуляції всіх видів музичної діяльності та інтегруючи ефект впливу інших регуляторів: мотивів, цілей, установок, потреб, смаків, художніх еталонів тощо. Емоційне забарвлення таких переживань значною мірою залежить від психічних станів, передуючих та супроводжуваних акт “творення”, сприйняття чи виконання музичного твору, професійного та життєвого досвіду, особистісних властивостей. Водночас психологічний процес емпатійного співпереживання в головних “учасників” музично-мистецького діалогу – композитора, виконавця та слухача – відрізняється низкою характерних особливостей.

У психології мистецтва емоційне переживання художнього твору слухачем (глядачем, читачем) розглядається як специфічна форма творчої діяльності, складовою якої, як і будь-якого акту сприймання, є процес співпереживання уявному “ліричному герою” цього твору. Його механізми яскраво проілюстровані Н.Б.Берхіним, який розглядає процес “вчування”-перевтілення реципієнта в художні образи твору на прикладі літератури [3]. Однак їх універсальність дозволяє припустити аналогічну дію у всіх сферах мистецтва – сприйнятті творів живопису, скульптури, театральних і музичних творів зокрема. На думку Н.Б.Берхіна, як глядач, так і читач та слухач ніби “вживаються” в зображуваного персонажа й намагаються мислити, відчувати та сприймати оточення від його імені. Головним механізмом емпатії в даному випадку, вважає вчений, є ідентифікація.

У такому ж ключі розглядає емпатію Л.Бочкар'єв, який, крім того, підкреслює, що завдяки особистим асоціаціям у процес художнього співпереживання фрагментарно можуть включатись і звичні життєві емоції, стимульовані ситуацією, подібною до сприймаючої. Ці особисті емоції здатні перетворити співпереживання “герою” твору в почуття співпереживання собі самому. На основі взаємодії цих двох видів емпатії “життєве” переживання ніби згасає та “очищується”. У цьому оновленні й полягає сенс естетичного переживання – катарсичної реакції. Чим вищий рівень художнього розвитку особистості та його емоційної культури, тим більшою мірою людина здатна до такого творчо-сприймаючого інсайту [4].

Водночас емпатійне сприйняття музичного твору слухачем має й свої особливості, яскраво проілюстровані Б.М.Тепловим на прикладі сприймання опери П.І.Чайковського “Євгеній Онегін”. Відомим є широко застосований композитором принцип лейтмотивів, який виконує важливу драматургічну функцію. Коли в сцені “Петербурзького балу” під час зустрічі Євгенія й Тетяни звучить знову музична тема, що характеризує героїню, вперше озвучена в сцені листа, слухач може оцінити її “значення” ,як спогади Тетяни про своє дівоче кохання. Однак сутність музичного переживання полягає в зовсім іншому. Слухач насамперед повинен відчути виразову силу даної мелодії й на цій основі співпереживати почуттям героїні, а також емоційному характеру інтонації, що їх зображає. Тому недостатньо тільки “вгадувати” значення музичних тем, слухаючи програмну інструментальну музику або музику, покладену на літературне першоджерело. Таке співпереживання не буде музичним, а нагадуватиме розшифровку ребуса. Ядром музичного переживання є насамперед емоційні образи музичної інтонації, яка здатна втілити глибокі людські почуття та викликати пристрасний емоційний відгук – співпереживання у свідомості сприймаючого.

Емпатія як універсальна складова творчості загалом є також визначальною детермінантою творчої діяльності композитора. Л.Бочкар'єв, аналізуючи її особливості протікання, зазначає стимулюючі продуктивні функції емпатії, пов'язані з творчим генеруванням композитором музичних образів [4, с.204–205]. Зокрема, вчений наводить приклад бесіди з М.Таривердієвим на тему написання музики до вистави “Прощай, зброе”. Композитор зауважує, що творчо надихала його саме ідентифікація з “героями” твору та співчуття до їх страждань і життєвих випробувань. А пригадуючи процес написання музики до кінофільму “Сімнадцять миттєвостей вес-

ни”, М.Таривердієв стверджує, що творчим стимулом до появи мелодії, яка стала “візитною карткою” цієї стрічки, була ностальгія за рідним небом, яку композитор відчув, перебуваючи за кордоном. Проекція тих переживань на переживання героїв кінострічки й стала поштовхом до написання музики.

У контексті цікавої нам проблематики – ролі та значення емпатії в музичній творчості – особливо пізнавальними стали для нас також роздуми на зазначену тематику сучасного українського мистця О.В.Козаренка – композитора, виконавця, мистецтвознавця, який охоче поділився ними в одній із бесід. На думку Олександра Володимировича, емпатійний процес перевтілення в музичних “героїв” твору та співпереживання їм не завжди може усвідомлюватись композитором, протікаючи приховано, спонтанно та непередбачувано на фоні творчого натхнення, коли в уяві народжуються художні образи, поступово матеріалізуючись у певні символи та звукові сигнали. Водночас одне є незаперечним: до художньої емпатії творця завжди доєднуються власні життєві враження та емоції, реально пережиті в минулому досвіді. Спогади про них, їх переосмислення та певні відчуття, що виникали під цим впливом, і є одними з рушійних чинників у написанні музичного твору¹.

Іноді співпереживання “героям” та ідентифікація з ними є настільки потужною, що праця над створенням певного образу здатна істотно вплинути на реальну життєву ситуацію. Зокрема, композитор згадує роботу над знаковими творами власного творчого доробку – мелодрамою “Орестея” за трагедіями Есхіла, камерною кантатою “П’єро мертвопетлює” на вірші Михайла Семенка й балетом-інсталяцією “Дон-Жуан з Коломиї” за мотивами “Венери в хутрах” та однойменної новели Л.Захер-Мазоха. Десятиліття, впродовж якого тривала праця над ними, було особливо напруженим як у житті, так і в творчості мистця. Однак композитор переконаний, що не стільки особисті переживання стали поштовхом до появи цих творів, скільки емпатія до їх “героїв”, сповнених почуттям самотності та внутрішньої роздвоєності на межі життя і смерті, провокувала суперечливі емоційні стани.

Існує чимало історичних прикладів такого самоотожднення з “ліричними героями” власних творів. Коли Флобера запитали, хто така мадам Боварі, той відповів: “Я – мадам Боварі!” Письменник таким чином засвідчує це явище: “Мене захоплюють, переслідують мої уявні персонажі, вірніше, я сам перевтілююсь у них. Коли я описував отруєння Емми Боварі, в мене у роті був справжній смак миш’яку, я сам був так отруєний, що в мене двічі підряд стався розлад шлунка. Справжнісінький...” [17, с.275]. М.Глінка, працюючи над оперою “Життя за царя”, так описує один з епізодів творчого процесу: “Сцену Сусаніна в лісі з поляками я писав узимку. Усю цю сцену раніше, ніж я почав її писати, я часто з почуттям читав уголос і так жваво переносився в мого героя, що волосся в мене самого ставало дибки й мороз пробирав по шкірі” [5, с.109]. А в одному з листів П.І.Чайковського знаходимо такі свідчення сили емпатійного співчуття композитора персонажам власних опер: “Коли дійшов до смерті Германа і заключного хору, то мені так стало шкода Германа, що я раптом став сильно плакати. Цей плач тривав жахливо довго й перетворився в невелику істерику... Виявляється, що Герман не був для мене тільки приводом писати ту чи іншу музику, а весь час справжньою, живою людиною, при цьому дуже мені близькою” [18, с.447–448]. Зрештою, не було таємницею, що іноді композитора навідувала сама Графиня з “Пікової дами”... Нерідко творці здатні настільки сильно ідентифікувати себе із художніми образами, що їх твори виявляються прогнозами, моделюючи майбутні події їх особистого життя. Так, цілком пророчим було створення “Реквієму” В.-А.Моцартом, “Патетичної” симфонії П.І.Чайковським тощо.

Як справедливо зазначає О.В.Козаренко, композитору надзвичайно складно раціонально переосмислити та вербалізувати всі відчуття й переживання, що виникають у процесі творчої праці над музичним твором, оскільки в ньому лєвова частка належить чинникам неусвідомлюваним, які відрефлексувати просто неможливо. Однак незаперечним є те, що без емпатій-

¹ Як бачимо, композитор повністю солідарний із поглядами Л.Бочкарьова та Н.Берхіна щодо тісного взаємозв’язку художніх та звичних життєвих переживань. Зокрема, на думку останнього, життєва емоція, викликана художньою, відрізняється такими особливостями:

- а) має фрагментарний характер, виникаючи в окремі проміжки часу;
- б) відбувається на неусвідомлюваному рівні, направлена на найбільш інтимні та значимі для особистості сторони її внутрішнього світу [3].

ного процесу співпереживання та ідентифікації з кожним зі створюваних персонажів не існує живого тіла мистецької творчості – чи це є образи кришталевої чистоти у творах на церковну тематику, чи постаті самітників та душогубців, узагальнені “ліричні герої” інструментальних творів, чи казкові герої в дитячих театральних виставах. Яка ж межа цього – це питання завжди залишатиметься відкритим¹.

“У сучасному постмодерному мистецтві не прийнято, не модно дуже ототожнюватись, – з гиркотою стверджує мистець, – і це вічне відсторонення, іронія, гра масок, самодозування, відмова від справжніх людських почуттів є для мене втомлюючим і зовсім не близьким. Цікаво, що недавня розмова з Є.Станковичем переконала: це не є моя індивідуальна позиція, а наше спільне, до кінця не усвідомлюване передчуття появи нової епохи великої музичної краси, мистецтва тихого, ліричного, спокійного, широго та життєво правдивого”.

Саме таке світовідчуття є домінуючим й у виконавському мистецтві О.В.Козаренка, стиль якого сприймається скоріше не як ретроспективний “відгук на минуле”, а як прогностичне декларування віань нової музичної доби, що поступово приходить на зміну постмодернізму. Не викликає сумніву першочергова важливість для мистця вияву ширих емоційних переживань та емпатійного співпережиття змісту виконуваних творів із публікою та партнерами по сцені – іншими солістами, диригентом, оркестрантами та ін.

Водночас цей психологічний процес у виконавстві, на відміну від композиторської творчості, протікає в дещо іншій площині. Сутністю основного етапу мистецької діяльності виконавця є робота над інтерпретацією музичного твору, який постає як певний тайнопис, що вимагає творчого відкодування. На думку М.Бахтіна, “текст – це первинна даність (реальність) та вихідна точка всякої гуманітарної дисципліни” [2, с.292]. Отже, від того, наскільки правильно буде “розшифровано” й точно відтворено те, що зафіксовано в нотному тексті, залежить кінцевий результат майбутнього сценічного виконання музичного твору. Під час відчитання графічного запису, зафіксованого композитором, виконавець зобов'язаний проникати насамперед у його емоційний підтекст, “вчуваючись” у нього. Це є не що інше, як емпатійний механізм художнього пізнання. Тому творчий процес виконавської інтерпретації завжди опосередкований глибоким відчуттям співпереживання художнім образам твору, що й уможливує в подальшому їх “уречевлення” для слухача.

Невипадково свого часу В.Дільтей надавав емпатії високого методологічного статусу та вважав, що умовою застосування методу “вчуття” при тлумаченні поведінкових і текстових “виразів” різних переживань є наявність в інтерпретатора особливої здатності до такого вчування [6]. Така специфічна здібність вживатися в художній образ була неодноразово проаналізована театрознавцями К.Станіславським, М.Чеховим та ін. у загальновідомих акторських “етюдах”. У згаданій вище праці С.Маркуса здатність до перевтілення, або ж сценічної емпатії, науково обґрунтовувалась як один із головних показників таланту актора.

Аналогічно й творчий процес музиканта-виконавця включає постійне моделювання уявного “Я” “за образом і подобою” певного явища, предмета чи “ліричного героя”. “Одухотворюючи” його, він створює новий “Я-образ”, ідентифікує себе з ним і “живе” в образі цього уявного “Я”. На думку О.В.Козаренка, межа емоційного заглиблення в семантику музичного знака залежить від багатьох складових. Насамперед – від внутрішнього тезауруса вражень, при чому не специфічно музичних переживань, але й переживань життєвих. І чудо музики полягає якраз у тому, що до кінця вичерпати значення кодів, з яких вона формується, неможливо, як і пізнати остаточно глибини тих емоційних переживань, які ними викликані.

Відомо, що для багатьох мистців характерним є ефект посттворчої сатурації – байдужості та певного відчуження від власного творіння. Для Олександра Володимировича, навпаки, притаманним є багаторазове повернення до тих самих творів – своїх і чужих, виконуваних багато років тому. При цьому звернення до них викликає щораз більше зацікавлення: “Коли я стикаюсь з текстом, з яким стільки років не спілкувався, – це вже не є той самий текст, тому що я вже є інший. Відповідно, горизонт сподівань стосовно нього змінюється, значно розширюючись, оскільки у праці над твором знаходять свій глибокий відбиток життєві враження, пере-

¹ Стосовно цієї проблеми найбільш оптимальною, на нашу думку, є позиція К.Роджерса, який закликав до емпатійних співпереживань без утрати відчуття “ніби” [12, с.234].

житі мною за той час”. Яскравим прикладом цього, на думку мистця, є нещодавнє багаторазове виконання ним Бахівського концерту фа-мінор із львівським камерним оркестром “Академія” в різних містах України. Для О.В.Козаренка це був перший досвід такого щоденного звертання до того самого тексту в умовах творчого сценічного його інтерпретування. І кожен раз у виконавця складалося враження, що це лише продовжується творче спілкування, перерване минулого дня. Водночас його зміст був завжди іншим. На це впливало багато чинників, зокрема інтонація, яку задавав Блаженніший митрополит Гузар, який відкривав концерти. Залежно від того, яким був його тон розмови із залом, соліст та оркестранти вмиль творчо “перебудовувались”, щоразу по-іншому співпереживаючи і, відповідно, співінтонуючи той самий текст. “У цьому полягає найбільша специфіка музичного мистецтва: глибини емоційних переживань, викликаних творчим зануренням в авторський текст, є незмірні та невичерпні, – зазначає виконавець, – вони тільки починаються від моменту фіксації нотних знаків композитором і першовідчитання їх виконавцем, але ніколи не закінчуються – доти, доки до того тексту хтось буде доторкатись. Тому музика так вигідно відрізняється від статичних мистецтв, оскільки процес емоційного співпережиття змісту музичного твору є не споглядальним, а завжди активно текучим та щоразу неповторним”.

Цікаво, що даний феномен є для О.В.Козаренка особливо гостро відчутним у колективних формах музикування, оскільки посилюється дивовижним явищем творчого діалогу з партнером, зокрема в співпраці мистця з Л.О.Шутко. Недавнім прикладом такого відчуття стало спільне виконання зі скрипалькою Другої сонати М.Скорика в Одесі. “Все було як завжди заздалегідь добре “зроблено”, – згадує виконавець, – однак нерідко так буває, що твір граєш роками і добре граєш, але не стається того осяяння, коли відчуваєш істинне проникнення в саме осердя авторського змісту. Натомість під час виконання даного твору, до речі, прем’єрного для нас, відчуття глибокого сугестивного співпережиття значеннєвих кодів музичного тексту було настільки потужним, що момент творчого інсайту справді відбувся. І це відчула публіка, яка була теж надзвичайно емоційно заангажованою у все, що відбувалось на концертній естраді. Наші відчуття та переживання сублімувались у щось спільне та неповторне”.

Загалом спонтанно виникаючі емпатійні співпереживання виконавців та слухачів є одними з найцінніших у музичній творчості, протікаючи, водночас, нерідко суперечливо та непрогнозовано. Підтвердженням цього є нещодавній сольний концерт О.В.Козаренка “Двадцять п’ять миттєвостей української музики”. Для Олександра Володимировича творчий діалог із публікою є завжди емоційно насиченим, завдяки чому мистець завжди безпомилково відчуває, чи відбувся цей момент творчого відкриття, що і є головною метою та сенсом виконавського мистецтва. У згаданому концерті, незважаючи на сильне сценічне хвилювання, викликане не лише позитивно піднесеними, але й стресовими емоціями, відчуття тісного взаємозв’язку виконавця зі слухачем усе ж ні на мить не зникало. Цікаво, що це знайшло своє відображення навіть у відеозаписі, який зазвичай є дещо вихолощеним і не здатним охопити всю палітру “живих” людських переживань. Особисто для О.В.Козаренка слухацька аудиторія є завжди певною мірою персоніфікованою. Так, уособленням львівської публіки є знакові постаті старшого покоління виконавців – М.Т.Крушельницької та О.Р.Криштальського, а також ще кілька улюблених облич, до яких мистець звертається, насамперед, емпатійно відчуваючи їх підтримку, розуміння та пристрасне співпереживання всьому, що відбувається в концертному залі¹.

Отже, підсумовуючи вищевикладене, слід констатувати, що емпатія є необхідною, цементуючою ланкою творчої взаємодії в музично-комунікаційній системі “композитор – виконавець – слухач”. У даній науковій розвідці ми свідомо не охопили все коло актуальних питань, що стосуються співвідношення психологічного феномену емпатії та музичної творчості, оскільки дослідження цієї проблематики знаходиться лише на стадії активного аналітичного пошуку та потребує подальшого ґрунтовного дослідження. Водночас, абсолютно правомірною є висунута нами гіпотеза щодо прямої залежності творчої продуктивності мистецької діяльності компо-

¹ Виникає аналогія з подібним висловом К.С.Станіславського, який уважав, що без взаємного спілкування актора та глядацького залу не існує публічної творчості: “Глядач створює, так би мовити, душевну акустику. Він сприймає від нас і, немов резонатор, повертає нам свої живі людські почування” [14, с.256].

зитор, виконавця і творчого сприйняття слухача від показника їх емпатійності як сталого психічного новоутворення особистості.

Дискурс визнання емпатії як предмета наукового аналізу триває вже впродовж кількох століть у філософії та психології, етнографії та мистецтвознавстві. На думку дослідника В.Ю.Пузыревського, загальнокультурним контекстом, що опосередковано сприяє реабілітації теорії емпатії в ХХ столітті після довгих років замовчування та певної дискредитації, виявився постмодернізм, який критикує культуру “репресивної свідомості” та “логофоноцентризму” [11, с.117]. Концепції емпатії все частіше стають затребуваними в дискусіях із проблем екологічної, комунікативної та професійної етики, з питань соціальної терапії, а в музичному мистецтві – у дослідженнях специфіки тих чи інших форм музично-творчого спілкування у їх найрізноманітніших ракурсах й аспектах. Тому особливо актуально, щоб даний феномен, як необхідний чинник творчого процесу, отримав своє належне аналітичне обґрунтування і в музикознавстві. Це і є метазавданням наших подальших наукових розвідок.

1. Басин Е. Я. Творчество и эмпатия / Е. Я. Басин // Вопросы философии. – 1987. – № 2. – С. 54–66.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
3. Берхин Н. Б. Общие проблемы психологии искусства / Н. Б. Берхин. – М., 1981. – 64 с.
4. Бочкарёв Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарёв. – М. : Ин-т психологии РАН, 1997. – 352 с.
5. Глинка М. Записки / М. Глинка. – Л. : Музгиз, 1953. – 284 с.
6. Дильтей В. наброски к критике исторического разума / В. Дильтей // Вопросы философии. – № 4. – 1988. – С. 135–152.
7. Дубровский Д. И. Проблема идеального / Д. И. Дубровский. – М. : Мысль, 1983. – 230 с.
8. Захава Б. Е. Мастерство актёра и режисёра / Б. Е. Захава // Учебное пособие для институтов культуры, театральных и культ.-просвет. училищ. – М., 1973. – 195 с.
9. Ильенков Э. В. Об эстетической природе фантазии / Э. В. Ильенков // Вопросы эстетики. – М., 1964. – Вып. 6. – С.43–84.
10. Ксьондзик О. Емпатія як чинник співтворчості у музичному ансамблі / О. Ксьондзик // Музикознавчі студії : наукові записки Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка / ред.-упоряд. О. Катрич, А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2009. – Вип. 21. – С.95–104.
11. Пузыревский В. Ю. Феномен эмпатии в контексте современной западной философии / В. Ю. Пузыревский // Сибирь. Философия. Образование : альманах. – 2002. – Вып. 6. – С. 103–118.
12. Роджерс К. Эмпатия / К. Роджерс // Психология эмоций : тексты / [под ред. В. К. Виллюнаса, Ю. Б. Гиппенрейтер]. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 288 с.
13. Салиев А. Человеческая психология и искусство / А. Салиев. – Фрунзе : Кыргызстан, 1980. – 308 с.
14. Станиславский К. С. Работа актёра над собой / К. С. Станиславский // К. С. Станиславский. Работа актёра над собой. М. А. Чехов. О технике актёра. – М. : Артист. Режиссёр. Театр, 2006. – 490 с.
15. Тарасов Г. С. Проблема духовной потребности : на материале музыкального восприятия / Г. С. Тарасов. – М. : Наука, 1979. – 191 с.
16. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов // Психология музыки и музыкальных способностей : хрестоматия / [сост.-ред. А. Е. Тарас]. – М. : АСТ ; Мн. : Харвест, 2005. – 720 с.
17. Флобер Г. Собрание сочинений : в 5 т. / Г. Флобер. – М. : Правда, 1956. – Т. 5. – 500 с.
18. Чайковский П. И. Письма к близким: Избранное / П. И. Чайковский ; [ред. и комментарии В. А. Жданова ; предисл. Ю. Шапорина]. – М. : Музгиз, 1955. – 672 с.
19. Чехов М. А. О технике актёра / М. А. Чехов // К. С. Станиславский. Работа актёра над собой. М. А. Чехов. О технике речи. – М. : Артист. Режиссёр. Театр, 2006. – 490 с.
20. Marcus S. Empatia (cercetari experimentale) / S. Marcus. – Ed. Acad. RSR, Bucuresti, 1971. – 183 p.

В статье рассмотрена роль психологического феномена эмпатии в музыкальном творчестве сквозь призму коммуникационных связей “композитор – исполнитель – слушатель”. Автором выдвинута гипотеза о прямой зависимости творческой продуктивности музыкально-художественной деятельности от показателя эмпатийности участников творческого процесса.

Ключевые слова: эмпатия, творчество, музыкальный диалог.

The article deals with the role of the psychological phenomenon of empathy in music works in the light of “composer – performer – listener” communication connections. The author puts through a hypothesis about the direct correlation of music artistic work with the empathy index of the members of the creative process.

Key words: empathy, creative work, music dialogue.

УДК 787.61:78.078

ББК 85.313 (2 Укр) 7-4

Вікторія Сидоренко

АСПЕКТИ РОЗВИТКУ МЕТОДИЧНОЇ БАЗИ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Стаття присвячена огляду методико-дидактичних напрацювань українських гітарних педагогів останніх десятиліть, їх здобуткам та потенціалу обміну досвідом, оптимізації й популяризації за допомогою новітніх інформаційних технологій.

Ключові слова: професіоналізація музичної освіти, дидактичні та репертуарні збірки, педагогічні концепції, гітарне виконавство, наукове осмислення.

Методична база сучасної гітарної педагогіки нині знаходиться в стадії активного формування, оскільки є відносно молодшою порівняно з суміжними методиками інших народних інструментів у мережі академічної музичної освіти. Досі дається взнаки тривала відсутність професійної підготовки спеціалістів цієї галузі, що зумовила брак викладачів із власне гітарною освітою в навчальних закладах різних рівнів. “Якщо у 70-ті роки в Україні класи гітари функціонували лише в 3–4-х училищах і двох вузах, то в наш час, коли вони є майже в усіх училищах, це майже не відбилося позитивно на якості підготовки, а швидше навпаки”, – констатує професор Національної музичної академії ім. П.І.Чайковського М.Михайленко [2, с.24]. Це загострює потребу забезпечення потенціалу самоосвіти, поглиблення й розвитку педагогіко-методичних установок, а отже, високий запит на фахові методичні праці та посібники з гітарного виконавства. **Мета** цієї праці – розглянути основні тенденції в розвитку української гітарної методології, її провідну проблематику та потенціал актуалізації найвагоміших напрацювань провідних фахівців названої галузі.

Однією з головних установок базової музичної освіти є робота над постановкою ігрового апарату та характеру звукотворення, що вимагає глибоких знань психо-фізіологічних особливостей з урахуванням їх вікових відмінностей. Відповідні розділи, адресовані як викладачам, так і учням, наявні в складі шкіл і методичних посібників, є обов’язковою складовою фахової підготовки педагога в класичних підручниках і працях зі скрипкової, віолончельної, фортепіанної методик¹ та вихідним компонентом професійних навичок молодого виконавця.

Вітчизняні праці з викладання гітари потребують активного доопрацювання цієї проблематики на методологічному та дидактичному рівнях. Її актуальність засвідчує звертання власне до кола методичних проблем у перших дисертаційних дослідженнях із гітарного мистецтва: “Теоретичні основи структурно-функціональної організації опорно-рухового апарату гітариста” В.Козліна (Київ, 1996) і “Методика організації та роботи підліткового класичного ансамблю гітаристів” В.Грищенко (Київ, 2003).

До порівняльного аналізу відповідних розділів у працях провідних світових спеціалістів із гітарної педагогіки вдаються М.Михайленко в підручнику “Методологія виконавської майстерності (Київ, 2009) та викладач Одеської консерваторії ім. А.Нежданової, арт-директор міжнародного молодіжного фестивалю класичної гітари “Гітарспрінгфест” О.Хорошавіна, яка у своїй проблемній розвідці зазначає: “Професійне гітарне мистецтво має великий оригінальний репертуар, що включає твори різних епох і стилів, але нещодавнє визнання гітари як професійного інструмента і її включення як спеціальної дисципліни у програми музичних навчальних закладів призвело до того, що сьогодні відчувається недолік історичної та методичної літератури, в якій висвітлюються різні питання художнього й технічного розвитку гітаристів” [4].

Великі за обсягом розділи, присвячені еволюції постановки та звукотворення (с.33–51), а також власним педагогічним напрацюванням у світлі передових досягнень гітарної методології (глави V, VI, VII, XII) відводить М.Михайленко в навчальному посібнику “Методика викладання гри на шестиструнній гітарі” – масштабній та ґрунтовній праці, яку слід віднести до найбільш вагомих явищ гітарної педагогіки України.

Проблеми базової підготовки залишаються на маргінесі державних навчальних програм із викладання гітари. Так, у “Програмі педагогічних університетів (основний інструмент –

¹ Стеценко В. Методика навчання на скрипці / В. Стеценко. – К. : Музична Україна, 1982. – Ч. 2. – 120 с.; Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано : підручник / Т. П. Воробкевич. – Л. : ЛДМА, ЛОГОС, 2001. – 244 с. та ін.

гітара)” (Київ, 2000) постановочні проблеми констатуються як обов’язкова вимога підготовки студента без обумовлення обсягу, етапності засвоєння та практичної конкретики.

Натомість авторські програми та методичні розробки педагогів-практиків нерідко містять огляд й аналіз проблем постановки, звуковидобування й технічного розвитку учня, як ключові та базові в системі музичної освіти, що свідчить про їх актуальність і значимість. Такими, зокрема, є праці харківського педагога А.Лазаревої “Особливості формування виконавської техніки та якості ігрових навичок в класі гітари” (Харків, 2007), авторська програма керівника гуртка Центру дитячої та юнацької творчості № 5 Харківської міської ради Харківської області Л.Дем’яненко (Харків, 2008), викладача Львівської ДМШ № 3 Л.Лігашевської “Мета і завдання спеціального класу (гітари)” (Львів, 2008). Методична робота з такою ж назвою педагога Бібрської музичної школи О.Яреми (Бібрка, 2010) доповнена навчально-методичним посібником “Хрестоматія юного гітариста для учнів молодших класів”, що містить технічні вправи та п’єси, згруповані за основними позиціями. Ще більш цілеспрямовано викладеною є методично-постановочна частина в посібнику з музичними додатками-хрестоматіями В.Вовк та А.Гаманіна “Ланцюжки пізнання гітари” (Київ, 1997).

В аспекті методичного забезпечення технічної підготовки українськими фахівцями здійснено видання ряду дидактичних праць. Серед них варто виділити посібник А.Бойко “Гами, акорди і арпеджіо”¹ з аплікатурами А.Сегові та самої авторки-упорядниці, а також таблицями акордів і розділом, присвяченим буквеним позначенням нот. Технічні питання прагнуть вирішити й інші автори комплексів технічних вправ, як, наприклад, “Акордова аплікатура на шестиструнній гітарі: гітарні акорди та методи їх виконання; схеми виконання, послідовності, ритмічні структури; способи розташування і чергування пальців при грі на гітарі” Т.Іванникова, – посібник, що витримав три перевидання (2004, 2006, 2008 рр.).

Іншою проблемою виняткової ваги є актуалізація величезного й різнопланового пласта доробку українських спеціалістів у галузі гітарного дидактичного репертуару. Так, випускник ЛНМА ім. М.В.Лисенка по класу гітари (2004 р.), викладач Рівненського інституту культури, а нині студент композиторського факультету в класі М.Скорика Юрій Стасюк є автором розробки “Методика роботи над педагогічним репертуаром” (Рівне, 2006), в якій він здійснив історіографію гітарних шкіл та хрестоматій, а також послідовний аналіз концертно-педагогічного репертуару для студентів музичних вишів за жанровим принципом, супроводжуючи його методичними рекомендаціями.

Іншу версію дидактичного видання, в якому поєднано функції хрестоматії й методичного посібника, здійснено авторкою цієї розвідки. “Посібник з творів М.Вербицького для гітари. Guitarre № 16”² (Львів, 2008) скомпоновано як власну редакцію рукописної збірки основоположника перемиської композиторської школи М.Вербицького, автора найдавнішої з версій гітарних виконавських шкіл України, зі вступною історичною розвідкою та музикознавчими й виконавськими аналізами наведених у ній композицій. Той самий принцип дотримано й у навчальному посібнику “Твори для гітари” для вищих навчальних закладів III–IV рівнів акредитації (Львів, 2008 р.), де, окрім виконавських коментарів, подаються також біографічні відомості про композиторів та характеристика історичних стилів гітарного виконавства.

Провідний фахівець гітарного мистецтва Житомирщини, педагог і виконавець, музичний керівник проектів “Виднокола” О.Ходаковський також розробляє й впроваджує мистецькі й просвітницькі програми стосовно дослідження історії розвитку гітари на Житомирщині, працює над створенням концепції “Міжнародна Мандрівна Академія Гітари” (ММАГ). У його доробку – науково-методичні розробки, “Майстер-клас гітари”, “Натуральні лади в практиці гітариста”, “Інформатика для музикантів”, “М.Соколовський (1818–1883) – видатний гітарист Волині” та інші, опубліковані в наукових виданнях (Харків, 2008), часописі “ГІТАРА в Україні”.

Різноманітні аспекти теорії, історії, педагогіки регіонального, всеукраїнського, міжнародного гітарного виконавства висвітлюють спеціалізовані періодичні видання, зокрема, “Гітара. Уа” – перший український журнал-місячник, присвячений гітарі, заснований Всеукраїнським бла-

¹ Бойко А. Гаммы, аккорды, арпеджио / Бойко Алина Леонидовна. – К., 2007. – 16 с.

² Посібник з творів М.Вербицького для гітари. Guitarre № 16 / [упоряд. В.Л.Сидоренко]. – Л.: СПОЛЮМ, 2008. – 119 с.

годійним фондом “Дніпровські сузір’я” (головний редактор Ю.Ніколаєвська), під егідою якого проводиться Міжнародний конкурс і фестиваль гітарного мистецтва (м. Харків), та “Гітара в Україні – орган Асоціації гітаристів Національної всеукраїнської музичної спілки” (м. Київ).

Іншим вагомим аспектом є доступ до новітньої методичної літератури. Якщо в попередні десятиліття цю проблему частково можна було вирішити в перебігу виконавських конкурсів, у ході майстеркласів та приватних контактів спеціалістів, у межах науково-практичних конференцій з питань народно-інструментальної та суто гітарної педагогіки (як, наприклад, “Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво й наука”, що проводилася на базі Харківського державного університету мистецтв ім. І.П.Котляревського), то тепер можливим є не лише вивчення передового педагогічного досвіду в інтернет-публікаціях, але й дискусії з актуальних питань у форумах, що значно оптимізує процес. Однак це, у свою чергу, ставить потребу відповідної організації сайтів, їх підтримки, реклами, якісного комплектування, інформаційного оновлення, комп’ютеризації навчальних закладів та ведення курсів підготовки користувачів.

Ознайомлення з напрацюваннями педагогів різних регіонів України, доступ зацікавлених до названих й інших численних існуючих дидактичних матеріалів у наш час став порівняно доступним завдяки Інтернету, де можна здійснити огляд новинок видавництва, каталогів деяких бібліотек, замовити літературу з інтернет-магазинів. Однак нерідко характеристики нотних і методичних видань неповні, нечіткі чи комерційно зумовлені. Так, наприклад, “Гітара фламенко” А.Шевченка в анотаціях до видання описується в різний спосіб та ідентифікується при цьому як школа, методичний посібник і самовчитель, що зумовлює те чи інше коло зацікавлених. Сьогодні у період активного розвитку інформаційних технологій, фахові коментарі та анотації до актуальних новітніх і класичних видань стали необхідністю й насущною вимогою педагогічних потреб.

Цей напрям дедалі більше знаходить підтримку на державному освітньому рівні, особливо в контексті входження до болонського процесу: “Сучасний навчальний процес модернізується також технічними, зокрема комп’ютерними й програмними інноваціями... Концепція методу реалізується у формі аудіовізуальних курсів, електронних підручників, комп’ютерних тестових завдань, тренінгів та практичних посібників для індивідуального та дистанційного навчання, інших формах освіти. Широке впровадження технічних засобів навчання у професійну підготовку фахівців, використання можливостей Інтернет, робота з електронними базами даних, застосування теле-, відео-, аудіо-, фото- та інших матеріалів у навчальному процесі дозволяє досягти максимальної економії часу для засвоєння навчального матеріалу у значних обсягах, стимуляції творчості, уяви, навичок узагальнення та конкретизації наукових фактів” [1, с.20].

Ще однією перспективною формою освітньої роботи є створення електронних версій навчальних і практичних посібників, аудіовізуальних курсів занять, тренінгів для індивідуального та дистанційного навчання, які включали б текстово-нотні, аудіо-, відеоматеріали, були б наділені системою гіперпосилань, навігатором, передбачали б можливість ознайомлюватися з допоміжними матеріалами (нотами та аудіозаписами музичних творів), які знаходяться на компакт-дисках чи інтернет-сайтах) [1].

Вартим уваги є досвід російських колег: так, наприклад, “Інтерактивний курс гри на гітарі” Сергія Притворова – удосконалена версія програми, створеної 1997 року, навчальний курс якої складається з більш ніж 40 уроків, у кожному з яких представлено близько 10 завдань, у супроводі фотографій, відеофільмів і детальних пояснень. Програма передбачає 13 варіантів відображення кожної таблиці й схеми на екрані монітора (разом 900 варіантів). Необхідні схеми й табулатури демонструються прямо на гітарному грифі. Зручне розташування елементів інтерфейсу обирається користувачем, усі навчальні матеріали (табулатури, нотні аркуші, гармонічні послідовності) можуть бути роздруковані на принтері. Інтегрований у посібник цифровий тюнер дозволяє в міру необхідності ретельно набудувати вашу віртуальну гітару.

Аналізуючи відповідний досвід музичної освіти в практиці західної української діаспори, Л.Обух розглядає потенційні можливості інтернет-занять під проводом провідних спеціалістів, зазначаючи: “Такий спосіб навчання не поступається ефективністю будь-яким стаціонарним урокам в освітніх центрах, а в дечому навіть має свої переваги, оскільки забезпечує адаптивність процесу навчання... Такі відеоуроки розраховані на різний рівень підготовки учнів (початковий, середній, вищий). Перевагою для учнів є вільний вибір учителя, або й декількох

одразу з обраного музичного предмету ” [3]. Подаючи варіанти можливостей брати інтернет-уроки у фахівців, вона, зокрема, наводить сайт фахівця-гітариста – <http://uroki-music.com> Андрія Сплера (Нью-Йорк, США).

Вихід фахової гітарної освіти на новий рівень, збагачений можливостями інформаційних технологій, може значною мірою охопити багатий і різноманітний пласт методичних, педагогічних і дидактичних напрацювань фахівців-практиків навчальних закладів різних рівнів та регіональних гітарних шкіл, компенсувати ізольованість і розрізненість методичних пошуків та дидактичних напрацювань спеціалістів у галузі гітарної педагогіки України, уможливити більш швидкий та оптимальний доступ до нотних і текстових матеріалів, оптимізувати навчальний процес і підготовку до нього педагога, збагатити форми й засоби дидактичної роботи, відшукати найвідповідніші шляхи вирішення виховних, виконавських і технічних труднощів під час підготовки юних музикантів.

1. Артикуца Н. В. Освітні інновації у контексті євроінтеграційних процесів / Н. В. Артикуца // Болонський процес і вища освіта в Україні та Європі: проблеми й перспективи. – К. : УКМА, 2010. – С. 15–23. – Режим доступу : http://www.ekma.kiev.ua/bitstream/123456789/320/1/Artykutsa_Osvitni_innov.pdf.
2. Михайленко М. Від народного до академічного (клас гітари в Київській консерваторії) / М. Михайленко // Гітара в Україні. – 2008. – № 1. – С. 22–24.
3. Обух Л. Музична освіта засобами інтернету (на прикладі діяльності окремих виконавців західної діаспори) [Електронний ресурс] / Людмила Обух. – Режим доступу : <http://inf.uosa.uar.net/dopovid/obuh.pdf>.
4. Хорошавіна О. Актуальні питання сучасного академічного гітарного виконавства [Електронний ресурс] / О. Хорошавіна. – Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nvnmav/2009_82/007.pdf.

Стаття посвячена обзору методико-дидактических наработок украинских гитарных педагогов последних десятилетий, их достижениям и потенциалу обмена опытом, оптимизации и популяризации с помощью новейших информационных технологий.

Ключевые слова: *професионалізація музикального образования, дидактические и репертуарные сборники, педагогические концепции, гитарное исполнительство, научное осмысление.*

This article provides an overview of methodology and didactic works of Ukrainian guitar teachers last decades, their achievements and potential of sharing experiences, optimize and promote using new information technologies.

Key words: *professionalisation of music education, teaching and Repertory collection, pedagogical concepts, guitar performance, scientific understanding.*

УДК 78.071.2

ББК 85.315.19

Світлана Хащеватська

ПРОФЕСІЙНІ ЗАСАДИ СТВОРЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ

У статті простежується еволюційний шлях розвитку колективного народно-інструментального виконавства в Україні, аналізується процес формування професійних засад народно-оркестрового мистецтва як важливого чинника створення Національного оркестру народних інструментів України.

Ключові слова: *народно-інструментальне виконавство, українські народні інструменти, народно-оркестрове мистецтво.*

Вивчення цілого комплексу проблем, пов'язаних з історією та напрямками розвитку української оркестрово-ансамблевої культури, є важливим завданням вітчизняного музикознавства. Тому актуальним сьогодні є один з аспектів цього проблемного поля – оркестрове виконавство на народних інструментах, яке своїм корінням сягає ґрунту минулих набутоків з їх історично прогресивними й новаторськими тенденціями, а в наші дні становить якісно новий історичний етап національної музичної культури. У цьому зв'язку становлення професіональ-

ного українського оркестру народних інструментів є однією з найважливіших проблем історії вітчизняної музичної культури.

Стаття присвячена висвітленню окремих моментів процесу становлення та культурно-історичного розвитку українського народно-оркестрового виконавства в його професійно-академічному напрямі, а саме – визначенню етапів формування національних інструментальних традицій у динаміці функціонування народно-інструментальних колективів.

Становлення професійного оркестру українських народних інструментів в Україні було складним і тривалим історичним процесом, зумовленим загальноісторичними тенденціями розвитку музичного мистецтва, що відбивали важливі етапи суспільно-економічного, політичного та культурно-мистецького життя України.

Колективні форми художньої діяльності людини були зумовлені ще первісною культурою, в якій не було розподілу на сфери діяльності, яка поєднувала всі види мистецтва та релігію в магічному ритуалі чи обряді, супроводжувала працю наших предків та відображала колективне сприйняття світу.

Прийняття християнства в Київській Русі (988 р.) спричинило не лише оволодіння традиціями візантійської хорової сакральної музики, а й утворило інший, світській пласт музичної культури – інструментальну колективну творчість, яка активно функціонувала в множинності своїх проявів: у ролі сигнальної (військова музика), у супроводі важливих державних церемоній, у повсякденному побуті князівських родин, а також і під час богослужінь. Інструментальні колективи укомплектовувалися такими інструментами, як гуслі, гудки, лютнеподібні струнні інструменти, сопелі, піпелі, пищики, цівниці, писки, роги, труби, сурми. З ударних були лише тарілки та різноманітні бубни.

Першими професіоналами в українському ансамблевому й оркестровому виконавстві стали скоморохи (XI ст.), які у своєму мистецтві використовували популярний серед населення музичний інструментарій: гудок, ребек, гуслі, лютню, сопілку, ріг, трембіту, бубон, барабан, супроводжуючи язичницькі обряди та граючи на весіллях.

Професійний рівень мистецтва скоморохів створив передумови формування популярного і традиційного для всієї України ансамблю нового типу – “троїсті музики” (XVI–XVII ст.), який широко використовувався в музичному побуті українців: в обрядово-ритуальних дійствах, у ляльковому театрі “Вертеп”, для виконання весільної й танцювальної інструментальної музики, її активного функціонування й передачі наступним поколінням у формі усної традиції [3]. Своєрідною особливістю трієстих музик став чіткий функціональний розподіл усередині ансамблю, за яким скрипка виконувала мелодичний голос, інші ж інструменти – гармонічну та метроритмічну функції, що в майбутньому визначило “спеціалізацію” інструментальних груп сучасного оркестру народних інструментів. Специфічною ознакою творчості трієстих музик був потяг до імпровізації, яка надавала ансамблю природного, “живого” звучання [10].

Непересічного значення в становленні українського оркестрового мистецтва набула діяльність музичних цехів, що утворювались у містах, які отримували Магдебурзьке право (“вільне самоврядування”): у Кам’янці-Подільському (1578 р.), Львові (1580 р.), Степані на Волині (1614 р.), Новгороді-Сіверському, Полтаві (1620 р.), Києві (1677 р.) та інших містах. Цехові музики, право на професійну діяльність яких закріплювалось у відповідному Статуті, виконували як сольні, так й ансамблеві твори, і не тільки на народних інструментах, а й опанували мистецтво гри на фортепіано, кларнеті, віолончелі, контрабасі, інших інструментах [10].

Новим етапом у формуванні традицій оркестрового музикування українського народу стала музика козацького війська та гетьманської старшини. У період Козаччини (кінець XVI–XVIII ст.) кожний полк Козацького війська мав власну музику (організовувалися капелі¹, діяли домашні театри, гра на народних інструментах була обов’язковим атрибутом музичного навчання) [7, с.289].

Свою роль у поширенні музичної культури в Україні, у підготовці музикантів-виконавців – вихідців із простого народу відіграли оркестри із селян-кріпаків у панських садибах (капела Любомирського, оркестри гетьманів М.Корсака, Д.Апостола, К.Розумовського, І.Брюховецького,

¹ В Україні з XVII до початку XIX ст. оркестри називали “капелами”, “капеліями”, а також “хором музики” (поч. XIX ст.).

І.Мазепи) [11]. Наприкінці XVIII – на початку XIX ст. оркестри організовує в себе середнє дворянство. У поміщицьких садибах з'являються струнні, духові та рогові оркестри, які нараховують від 12–15-ти виконавців до 100 і більше. З історичних і політичних причин ці колективи передусім були орієнтованими на західноєвропейську культуру. Саме тому більшість із них були симфонічними за складом оркестрами. Проте не можна не враховувати й того, що власниками цих колективів були українці, до того ж українська культура того часу, відчуваючи на собі надпотужний вплив культури російської та західноєвропейської, все ж таки зберігала своє неповторне обличчя. Тому значну частину репертуару кріпацьких оркестрів складали обробки народних пісень й танцювальна музика (бальні й народні танці). У такий спосіб відбувалося взаємопроникнення західноєвропейської й української національних культур, формувалися підвалини національного оркестрового мистецтва. Культурна ситуація в Україні того часу не сприяла становленню саме оркестру народних інструментів на професійній основі. Народна інструментальна музика накопичувала в цей час свій потенціал й існувала в народному середовищі.

Неабияку роль у становленні та формуванні народного інструментального мистецтва в Україні відігравали музичні школи, що виникали при монастирях, єпископських катедрах, братствах, колегіумах і готували не тільки співаків, а й музикантів-інструменталістів, які вчилися по нотах грати на скрипці, гусях, бандурі. Велике значення в цьому процесі відіграла “Школа співу та інструментальної музики” в Глухові (1738 р.) та колегіуми в Чернігові та Харкові, при яких функціонували оркестри, до складу яких входили скрипки, гуслі, бандури, ліри, труби, віолончелі [1]. Залучення до безпосередньої музичної виконавської творчості учнівської й студентської молоді на той час були прогресивними прагненнями й опосередковано готували майбутній розвиток національного оркестрового мистецтва.

На початку XX ст. помітною подією в музичному житті України стає організація першого етнографічного оркестру з бандуристів, лірників та ансамблю троїстої музики, створеного талановитим бандуристом-професіоналом Гнатом Хоткевичем у 1902 р., спочатку в Харкові, пізніше – у Полтаві. Г.Хоткевич заклав основи для організації сучасного оркестру українських народних інструментів, компоненти якого сформувались у складі етнографічних оркестрів, організованих ним у Харкові та Полтаві.

Докорінні перетворення в культурній політиці, що розпочалися після Жовтня 1917 року, знайшли своє відображення в увазі з боку держави до джерел народного мистецтва. Підґрунтям розвитку вітчизняного оркестрового виконавства на народних інструментах стала плідна творча діяльність відомого російського музиканта Василя Андрєєва та його Великооруського оркестру, вдосконалення народних музичних інструментів та зміна їхнього статусу – виходу на академічну сцену.

Після успішних гастролей Великооруського оркестру В.Андрєєва в Україні особливо широкого розвитку набувають домрово-балалаєчні оркестри, створені в Харкові (оркестр учнів повітового училища), Києві (оркестр нотної типографії Чоколова), Полтаві (оркестр учнів залізничного училища) [9, с.5]. Помітний вклад у розвиток народно-оркестрового мистецтва, зокрема популяризацію домрово-балалаєчних оркестрів в Україні, вніс Володимир Комаренко, створивши ряд народно-оркестрових колективів. Серед них – домрово-балалаєчний гурток “Прогрес”, Солдатський оркестр народних інструментів у Жмеринці, Оркестр при харківському товаристві “Просветительный досуг”. Художнім керівником і диригентом останнього став В.Комаренко, який створив й очолив методичне бюро при оркестрі для надання методичної допомоги аналогічним колективам [5, с.158–159].

У 20-х рр. XX ст. активно формується оркестрове виконавство на народних інструментах у Миколаєві та Одесі. У 1922 р. при Миколаївському суднобудівному заводі створюється спочатку музичний гурток, а згодом – домрово-балалаєчний оркестр народних інструментів працівників і службовців Миколаївського суднобудівного заводу (1925 р.), якому було присвоєно звання Першого Всеукраїнського оркестру робочих-металістів.

Поступово розвиток оркестрового народно-інструментального виконавства в Україні набуває специфічних особливостей, які виявляються у використанні домрово-балалаєчними оркестрами чотириструнних домр квінтового строю (конструкції Г.Любимова). Окрім цього, у 20-х рр. XX ст. поряд із домровими й домрово-балалаєчними оркестрами вельми популярними стають оркестрові колективи мішаного складу, в яких разом із домрово-балалаєчною групою

використовують ще й українські народні інструменти: бандури, цимбали, сопілки та ін. Так, при Харківському губернському відділі народної освіти було створено оркестр народних інструментів з незвичним складом: чотириструнні домри-прими і родина гармонік (флейтон, сопрано, баритон, бас, контрабас), який 1934 року було підпорядковано Харківському обласному радіокомітету, а з 1938 року – Харківській філармонії. При Київському обласному радіокомітеті створюється неаполітанський оркестр (1925 р.) у складі чотириструнних домр, бала-лайок-прим, гітар, гармонік та ударних інструментів. До 1960 р. цей колектив успішно концертував під орудою М.Хіврича.

Важливим етапом на шляху до створення сучасного оркестру українських народних інструментів стала діяльність оркестру клубу “Металіст”, утвореного в Харкові Леонідом Гайдамакою. Це був перший аматорський народно-інструментальний колектив з українським інструментарієм, який водночас став лабораторією з виготовлення, реконструкції та випробування українських народних інструментів. До складу оркестру ввійшли оркестрові бандури (пікколо, прими, альти і баси), родина лір (сопрано, тенор), двоє цимбалів, дві сопілки, свиріль, дві трембіти, ударні інструменти (бубон, трикутник). Основу оркестру складала родина оркестрових бандур, яка надавала звучанню народний колорит, давала можливість виконувати твори з різною фактурою. Але недосконала хроматизація інструмента, що обмежувала виконання творів у різних тональностях, відсутність демпфера (глушника), що негативно позначалося на чистоті звучання (особливо при грі в швидких темпах), не відповідало вимогам провідної групи оркестру. Однак колектив виконував обробки українських народних пісень і танців, вокальні твори в супроводі оркестру, а також інструментальні твори композиторів-класиків: Л.Бетховена, Г.Венявського, П.Москани, М.Глінки, Р.Шумана, Л.Керубіні. Після виступу на Республіканській музичній олімпіаді 1931 року колектив отримав звання першого зразкового оркестру українських народних інструментів [6, с.30–31].

Етапного значення в розвитку народно-оркестрового виконавства в 30-ті роки набула організація освіти для виконавців на народних інструментах: відкриття класів народних інструментів у музичних школах і музичних училищах Харкова, Миколаєва, Одеси, Києва, а згодом – утворення кафедр народних інструментів у Харкові та Києві.

Післявоєнний період характеризується новим етапом у розвитку народно-оркестрового мистецтва в Україні: відновлюються традиції професійної музичної освіти виконавців на народних інструментах, відкриваються класи народних інструментів у консерваторіях Львова (1946), Харкова (1947), Одеси (1949).

Серед самодіяльних колективів 50-х рр. особлива роль належить Мельнице-Подільському (Тернопільська область) оркестру українських народних інструментів, створеному 1955 р. Василем Зуляком [8]. Характерною особливістю цього аматорського колективу стало функціонування музичної студії, де відбувалося навчання молодших учасників оркестру в старших не лише грі на інструментах, а й з музично-теоретичних дисциплін (елементарної теорії музики і сольфеджіо). Одночасно колектив став творчою лабораторією з відродження старовинних українських народних інструментів: ладкової кобзи, ліри, сурми, кози, бугая, трембіти, козацьких тулумбасів (литаврів) та створення їх теситурних різновидів (родин цимбалів, лір, сопілок, ладкових кобз). Репертуар оркестру складався з різноманітних за жанрами, формою, змістом і складністю творів: обробок українських пісень і танців, оригінальних композицій, перекладів творів композиторів-класиків (українських і зарубіжних). Діяльність Мельнице-Подільського оркестру українських народних інструментів сприяла утворенню подібних аматорських і професійних оркестрових колективів, які вводили до свого складу вдосконалені й відроджені музичні інструменти, що вперше були використані в цьому колективі.

Важливим кроком в еволюції оркестру українських народних інструментів стало створення 1955 року Володимиром Комаренком на базі ансамблю бандуристів с. Наталине Харківської області оркестру українських народних інструментів на зразок того колективу, який існував до війни при клубі “Металіст”. У новоствореному колективі було збільшено кількість інструментів, створено оркестрові групи, визначено місце ансамблю “троїстих музик” як основи оркестру. Крім цього, тут було використано групу співаків-бандуристів із дев’яти виконавців (тенори і баси), які співали всі твори програми, виконуючи на бандурах акомпанемент, інші ж учасники оркестру (14 виконавців) виконували супровід, вступи й перегри. Функціонування

оркестру с. Наталине мало неабияке значення “у використанні традиційних форм народного виконавства (спів кобзарів під власний супровід) та їх розвитку (додавання акомпанементу інших інструментів), у впровадженні більш міцної духової групи (сопілок, кларнетів), застосуванні київських бандур-прим із хроматичним строем, які дозволили виконувати твори в різних тональностях, чого були позбавлені діатонічні харківські бандури клубу “Металіст” [6, с.41].

У цей період в Україні функціонує ще ціла низка найвідоміших аматорських народно-оркестрових колективів, діяльність яких відіграла неабияку роль у створенні професіонального оркестру українських народних інструментів. Це оркестри українських народних інструментів Харківської вечірньої музичної школи для дорослих (керівник Перекоп Іванов), шкіл трудових резервів, що ввійшли до складу ансамблю міжобласного управління трудових резервів (керівник Євген Бобровников). Оркестр не тільки супроводжував хор і танцювальний колектив ансамблю, а й виступав як самостійна художня одиниця.

Унаслідок багаторічної творчої діяльності аматорських оркестрових народно-інструментальних колективів визначився їх інструментальний склад, що базувався на вдосконалених українських народних інструментах хроматичної темперації та їх оркестрових різновидах. Основою оркестру стала смичкова група інструментів.

Окрему галузь народно-оркестрового виконавства становить організація й діяльність професіональних оркестрів українських народних інструментів. Це оркестрові групи Державного заслуженого народного хору ім. Г.Г.Верьовки, Закарпатського та Черкаського заслужених народних хорів, Буковинського, Гуцульського та Прикарпатського ансамблів пісні і танцю, а також оркестр Державної заслуженої капели бандуристів України.

Оркестрові групи народних хорів являли собою новий тип художнього колективу, до складу якого входив мішаний хор, танцювальна група й оркестр. Кожна із цих груп, будучи складовою частиною хору, мала також самостійне художнє значення. Але найбільше навантаження мав оркестр українських народних інструментів, який супроводжував хор і танці, а також виступав у концертах як окрема одиниця. Оркестровий склад таких груп нараховував до 25 виконавців (бандури, родина цимбалів, скрипки, контрабас, родина хроматичних сопілок, хроматична ліра, баян, бубон). У концертах виступали малі інструментальні ансамблі дрімбарів, сопілкарів, троїстої музики, створені з учасників оркестру.

Оркестрові групи ансамблів пісні і танцю мали від 10 до 12 виконавців і являли собою розширені народно-інструментальні ансамблі, основу яких складали інструменти, що входили до складу троїстої музики (сопілка, кларнет, баяни, цимбали, скрипки, смичковий контрабас, ударні (великий барабан із тарілкою, бубон, трикутник)). Оркестрова група Буковинського ансамблю мала ще й мідні духові (трубу, тромбон) і флейту. Окрім основної функції – супроводу хору й танцювального колективу, оркестрові групи ансамблів виконували також і сольні твори.

В оркестрі Державної заслуженої капели бандуристів України використовували родину бандур (прима, альт, бас і контрабас), концертні цимбали, цимбали-альт і цимбали-бас, баяни, сопілку (епізодично) та велику групу ударних інструментів (литаври, бубон, тарілки, трикутник та ін.). Основу репертуару капели становили українські народні пісні, а також твори класичної музики, які найбільш відповідали характеру й можливостям її оркестру, а також добре звучали в перекладенні для чоловічого хору.

Творча діяльність професіональних народно-оркестрових колективів з українським інструментарієм стала для музичної культури України не тільки органічною потребою, запорукою її успішного розвитку, а передусім новим, важливим етапом у створенні професіонального оркестру українських народних інструментів державного масштабу. Думка про утворення такого мистецького колективу в Україні з’явилася задовго до його появи. Ще наприкінці 50-х років вийшла стаття доктора мистецтвознавства А.Гуменюка під назвою “Такий оркестр нам потрібний” [2], в якій порушувалося питання про створення професіонального оркестру українських народних інструментів. На шпальтах українських газет розгорнулася широка й досить гостра полеміка із приводу інструментального складу майбутнього колективу. На відміну від багатьох опонентів, ідею створення оркестру в складі українських народних інструментів підтримали визначні діячі нашого мистецтва – М.Рильський, Л.Ревуцький, С.Людкевич, П.Козицький, М.Вериківський, П.Майборода, Г.Майборода, В.Довженко, М.Гордійчук, І.Ляшенко, О.Лисенко, Т.Мосенко, Я.Орлов [4]. Незважаючи на таку підтримку й високоповажну думку, проблему

створення оркестру українських народних інструментів не вдалося вирішити відразу. Спочатку було вирішено організувати ансамбль українських народних інструментів, об'єднавши ансамбль бандуристів та хорову капелу Українського радіо. Ансамбль бандуристів було доповнено скрипками, цимбалами, флейтою, кларнетом, віолончеллю, контрабасом та бубном. Новостворений колектив – Ансамбль пісні Українського радіо очолив Андрій Бобир. Супроводжуючи вокально-хорові номери, Ансамбль виступав також з інструментальними номерами. З 1965 року оркестрова група відокремлюється від Ансамблю пісні й функціонує як самостійний колектив – оркестр Українського республіканського телебачення і радіомовлення. Цей невеликий колектив складався зі струнно-смичкового квінтету, цимбалів, баянів, сопілок, флейти, кларнета та ударних інструментів (малий барабан, тарілки, трикутник). За роки творчої діяльності оркестр набув досвід у виконанні інструментальної музики різних жанрів, багато з яких увійшли до фондових записів Українського радіо.

Проте ідея створення державного оркестру українських народних інструментів як самостійної концертної одиниці дедалі поширювалась і втілювалась у конкретні справи, наступним кроком яких стає постанова Правління Музично-хорового товариства України від 29 квітня 1969 р. “Про організацію оркестру українських народних інструментів”. Створенню оркестру сприяли такі чинники, як: підготовка висококваліфікованих виконавців на народних інструментах, удосконалення широковідомих українських народних інструментів (бандура, цимбали, сопілка) і відтворення забутих (кобза, сурма, козацької труба, ліра та ін.), вивчення та розшифрування записів народної інструментальної музики, вивчення досвіду створення подібних оркестрів у минулому. Художнім керівником оркестру було призначено Якова Орлова, його помічником (другим диригентом) – Віктора Гуцала. Вони оголосили й провели конкурс, відібрали до складу оркестру кращих випускників консерваторій України. Розпочалася тривала робота з упорядкування й комплектації оркестрових груп. Спочатку до оркестру увійшло три групи інструментів: струнна (смичковий квінтет, бандури, цимбали), духова (сопілки, сурми, флейти, кларнети), ударні (литаври, бубон) та деякі епізодичні інструменти (трембіта, бугай). Провідною була визначена смичкова група.

Створення нового колективу одразу підняло справу виготовлення народних інструментів на більш високий щабель. Створенням майстрових музичних інструментів для колективу оркестру займались: Мельнице-Подільська виробнича майстерня Музично-хорового товариства України, експериментальний цех Чернігівської фабрики музичних інструментів, Львівська експериментальна фабрика музичних інструментів.

Перший виступ оркестру відбувся 12 квітня 1970 року на сцені Київської опери. В основу репертуару було покладено народну інструментальну музику, твори українських композиторів і кращі зразки західноєвропейської та світової класики. Виступ оркестру показав, що “новонароджений колектив одразу міцно стає на ноги, має великі перспективи і невичерпні можливості” [6, с.53].

З роками виконавська майстерність оркестру зростала, розширювався інструментальний склад, збагачувалась оркестрова палітра. До 1974 р. в оркестрі визначилось 6 основних груп інструментів: струнно-смичкова, бандурна, група кобз, цимбалів, духова й ударна групи, які забезпечували повноцінне звучання інструментальних груп та їхню ансамблеву злагодженість, повноцінний оркестровий діапазон, технічну рухливість, динамічну контрастність, а також можливість виконувати на високому професійному рівні не тільки народно-інструментальну музику, а також переклади творів української і світової класики та оригінальні композиції.

Зміни статусу оркестру від “Київського” (1974) до “Державного” (1987), а згодом і “Національного” (1997) докорінно покращили його матеріальну базу. Уведення нових удосконалених інструментів значно збагатило звукову палітру оркестру, а широка концертно-виконавська діяльність із залученням до неї плеяди видатних співаків, тісна співпраця із сучасними композиторами, а також велика просвітницька й виховна робота вивели колектив на високий мистецький рівень.

Отже, розмаїття музичного інструментарію українців, удосконалення широковідомих українських народних інструментів (бандур, цимбал, сопілок), відродження забутих (кобзи, сурми, козацької труби, ліри та ін.) й утворення їх тестурних різновидів (інструментальних родин), а також підготовка висококваліфікованих виконавців на народних інструментах і композиторська творчість стали передумовами виникнення професійного оркестру українських народних

інструментів дежавного масштабу. Оркестр українських народних інструментів було створено Музично-хоровим товариством України 30 квітня 1969 р.

1. Васюта О. Музичне життя на Чернігівщині у XVIII–XIX ст.: історично-культурологічне дослідження / О. Васюта. – Чернігів : Деснянська правда, 1997. – 212 с.
2. Гуменюк А. Такий оркестр нам потрібний / А. Гуменюк // Молодь України. – 1959. – 5 трав.
3. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А. Гуменюк. – К. : Наук. думка, 1967. – 244 с.
4. Для дальшого розвитку мистецтва / М. Рильський, Л. Ревуцький, С. Людкевич [та ін.] // Молодь України. – 1959. – 4 верес.
5. Дымченко С. С. В. В. Андреев и развитие народных инструментальных ансамблей и оркестров на Украине / С. С. Дымченко, С. Л. Марцинковский // Творческое наследие В. В. Андреева и практика самодеятельного инструментального исполнительства : [сб. науч. трудов ЛГИК им. Н. К. Крупской / научн. ред. Ю. Б. Богданов]. – Л. : ЛГИК, 1988. – Т. 121. – С. 157–165.
6. Иванов П. Г. Оркестр українських народних інструментів / П. Г. Иванов. – К. : Музична Україна, 1981. – 111 с.
7. Лазаревский А. Описание Старой Малороссии : в 3 т. / А. Лазаревский. – К. : Тип. К. Н. Милевского, 1888. – Т. 2. – 522 с.
8. Носов Л. Василь Зуляк / Л. Носов. – М. : Сов. композитор, 1960. – 21 с.
9. Носов Л. Музична самодіяльність Радянської України (1917–1967) / Л. Носов. – К. : Музична Україна, 1968. – 176 с.
10. Фільц Б. Музичні цехи на Україні (XVI–XIX ст.) / Б. Фільц // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1982. – Вип. 17. – С. 33–46.
11. Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини / Д. Щербаківський // Музика. – 1924. – № 7–9. – С. 141–155.

В статтє прослеживается эволюционный путь развития коллективного народно-инструментального исполнительства в Украине, анализируется процесс формирования профессиональных начал народно-оркестрового искусства как важного фактора создания Национального оркестра народных инструментов Украины.

Ключевые слова: народно-инструментальное исполнительство, украинские народные инструменты, народно-оркестровое искусство.

The article investigates the evolutionary way of development of Ukrainian collective folk-instrumental performing, analyses the process of forming professional basis of folk-orchestra art as an important fact of creation Ukrainian National orchestra of the folk instruments.

Key words: folk-instrumental performing, Ukrainian folk instruments, folk-orchestral art.

УДК 78.087.51

ББК 85.315.42

Сергій Григоренко

ЖАНР ЕТЮДУ: МУЗИЧНИЙ І ПОЗАМУЗИЧНИЙ ПРОСТІР

У статті з'ясовується жанрова природа етюдів в просторі міжмистецьких взаємин музики, живопису, літератури. Обґрунтовано провідні позиції класифікації етюдів за функційним призначенням та розглянуто їх безпосереднє втілення в музичному мистецтві.

Ключові слова: жанр, музичний етюд, живописний етюд, літературний етюд, композиційні та семантичні ознаки жанру.

Сучасна музикознавча наука з метою проведення перспективних досліджень мистецького процесу широко послуговується категорією жанру – “свого роду апіорною формою, що організує художній матеріал” [8]. Жанр виступає одним з найстійкіших чинників мистецького процесу, що забезпечує його безперервність та єдність. В окресленому аспекті, на нашу думку, заслуговує глибшого опрацювання жанрова дефініція етюдів, яка ще не отримала достатнього наукового висвітлення. Важливі спостереження за специфікою етюдів належать В.Л.Клину, що тлумачить його в ряді інших моторних жанрів поряд із скерцо, гуморескою, бурлескою та тока-тою, а також дослідникам окремих опусів етюдів Черні (Н.Терентьєва), Косенка (Ю.Вахрєнєв)

тощо. Відтак визначення моделі жанрово-семантичного інваріанта етюду, порівняльний аналіз специфіки жанру в суміжних мистецтвах і виконана на цій основі типологізація етюдів в українському музикознавстві здійснюються вперше. Поняття *етюду та етюдності* присутні в термінологічній базі різних мистецтв: образотворчому, музичному, театральному, а також у літературі (поезія, драматургія, критика), сягають навіть у царину точних наук (математичні етюди) та спорту (шахи, шашки). На жаль, і донині в науковій літературі трапляються неточні, приблизні тлумачення терміна на кшталт: “етюд у музиці, малярстві, графіці, скульптурі – твір, що дає поверхове, фрагментарне уявлення про зображувану митцем натуру, картину, настрій” [2, с.189]. Стосовно образотворчого мистецтва, таке тлумачення є одним із можливих, однак щодо музичного мистецтва дане визначення є вочевидь хибним. Вступаючи в полеміку з вищезгаданим автором, цікавим видається прослідкувати спільні та відмінні жанрові ознаки етюду в музичному та позамузичному мистецькому просторі, що й стало **метою** нашої статті.

Термін *етюд* походить від французького *étude* – вивчення. Етимологія слова утворює послідовний ланцюжок від старофранцузьких *estudie, estude*, латинського *studium* – “старанність, сумлінність, наука”; відтак *studere* – “старанно працювати” – до сучасних відповідників: англійського – *study*, італійського – *studio*, іспанського – *estudio*, німецького – *Etüde, Studie*.

Семантичне значення терміна в авторитетних тлумачних словниках охоплює не менш ніж 4–6 позицій, де етюд визначається як:

- 1) витвір образотворчого мистецтва, виконаний з натури з метою її вивчення, що слугує попередньою розробкою твору чи його частини;
- 2) заняття із живопису, процес створення такого твору;
- 3) невеликий літературний твір або наукове дослідження, присвячене певному питанню, огляду вузької теми;
- 4) музична п’єса для одного інструмента або голосу;
- 5) сценічна вправа імпровізаційного характеру для розвитку й удосконалення техніки акторської майстерності;
- 6) шахове або шашкове завдання, в якому при даній позиції з невеликою кількістю фігур необхідно виграти або зробити нічию [1].

Перше місце в переліку значень здебільшого посідає живописний етюд (у тлумачному словнику Д.Ушакова¹, Великому енциклопедичному словнику², словнику художніх термінів тощо). Однак С.Ожегов надає першість етюду музичному³.

Музичне мистецтво тлумачить етюд як невелику (переважно інструментальну) п’єсу навчально-практичного характеру, що має на меті вдосконалення виконавської майстерності. Основу етюду створює стала ритмоформула та певний технічний прийом, призначений для відпрацювання.

Технічні завдання відіграють в етюді виразну структуротворчу роль: виконавські прийоми залежно від рівня складності отримують різноманітний розвиток – мотивний, тонально-гармонічний тощо. Таким чином, саме дидактична функція етюду формує яскраво виражені композиційні та семантичні ознаки його жанрового інваріанта.

¹ **Тлумачний словник Д.Ушакова:** 1. Твір (малюнок, скульптура і т. п.), що є первинним нарисом, ескізом, який може слугувати частиною композиційного цілого. Етюд до картини. Пейзажний етюд. Етюд горельєфа. Поїхати за місто на етюди. 2. Назва творів, що є результатом певного дослідження. Філософські етюди. Етюди про стиль Гоголя. Критичний етюд. 3. Вид вправи (у музиці, в шаховій або шашковій грі і т. д.). Етюд для флейти. Шаховий, шашковий етюд. Вирішити етюд. 4. Невелика музична п’єса віртуозного характеру (муз.). Етюди Шопена. Фортепіанні етюди Скрябіна.

² **Великий енциклопедичний словник:** 1. В образотворчому мистецтві твір (підготовчий), виконаний з натури з метою її вивчення. 2. Музична п’єса інструментального характеру, заснована на певному прийомі виконання і призначена для розвитку технічної майстерності виконавця. 3. У сучасній театральній педагогіці вправа для розвитку і вдосконалення акторської техніки.

³ **Словник С.Ожегова:** 1. Музичний твір віртуозного характеру. 2. Малюнок, картина або скульптура, виконані з натури, зазвичай частина майбутнього великого твору. 3. Невеликий за обсягом твір (науковий, критичний), присвячений певному питанню. 4. Вид вправи (у музиці, шаховій грі). 5. Малювання, писання фарбами з натури для вправи, заготовки ескізів.

Жанрова модель у найбільш “чистому” виді позиціонована в *інструктивному етюдi*, де чітко витримано навчально-технічний характер, рельєфність фактурного викладу з численними повтореннями визначеної ритмічної фігури, логіку мелодико-гармонічного розвитку, невибагливу, типізовану виразовість. Інший жанровий різновид етюду – *художній, концертно-віртуозний* – виникає на межі XVIII–XIX століть, у період розмежування художнього й технічного начал музичного твору та в контексті романтичної ідеї мистецького синтезу значно збагачує свій обрій шляхом взаємодії з іншими жанровими моделями (прелюдія, ноктюрн, танець, пісня тощо). Таким чином, у визначенні композиційно-семантичного інваріанта етюду орієнтуємося на його початковий інструктивний тип.

Отже, до композиційно-формальних ознак жанру належать:

- невеликі розміри – приналежність етюду до мініатюри;
- зосередженість на певному виді техніки, виразність технічно-віртуозних виконавських завдань, домінуюче значення провідного технічного прийому;
- конструктивна ясність, квадратність, застосування простих форм (2–3 частинних);
- простий гармонічний розвиток, логіка та передбачуваність побудов гармонічних послідовностей (низки секвенцій тощо);
- природне використання особливостей інструмента;
- застосування певних артикуляційно-ритмічних, інтонаційних формул та часової організації, питомих для музичної *моторики* як організуючого фактора й засобу узагальнення форми – безперервність руху, пружня ритміка, перевага рухливих темпів;
- приналежність до жанру-форми з притаманним йому провідним принципом остинатності фактурної формули та образного змісту;
- тяжіння до циклізації мініатюр – групування окремих етюдів у цикли, що організовані за принципом:
 - поступового ускладнення фактурних і технічних завдань, накопичення технічної бази;
 - охоплення певного кола технічних завдань: усіх тональностей, мелізматики тощо.

Семантичні ознаки жанру утворюють:

- монообразність – однотипність тематизму, відсутність контрастності, т. зв. монотемність, а відтак монодраматургію (визначення В.Бобровського);
- невибагливий, типізований зміст, панування світлих настроїв, відсутність драматизму;
- семантику руху, динамізм і пульсацію, енергетичний заряд;
- блискучу ефектність.

В образотворчому мистецтві етюд означає підготовчу роботу до основної картини, “зображення допоміжного характеру, обмеженого розміру, виконане з натури для її глибшого вивчення і засвоєння” [9, с.259]. Етюд – своєрідний творчий записник-щоденник митця, що фіксує його безпосередні враження та емоційні стани, віднайдені образи та мотиви, нюанси, переходи кольорів, гру світлотіні, спостережені здебільшого в природних умовах, на пленері. Попередньо-підготовча функція образотворчих етюдів полягає в розробці деталей запланованої картини чи скульптурної композиції, розв’язанні фахових питань художньої практики, вдосконаленні майстерності. Таким чином, цінними якостями живописного етюду є невимушеність, ліричність, інтимність, пошук форми та колористичних барв, а його вихідною жанровою ознакою – незавершеність, несамостійність, що передбачає можливість продовження в мистецьки довершеному творі, виступає потенціалом розвитку.

Таке тлумачення терміна здебільшого корелюється зі специфікою музичних інструктивних етюдів – себто певних технічно-фактурних “заготовок” піаніста, що виконують функцію попередньої роботи до виконання значних художньо-віртуозних творів. Інструктивні етюди, спрямовані на розвиток техніки оволодіння інструментом, знаходяться на межі між чистою та прикладною музикою.

Етюд, як початковий етап до створення картини, як підготовча робота та частина композиційного цілого, важливе місце відігравав у школі художників-барбізонців – майстрів французького реалістичного пейзажу 30–60-х років XIX століття. Вони писали свої етюди з натури на околицях Парижа поблизу села Барбізон (Barbizon), а згодом на основі етюдів створювали картини. Тому при довершеності й значній мірі узагальненості в композиції й колориті у творах

барбізонців відчувається живе дихання, правдивість зображуваної природи (“Вид Гранвіля” Теодора Руссо, “Пейзаж з коровами” Жюлья Допре, “Дорога в лісі” Діаза делла Пенні).

Історії мистецтв відомі випадки, коли етюд до картини й створена на його основі картина отримували окреме, самостійне життя. Подібна ситуація і в музичному мистецтві: один із “Трансцендентних етюдів” Ф.Ліста – “Мазепа” став образним і технічним підґрунтям появи однойменної симфонічної поеми композитора. Донині обидва твори є надзвичайно популярними.

Спільною для живописного та музичного етюдів є жанрова еволюційна динаміка, що перетворила його з підготовчого, допоміжного в самодостатній, мистецький твір. Самостійне художнє значення мають етюди В.А.Серова “Натурниця”, В.І.Сурикова “Дівчина з гітарою”, С.В.Іванова “В пошуках роботи”, С.Далі “Мед солодший за кров”.

Живописний етюд виконується в різних техніках (гуаш, темпера, акварель), як правило, безпосередньо з природи на відкритому повітрі та сприяє правдивому, живому втіленню природи в живопису, зокрема у створенні пейзажів. Відтак в образотворчому мистецтві термін етюд несе певне тематичне навантаження, а саме: зображення природи, що породжено практикою виконання на пленері. Окреслена особливість зумовила звернення до пейзажу-етюду наприкінці ХІХ століття художників-імпресіоністів, що намагалися затримати на полотні ледь відчутні зміни барв, нюанси перехідних станів, гру світлотіні, повітря. Їх навмисне “випадкові” композиції відзначаються певною фрагментарністю, торують шлях від традиційної завершеної побудови картини до нових динамічних форм ХХ століття. В українському мистецтві до ліричного пейзажу-етюду звертались Іван Похитонов, Микола Бурачек.

Саме пейзажність, картинність, як питома ознака живописного етюду, часто слугує спільною ознакою міжмистецьких взаємин та яскраво характеризує, зокрема, літературні етюди М.Коцюбинського (“Цвіт яблуні”, “Невідомий”, “На острові”) та музичні Етюди-картини С.Рахманінова.

У літературі етюд – “невеликий за обсягом, переважно безфабульний твір настроєвого характеру” [11, с. 358]. До взірців літературного етюду, окрім вищезгаданих творів М. Коцюбинського, слід віднести “Дорогу” В. Стефаніка, “Три зозулі з поклоном” Гр. Гютюнника, нариси Г. Косинки, “Сині етюди” М. Хвильового, “Символізм” А. Белого, “Далекі й близькі” В. Брюсова та ін.

“Етюдність у літературному творі виявляється у швидких, дещо недбалих, гарячих, рваних штрихах, пленерних замальовках. Це ніби живі бризки життя, де... одні кадри перебиваються іншими. Ми бачимо розрізнені деталі сюжету” [12, с.214]. Відтак М. Коцюбинський у листах з о. Капрі зазначав: “Думаю зробити спробу написати щось про Капрі – се мають бути дрібнички, враження, картинки, сонце, море, природа, трошки людини, яка усе те любить...” [7, с.329]. Отже, ліричні настроєві характеристики та свідомо незавершеність твору (студія, образок, ескіз) становлять провідні ознаки етюду літературного.

Важливою умовою поширення етюду в малій прозі на межі ХІХ–ХХ століть став процес “ліризації” та утвердження фрагментарних, незавершених форм. “Ліризація” привела до побудови всієї жанрової системи, де чільне місце посіли різноманітні фрагментарні утворення – етюди, нариси, образки, ліричні мініатюри, поезії в прозі., зростання ролі суб’єктивного чинника в мистецтві, орієнтації на зображення подій внутрішнього життя людини, її настроїв та почуттів” [6, с.11].

Взірці етюдів зустрічаємо також у драматургії: “Кам’яна душа” І. Франка, драматичний етюд “Прощання” Лесі Українки та в поезії. Яскраво представлений жанр ліричного літературного етюду в ранній поезії І. Ф. Драча, перу якого належать збірки етюдів “Соняшник”, 1962 (“Сонячний етюд”, “Етюд на “добридень”, “Етюд про хліб”, “Етюд поколінь”, “Фіалковий етюд”, “Врубелівський етюд” і т. д.), “Протуберанці серця”, 1965 (“Осінній етюд”, “Етюд – копія записки”, “Чорний етюд”), “Музичний етюд” (збірка “Балади буднів”, 1967), “Аристократичний етюд” (збірка “До джерел”, 1972).

Етюд як наукове дослідження являє собою один із різновидів літературно-критичних жанрів на кшталт невеличких науково-популярних есе: філософські етюди, критичні етюди Н. Бердяєва, психологічні етюди Поля Бурже, етюди про Достоєвського, Пушкіна, Д. Мережковського тощо.

У порівнянні з великим дослідженням, літературно-критичний етюд ставить перед собою вужчі завдання, охоплює менший обсяг матеріалу, обмежуючи обрану проблематику певним

обраним аспектом. “І на виразності думки, на діалектичній стрункості перш за все заснована естетична грань літературно-критичного етюду... Невеликі розміри етюду відкривають можливість використання більш образної й виразної мови, спонукають вимогливіше вживати слова, ніж це прийнято у великому дослідженні” [3, с.1157]. Виразність думки, смілива образність, експресія слова при невеликих розмірах створюють особливий художній ефект літературно-критичного етюду, що напрочуд кореспондує з рисами свого живописного відповідника. Невипадково перший дослідник теорії форм літературної критики Л.П.Гроссман у статті “Жанри літературної критики”¹ виокремлюючи етюд серед інших сімнадцяти типів критичних праць, долучає до нього визначення “імпресіоністичний” [цит. за 4, с.126].

Узагальнивши жанрові ознаки етюду в загальномистецькій площині, отримаємо як відмінні, зумовлені специфікою кожного з видів мистецтв, так і спільні ознаки, що при класифікації їх за функційним призначенням утворюють такі стрижневі позиції:

- дидактична функція: етюд-вправа – спрямований на конкретне технічне завдання, підготовку до певного роду діяльності (освоєння зображуваної природи в малярстві, графіці, скульптурі, відпрацювання однієї театральної сцени в сучасній театральної педагогіці, розв’язання певної шахової позиції, а відтак – у музичному етюді оволодіння певним видом руху, типом фактури);
- евристично-пошукова, гносеологічна функція: етюд-дослідження, експеримент – акумулятор цінних знахідок у техніці мистецтва, ремесла, висвітлення обраного кола питань у літературно-критичній царині; пізнання та проба нових стильових засобів, нових технічних прийомів;
- власне естетична функція: етюд – самодостатній художньо довершений твір – включає комунікативний, гедоністичний та ін. чинники, притаманні кожному самостійному витвору мистецтва.

Усі вищезазначені функції етюду як жанрового утворення отримали безпосереднє втілення в музичному мистецтві. Відтак дидактичну, підготовчу функцію виконують численні інструктивні етюди: К.Черні, Ф.Калькбренера, І.Лоу, Ф.Бургмюллера, І.Мошелеса та ін.

Евристично-пошукового, гносеологічного значення набувають етюди, створення яких пов’язане з перехідними періодами, фазами пошуків від індивідуально-біографічних до культурно-епохальних. Індивідуально-стильові зміни виразно позиціоновані в етюдах пізнього О.Скрябіна (три етюди ор. 65, 1912) та К.Дебюссі (“Дванадцять етюдів” для фортепіано у двох зошитах, 1915). Саме жанру етюду композитори “довірили” апробацію, здійснення й утвердження нових стильових властивостей власної творчої еволюції.

Появу значного корпусу етюдів евристично-пошукового характеру генерувала доба кардинальних жанрово-стильових пертурбацій початку ХХ століття. Жанр етюду переживає оновлення художньої змістовності й виразовості, збагачується звуковою енергією, динамікою, ритмічною чіткістю в дусі прийдешньої епохи, розв’язує нові проблеми радше інтелектуальні, ніж мануальні. Як лабораторію експериментаторства трактує жанр етюду Чарльз Айвз. В етюдах автор немов грається в асоціації, вправляючись у цитуванні популярних мотивів². Останній етюд його збірки “Двадцять сім етюдів” (1909) виступив прообразом найбільш радикальної композиції Айвза “Chromâtimelôdtune” для квінтету міді та фортепіано (або для камерного оркестру).

У такому ж ключі композиційно-технічного експериментаторства тлумачить етюд О.Месіан. У “Чотирьох ритмічних етюдах” (1949) він демонструє нові перспективи своєї композиторської техніки, збагаченої оригінальними ритмічними структурами, тотальним серіалізмом. Один з етюдів – знаменитий “Модус тривалостей та інтенсивностей” дослідник Х.Хальбрайх назвав “необхідними вузькими дверима, через які судилося пройти музичній еволюції композитора” [цит. за 13, с.37].

Композитори-експериментатори охоче послуговувались етюдами для інноваційних пошуків нових якостей звукової матерії: Е.Варез “Етюди до “Космосу”, П.Булез Етюди I і II, “Етюд на один звук”, К.Штокхаузен “Електронні етюди”, П.Шеффер “Шумові етюди”, “Етюди з об’єктами”, Фіолетовий етюд”. Нові сонорні засоби з використанням фортепіанних флажолетів випробував в “Астральних етюдах” Дж.Кейдж. Таким чином, апробація нових компози-

¹ Стаття Л.П.Гроссмана “Жанри літературної критики” вміщена в журналі “Мистецтво” за 1925 рік.

² У середньому розділі тричастинної форми “Анаболіціоністських вилазок” Ч.Айвз використовує “мотив стуку долі” з п’ятої симфонії Бетховена; 20-й етюд циклу весь переповнений численними цитатами, викладеними в концентричній формі з просторовим ефектом наближення та віддалення. [5, с.210].

ційних технік, звукових ресурсів і спричинена цим зміна композиційної інтенції та методу роботи в жанровій площині етюду уможливила нове узагальнення поняття, розширення меж інваріантного визначення жанрової моделі. Відтак тлумачення терміна етюд поширилося на експериментальні твори, отримало значення більш чи менш теоретично обґрунтованих композиторських пошуків, близьких до наукового експерименту.

Вершиною жанрового розвитку залишається художній етюд, що становить за змістом і формою самостійний мистецький організм, високохудожню віртуозну концертну п'єсу (етюди Ф.Ліста, Ф.Шопена, К.Сен-Санса, "Симфонічні етюди" Р.Шумана, "Етюди-картини" С.Рахманінова, цикли етюдів В.Косенка тощо).

Певна річ, музичне мистецтво за своєю природою поліфункційне, а тому кожен конкретний музичний твір поєднує в собі декілька або й усі зазначені функції. Вони співіснують у художньому організмі при домінуванні однієї з функцій та активно взаємодіють. Неперевершеним прикладом такої взаємодії залишаються шопенівські шедеври етюдного жанру, що підтверджують міркування Б.А.Струве: "Художній етюд... сполучає в навчальному процесі завдання тренувального і музично-виховного порядку. Оволодіння певним технічним елементом гри (автоматизація навички) здійснюється в умовах цілісного сприйняття музично-художнього твору – і така форма навчання є принципово найбільш правильною" [10, с.128].

1. Викисловарь. – Режим доступу : <http://ru.wiktionary.org/wiki>.
2. Грудко О. І. Етюди раннього періоду творчості І. Ф. Драча / О. І. Грудко // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка. – Кам'янець-Подільський, 2009. – Вип. 19: Філологічні науки. – С. 187–190.
3. Дынник В. Этюд / В. Дынник // Словарь литературных терминов : в 2 т. / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина [и др.]. – М. ; Л. : Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 2. – 1198 с.
4. Егоров Б. О мастерстве литературной критики: жанры, композиция, стиль / Б. Егоров. – Л. : Сов. писатель, 1980. – 320 с.
5. Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века / А. Ивашкин. – М. : Сов. композитор, 1991. – 464 с.
6. Костюк В. І. Поетика фрагменту і художня цілісність твору : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. :10.01.06 / В. І. Костюк ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2000. – 17 с.
7. Коцюбинський М. Твори : у 7 т. / М. Коцюбинський. – Л. : Наукова думка, 1973. – Т. 7. – 456 с.
8. Кривцун О. Эстетика : учебник / О. Кривцун. – М. : Аспект Пресс, 2000. – 434 с.
9. Літературознавчий словник-довідник. – К. : Академія, 1997. – 750 с.
10. Струве Б. А. Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов / Б. А. Струве. – М. : Музгиз, 1952.
11. Українська літературна енциклопедія // Літературознавча енциклопедія / авт.-уклад. Ю. Ковалів. – К. : Академія, 2007. – Т. 1. – 864 с.
12. Чайковська В. Т. Жанри живопису в українській прозі кінця XIX – поч. XX ст. / В. Т. Чайковська // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Вип. 15. – С. 212–214.
13. Чинаев В. Мессіан і фортепіано / В. Чинаев // К 100-летию со дня рождения Оливье Мессіана (1908–1992) : м-лы междунар. науч. конф., 3 окт. – 13 нояб. 2008 г. / Московская гос. консерватория им. Чайковского. – М., 2008. – С. 35–39.

В статтє досліджується жанрова природа етюда в пространствє художественных взаимоотношений музыки, живописи, литературы. Обосновывается классификация этюдов по функциональному назначению и рассматривается их непосредственное воплощение в музыкальном искусстве.

Ключевые слова: жанр, музыкальный этюд, живописный этюд, литературный этюд, композиционные и семантические признаки жанра.

In the article genre nature turns out to the etude in space of interartistic mutual relations of music, painting, literature. Grounded leading positions of classification of etudes after the functional setting and considered their direct embodiment in a musical art.

Key words: genre, musical etude, picturesque etude, literary etude, composition and semantic signs of genre.

**УТІЛЕННЯ МЕТОДИЧНИХ ЗАСАД ОЛЕКСАНДРА МИШУГИ
В ДІЯЛЬНОСТІ МИХАЙЛА МИКИШІ**

У статті розглянуто основні принципи виховання співаків у класі професора Михайла Микиші за методикою його вчителя – видатного оперного співака й педагога Олександра Мишуги.

Ключові слова: методика постановки голосу, вокальна педагогіка, система виховання співаків Олександра Мишуги, вокальна підготовка майбутнього вчителя музики.

Підготовка як вокалістів – професійних виконавців, так і вокалістів – майбутніх учителів музики вимагає від педагога наявності глибоких знань із методики постановки голосу. Відомий на початку ХХ століття оперний співак і вокальний педагог Олександр Пилипович Мишуга навчав своїх учнів свідомого ставлення до власного голосового апарату, вимагаючи розуміння всіх теоретичних тонкощів науки співу. Створенню власної методики передувало ґрунтовне вивчення ним анатомії, фізіології, акустики та інших наук, безпосередньо пов'язаних із процесом звуковидобування, звукоутворення.

Уже більш ніж сто років за методикою Олександра Мишуги – видатного співака й талановитого педагога – у мистецьких та педагогічних навчальних закладах здійснюється вокальна підготовка майбутніх музикантів і педагогів. В особистому архіві викладача вокалу інституту мистецтв НПУ ім. М.Драгоманова Е.Колосової зберігається зошит-конспект уроків із постановки голосу в класі професора Київської консерваторії М.Микиші – учня О.Мишуги. Записи в зошиті є досить змістовними й дозволяють краще зрозуміти особливості практичного втілення теоретичних основ вокальної школи О.Мишуги.

Основні методичні принципи постановки голосу О.Мишуги описано у відомій праці М.Микиші “Практичні основи вокального мистецтва”, в основу якої покладено українську термінологію, що її розробив Олександр Мишуга.

Вивченню системи виховання майбутніх співаків Олександра Мишуги присвячено публікації Л.Кияновської, В.Пидоріної, М.Жишкович, основну джерельну базу яких складають спогади учнів і сучасників О.Мишуги та його відомий “Зошит”, в якому, окрім нотаток самого педагога, містяться доповіді його учнів стосовно розуміння ними методики, за якою відбувалося навчання в класі постановки голосу. Спогади, листи, деякі архівні документи зібрав й опублікував відомий мистецтвознавець Михайло Головащенко.

Мета статті – висвітлити проблеми використання методики постановки голосу Олександра Мишуги в педагогічній діяльності його учня Михайла Микиші (на основі аналізу архівних документів).

Оперний співак зі світовим ім'ям, Олександр Мишуга (1853–1922 рр.) заслужив славу шанованого педагога, який близько 30 років навчав співу талановиту молодь за власною методикою, вивівши науку постановки голосу зі сфери емпіричних уявлень на якісно новий рівень. Розроблена ним система виховання голосу має під собою наукове підґрунтя. Глибокі знання з анатомії, фізіології, психології, акустики слугували основою для теоретичних пояснень процесу звукоутворення, звуковидобування. “Мій спосіб науки співу спирається на цілком нову систему, яку я сам видумав: спів – то подовжені склади мови, всі слова треба вимовляти одним неперервним звуком, а голос повинен опиратись в одній і тій самій точці при переміні голосівок. Так резонансова точка знаходиться в щілині між двома верхніми передніми зубами, тут при помочі носового резонансу голос дзвенить найприємніше. Всі слова треба укладати перед кінцем язика і верхніми зубами, а ніколи не допускати вимови складів і слів на корінь язика!” [2, с.279].

Виховання співаків у класі професора Мишуги проходило за принципом поступового й послідовного розвитку вокальних даних з обов'язковим свідомим ставленням до процесу звукоутворення. Відмінністю його школи вважалося плекання звука для досягнення його свободи, гнучкості, витривалості, сили та краси. На відміну від інших педагогів, Олександр Мишуга приділяв багато уваги вдосконаленню правильності емісії голосу, довгий час тримаючи учнів “на “сухих” вправах, свідомо обмежуючи їх доступ до “цікавішого”, серйознішого вокального репертуару” [4, с.123]. Але головним завданням, яке ставив перед собою професор, було “добитися високої культури звучання голосу, співати так легко, як легко говориться: спів має бути подовженою мовою, має впливати на душу людини, виховувати, облагороджувати її” [2, с.109].

Олександр Мишуга проводив публічні лекції, на яких слухачі мали можливість почути спів його вихованців. Реакція публіки дозволяла йому переконатись, що методика навчання співу, яку він упроваджував у свою педагогічну практику, забезпечує блискучий результат. Звичайно, за умови наполегливої щоденної праці. Олександр Пилипович любив повторювати: “Моя школа вимагає постійних вправ, постійної роботи над собою. Я сам, якби не працював так над собою, не тільки не був би артистом, а був би таким безголосим, як усі оті, що ото ходять по вулиці...” [2, с.25].

П’ять років життя Олександр Мишуга присвятив викладацькій діяльності в Музично-драматичній школі Миколи Лисенка в Києві (1906–1911 рр.). Уроки професор проводив виключно українською мовою (чи не єдиний у школі), навіть розробив власну термінологію. Вадим Щербаківський, відомий етнограф, мистецтвознавець, який відвідував уроки та екзамени учнів класу О.Мишуги, осягнувши основні принципи постановки голосу, писав про мрію “зберегти чисто українську традицію Мишуги і в емісії голосу, і в методі навчання, і в його музично- чи вокально-педагогічній термінології” [2, с.120]. За словами Станіслава Людкевича, саме через те, що на той час “Київ і київська опера були надто під обухом московського кнута та ворожого українству цареславія” [4, с.436], Олександр Мишуга, на жаль, 1911 р. був змушений виїхати до Варшави.

Викладаючи науку співу в Києві, Варшаві, Римі, Мілані, Стокгольмі та інших містах, Олександр Мишуга подарував світовому вокальному мистецтву велику кількість видатних співаків. Серед них: М.Микиша, М.Донець-Тессейр, М.Гребінецька, М.Висоцька, О.Любич-Парахоняк, С.Мирович, Я.Тіссеранд-Паржинська, З.Забелло-Мазуркевич, Я.Королевич, С.Колодій, М.Чінберг та багато інших.

Одним із його найкращих і найулюбленіших учнів був Михайло Микиша. Учителя й учня пов’язувала не лише творча діяльність, вони були щирими друзями. Схожими були і їхні голоси. Про це свідчать спогади Тараса Франка: “Пригадую ще 1913 рік. На святкування ювілею Івана Франка тоді Мишуга не зумів прибути. Приїхав його найталановитіший учень М.Микиша. Та коли він проспівав кілька пісень, то в залі всі захоплено аплодували і Микиші, і Мишугі, бо впізнали в виконавці геніального вчителя. Сльози вдячності залили тоді і батькове обличчя. Він протягом всього вечора не відпускав від себе Микишу, бо, як говорив, ніби відчував біля себе свого друга” [3, с.221].

Педагогічній діяльності Михайла Микиші передувала блискуча кар’єра оперного співака. Радамес в “Аїді” Дж.Верді, цар Ірод у “Саломеї” Р.Штрауса, Йонтек у “Гальці” С.Монюшка та ще близько 70 оперних партій налічує репертуарний список народного артиста України. Чудово вдавалося йому виконання творів М.Лисенка та інших українських композиторів.

Із класу Михайла Бенедиктовича вийшли видатні співаки: В.Будневич, З.Гайдай, А.Григор’єв, М.Рибалкін, М.Стефанович, Н.Чубенко.

Більше п’ятдесяти років Михайло Микиша працював над посібником “Практичні основи вокального мистецтва”, в основу якого, за словами автора, покладено “метод постановки голосу Олександра Мишуги” [2, с.109]. Сам Мишуга написав польською мовою підручник, який мав би за його заповітом зберігатися у Львівській музичній академії ім. М.Лисенка. Але, на жаль, не зберігся ані підручник, ані жодної згадки про нього [4, с.122]. Натомість у праці Михайла Микиші детально описано практичні поради та теоретичні засади виховання молодих вокалістів.

Нам удалося відшукати зошит із записами уроків професора Михайла Микиші, датований 1954 р., який вела концертмейстер класу М.Микиші в Київській консерваторії Раїса Федорівна Третяк. В особистому архіві Ельвіри Колосової, дочки Раїси Федорівни, зберігаються фотографії М.Микиші з дарчими написами на зразок: “Дорогой и глубокоуважаемой Раисе Федоровне Третьяк на добрую память, моему концертмейстеру и ученице – горячей пропагандистке моего вокального научного метода. От учителя и друга М.В.Микиши. 1956 г. 30/III г. Киев”.

Отримавши диплом Київської консерваторії по класу фортепіано, Раїса Третяк пізніше закінчила музичне училище ім. Р.Глієра як вокалістка. Розпочався її творчий шлях із концертмейстерської діяльності по класу вокалу. Р.Третяк працювала з такими видатними педагогами, як Р.Разумова, Д.Євтушенко, М.Литвиненко-Вольгемут, І.Паторжинський. Але це був лише початок її творчих пошуків.

Працюючи концертмейстером у Михайла Венедиктовича Микиші, вона мала можливість не лише спостерігати за процесом становлення співаків, але й навчатись вокалу особисто. Маючи надзвичайно приємне сріблясте лірико-колоратурне сопрано, Р.Третяк не марила сценою й

не прагнула до задоволення власних амбіцій. Схилиючи голову перед талантом Микиші, найбільш за все вона хотіла пізнати закономірності процесу постановки голосу заради того, щоби навчати інших.

Пропагуючи школу Олександра Мишуги, двоє талановитих людей створили творчий тандем Микиша–Третяк. Раїса Федорівна була не лише концертмейстером, але й асистентом професора М.Микиші. Зі спогадів Ельвіри Георгіївни Колосової дізнаємося, що в її мамі брали уроки, зокрема, В.Гуров, у подальшому заслужений артист України, народний артист України і Молдови В.Курін, народний артист України М.Полудьоний, народний артист України А.Григор'єв, соліст Київського оперного театру М.Кулага та інші.

До вступу в консерваторію готувала й свою дочку Ельвіру, а згодом і в навчанні не залишала майбутню співачку сам на сам зі складною й не завжди зрозумілою наукою – володінням власним голосом. Слід відзначити, що Ельвіра Колосова навчалася в класі професора М.Донець-Тессейр, яка була однією з найталановитіших учениць О.Мишуги. Творча співпраця людей, які знаються на особливостях вокальної майстерності, розуміються на закономірностях цієї непростой науки, дала свій результат.

Навчаючись на третьому курсі, Е.Колосова вже співала в Київській опереті в спектаклі Р.Фрімля і Г.Стотгарта “Роз-Марі” та виконувала окремі номери з оперет Й.Штрауса. По закінченню консерваторії була солісткою Ансамблю пісні і танцю групи радянських військ у Німеччині, де впродовж шести років виступала з концертмейстером Р.Третяк, своєю матір'ю. Пізніше співала в Київській філармонії.

Досвід багаторічної концертної діяльності, величезна кількість творів, які були в її репертуарі, стали в пригоді, коли 20 років тому заслужений артист України Андрій Іщенко, завідувач кафедри сольного співу Київського педагогічного інституту запросив її на посаду старшого викладача кафедри. Але однієї практики виконавської діяльності виявилось недостатньо. Навчання майбутніх учителів музики, які часто не мають ніякого хисту до вокалу, має свою специфіку. Е.Колосова зуміла адаптувати методику постановки голосу, за якою навчали майбутніх співаків О.Мишуга, М.Микиша, Р.Третяк, до виховання вокалістів в умовах педагогічного вищого навчального закладу, значна частина яких на початку навчання може бути названа просто “безголосими”. Проходить зовсім небагато часу і виявляється, що голос хороший! Важливу роль при цьому відіграє здатність викладача пробудити в студента впевненість у власних силах, тоді щоденна наполеглива праця учня та його наставника обов'язково приносять бажаний результат.

Ельвіра Георгіївна пишається своїми випускниками, які, маючи кваліфікацію вчителя музики, по праву вважаються співаками. Серед них: заслужена артистка України Оксана Калінчук, солістки Київського муніципального театру опери і балету для дітей Оксана Мединська та Олена Моргун, керівник і солістка театру пісні “Джерела” Ольга Токар і багато інших професійних вокалістів.

У сімейному архіві Ельвіри Колосової зберігається той самий зошит, в якому Раїса Третяк деякий час конспектувала уроки вокалу професора Київської консерваторії Михайла Венедиктовича Микиші, занотовувала його зауваження й пояснення, а також свої враження й думки щодо побаченого й почутого. Далі розглянемо основні принципи навчання співу, описані в зошиті, у лапках подаючи вислови професора М.Микиші.

Із цих записів дізнаємося, що перший урок, як правило, М.Микиша присвячував знайомству учня з вимогами до зовнішнього вигляду та внутрішнього стану співака. “Зовнішній вигляд – лопатки сховані, ноги – у третій позиції, права нога вперед, руки опущені, пальці злегка зігнуті, а не прямі, щоб не було по-солдатськи. Голова злегка відкинута (дивитись на балкон), опора в п'ятах. Обличчя злегка усмінене (показувати верхні зуби). Внутрішній вигляд – стан захопленої енергії (тонус), захоплено-енергійний спокій”. Необхідними технічними елементами педагог уважав тонус, спокій, ритм, інтонацію, вдих за завданням, тоді вже видих, а видих – це звук.

На першому ж уроці йшлося про те, як повинен себе поводити співак на сцені. Зокрема, виходити на сцену “з піднесенням, але спокійно, а не бігти від радості”. Виходити бадьоро, незалежно від того, наскільки відповідає такий стан сьогоднішньому настрою. Не варто дивитися на публіку з-під лоба, краще дарувати їй посмішку. І концертмейстер потребує люб'язного до нього ставлення, адже є найближчим другом співака! “Публіку треба поважати!” Виходячи зі сцени за куліси, спину слід тримати прямо. Михайло Венедиктович навіть розповідав учню-

початківцю, як той повинен виходити на “біс”: “... уже як до більш знайомих друзів, а не “Тришко! Мишко! Я бачу, ви мені аплодуйте!” Сміятися і т. і. негоже”. Наявність загальних моментів вихованості співака Микиша називав академізмом.

Михайло Венедиктович закликав своїх учнів відповідально ставитися до обраної ними професії, вимагав осмисленої роботи над звуком не лише на уроці, але й у повсякденному житті, наголошуючи, що головне його завдання – виховання справжнього професіонала. І обов’язок студента – допомагати в цьому педагогу, працювати не лише на уроці, а кожної хвилини пам’ятати про своє призначення – бути співаком. Важливо не розлучатися з відчуттям резонатора ні на хвилину, у повсякденному житті розмовляти вокально правильно на обертому диханні і в позиції звука, пам’ятаючи про те, що спів – це подовжена мова. Адже “мова буде вокально-художньою тільки в разі використання законів співацького звука; так само і звук буде повноцінний, художній лише тоді, коли буде враховано закони правильної розмовної мови” [6, с.54].

Кожен ранок майбутнього співака, на думку професора, повинен розпочинатися із вправ закритим ротом або закритим звуком при відкритому роті. Таке налаштування голосового апарату педагог уважав найоптимальнішим. Окрім того, що цей спосіб дозволяє відчутти резонансову точку, відбувається підготовка еластичних м’язів до навантаження. “Співацька позиція звуку є психофізіологічним відчуттям, відповідно, ми через відчуття починаємо пізнавати позицію звука. Усвідомлення відбувається через відчуття”. “Закритий звук ізолює резонатор, тоді й звук чути краще”. Уважно прислухавшись, де це звучить, обережно пустити в цю саму точку голос, а точніше, букву. Контролювати звучання, не пробачати собі жодної невірної, не в позиції заспіваної ноти. Розспівування таким способом не потребує багато часу, голос розігрівається досить швидко.

Розспівування в класі професора Микиші розпочиналось із “відчуття резонатора” – розспівування закритим звуком із відкритим ротом, проспівування голосних звуків на *staccato* (на одній ноті) та на *legato*. Але основним моментом у розспівуванні було промовляння на одній ноті спочатку назв ступенів гама, потім – голосних і сполучень голосних із приголосними. “Природою людині дано говорити, а співати – це те саме, що говорити, тільки треба знати правильне місце”. Студент повинен навчитися говорити, вимовляючи слово губами, зубами і кінчиком язика, протягуючи звуки, спрямовуючи їх в резонансову точку. Після роботи над окремими голосними й сполученнями голосних із приголосними, Микиша радив “співати-говорити” коротенькі поспівки, побудовані на одній ноті, на зразок: “сьогодні хороша погода”. Розділяючи думку Олександра Мишуги про те, що спів – це подовжена мова, Михайло Микиша уточнював: “якісно сказане в точку, подовжене слово – це і є спів”. Вимовляти кожне слово слід перед язиком, ні в якому разі не допускати глибокого звучання, тобто “контур голосного повинен виходити назовні, а не заглиблюватися у ротову порожнину”.

Підготовка учня до художнього виконання передбачає усвідомлення ним основних факторів, від яких залежить якість співацького звука: дихання, носовий продох, позиція (“точка”). Важливо навчитися спрямовувати дихання в позицію звука, тримаючись носового продоху. “Лицьовим скелетом”, “носовим продохом” Михайло Микиша називає загальноприйняте у вокальній педагогіці поняття “маски”, пояснюючи таке формулювання тим, що воно є доступнішим і зрозумілішим для студентів. Саме відчуття носового продоху, “маски”, дозволяє уникати горлового звучання. Усі три фактори нерозривно пов’язані. Порушення дихання зумовлює зникнення енергії збудженості звука, а відключення носового продоху, який “іде попереду всього”, призводить до відходження від позиції звука. Увагу учня професор акцентував на відчуттях, радив запам’ятовувати відчуття позиції, переводячи верхню ноту з нижньої попередньої на *legato*, пам’ятаючи, що “інтервали різні – місце одне”, і співати їх треба “тоненько, не розляпаним голосом, а зібраним”.

Коли учень поскаржився йому, що не може відчутти позицію звука, Микиша погодився, що це надзвичайно складно, і відчутти її можна, чітко усвідомивши місцезнаходження “точки” – біля верхніх передніх зубів. “Мишуга визначив місце точки з точністю до однієї соті”.

Розкриваючи учням функції резонаторів у співі, їх акустичну суть, М.Микиша наводив приклад проведення смичком по скрипковій струні, кінці якої закріплені між двома кілками на звичайній дошці. “Звук струни буде надзвичайно слабкий і бідний на темброві барви. Це пояснюється відсутністю такого резонатора, як скрипкова дека, що посилює звучання струни. Отже, дека є резонатором, а саме явище посилення і забарвлення звука називається резонан-

сом” [6, с.23]. Вимова звуків “ан-ен-он”, як у французькій мові, допомагає краще зрозуміти “відчуття резонатора”. Завдання співака – не дати відключитися резонатору під час виконання вокального твору, пам’ятати, що від цього “цілком залежить не лише повнота, сила, а й краса людського голосу, його тембр” [6, с.23].

Найбільш раціональне функціонування та максимальне використання резонаторів під час співу забезпечує співацька позиція. Або, як її називав Олександр Мишуга, “резонансовий пункт”. На уроках професора Микиші частіше звучали визначення “точка”, “позиція звука”. “Шукати” позицію педагог радив не звуком, а голосним, буквою, доводячи звучання до рівного скрипкового. “Позиція любить, аби з нею поводитись делікатно, а не лупили в неї”. Олександр Мишуга називав такий спосіб звуковидобування “дотиком”, учив співати, ніби торкаючись резонансової точки повітряним струменем. Саме від точності упору вокально-дихальної енергії залежить сила й краса звука. “Близькість звука забезпечує резонатор, а точність звука дає точка. Але це все – одне ціле”.

Багато часу, на думку педагога, потрібно студенту, аби позиція звука з рефлекторно-умовного перетворилася на безумовний рефлекс. Микиша називає такий термін – три роки. Саме стільки часу він відводив на початкову підготовку вокаліста до виконавської діяльності. Засвоївши прийом використання резонансового пункту, усі інші тонкощі вокальної майстерності студент у змозі осягнути без особливих проблем. “Вози диханням по позиції звука, як маслом по губах, вимовляй слово в позицію”. Майбутнім співакам М.Микиша радив, виходячи на сцену, постійно перевіряти “точку”, наголошуючи, що нічого краще за неї не придумаєш. Часто згадував свого славетного учителя: “Мишуга дав світові щастя”, маючи на увазі поняття резонансового пункту, як прийнято називати “точку” в сучасній вокальній педагогіці. Микиша наголошував на тому, що розвивати відчуття резонансової точки можна до безкінечності – “точка прогресивна – для досконалості меж немає”.

Пригадуючи початок своєї співацької кар’єри, Олександр Мишуга розповідав про те, як, переживши в Італії розчарування від уроків співу, після довгих роздумів та міркувань, “почав наспівувати зовсім, зовсім тихо, ніби слабкий, окремі тяглі, витримані тони... я твердо зрозумів, що силою, як учила мене моя вчителька, я нічого не зроблю з голосом, що тільки на тихім голосі можна виправляти всякі хиби голосу, що сила голосу залежить від правильної позиції тону і що треба добиватись не сили, але докладної позиції, природності та легкості звука, а сила сама потім прийде” [2, с.134].

От і Михайло Венедиктович своїх учнів учив свідомо ставитись до процесу звуковидобування: “Точку відчутти не важко, треба лише сісти і дуже уважно подумати, прислухатися, де свистить “с”, туди говорити і співати”. У своїй праці “Практичні основи вокального мистецтва” він дає визначення резонансового пункту: “це місце, точка психофізіологічного відчуття упору вокально-дихальної енергії під час співу, завдяки якому голос може максимально посилитись і набрати потрібного забарвлення за рахунок резонування всіх твердих і м’яких резонаторів голосового апарату; точка психофізіологічного відчуття художнього звучання голосу і вимови слів під час співу чи розмови” [6, с.24].

Постійно орієнтуючи студентів на пошук точки, утримання звука в позиції, Михайло Венедиктович умів доступно пояснити значимість у цьому процесі дихальної енергії. “Точка без енергії нічого не варта, не дає тих обертонів, які чарують слух”. Необхідно тренувати м’язи, які відповідають за подачу повітря в резонансову точку, пам’ятати, що процес співу відбувається завдяки еластичним м’язам, і аж ні в якому разі не шляхом напруження та затискання. Так званої політності звука можна досягти за умови умілого користування еластичними м’язами, які забезпечують економне використання дихальної енергії, відповідно, значно покращується якість звучання. Микиша називав такий спосіб видобування звука співом із діафрагматичним відгуком, наголошуючи, що м’язи треба заставляти працювати, “відгукуватись”, не дозволяючи їм залишатись “кам’яними”.

Вправи на staccato допомагають краще відчутти опору й позицію звука в нерозривній єдності. Цікавим є пояснення Микиші щодо такого взаємозв’язку. Він мав глибоке переконання, що правильна позиція звука забезпечує економний видих, у свою чергу, за допомогою еластичних м’язів діафрагми та черевного преса “струміль видихуваного повітря (звука) проходить по куполу піднебіння у напрямку носового продишу і потім еластично впирається в резонансовий пункт” [6, с.9]. Робота над диханням без розуміння точного місця розташування точки не

дасть бажаного результату, як і позиції звука без діафрагматичного відгуку бути не може. Уміння розподілити потік дихальної енергії – важливе завдання кожного співака, адже регулюється дихання саме позицією звука. “Відчувати постійно точку, а не цілий шар і не лінію, тоді нота буде впевнено стояти і філіруватися”.

На урок до Михайла Венедиктовича прийшов студент із нежитю. Професор пояснив, що займатися можна, але “маленьким звуком і не високо, співати *staccato*”. Розспівування, за твердженням М.Микиші, повинно спрямовуватись не лише на розігрів м’язів, основна увага повинна приділятися резонансовій точці, над якою треба багато працювати. За звучанням кожної ноти в позиції студент повинен слідкувати постійно, поки це не стане звичкою. “Потрібно вичити себе, зрозуміти себе”, працювати “з палким бажанням, величезним натхненням”.

Багато уваги на уроках приділялося вокальному читанню та декламації. “Таке читання дає глибоке розуміння мови, слова, не дозволяє форсувати і сприяє виробленню бездоганної вимови”. Вокальне читання, декламація відбувається на фоні резонаторних відчуттів. Резонуючими порожнинами у співака є лицьовий скелет, лобні та гайморові пазухи, які при правильному використанні резонатора починають відзвучувати з огляду на те, що голос звучить просторо. Микиша вчив майбутніх співаків говорити на звуці, який не переривається, вимовляти кожне слово в точку. Робив акцент на тому, що розмова повинна бути такою, яка звучить, тому що буває інакше. Говорити на подовженому звуці необхідно для досягнення справжньої кантилени. “Зручно тобі в житті говорити в резонансову точку? Зручно. Перенеси ці відчуття у спів і це буде найчарівніший спів!”

Що стосується фразування, то Микиша, як і його вчитель, вимагав від своїх учнів чітко вимовленого осмисленого слова. Коли вокаліст “мислить словом”, ніяких логічних наголосів придумувати не потрібно, усі граматичні акценти будуть логічними і природними.

Однією з ознак професійного співу, на думку Михайла Венедиктовича, є рух, стремління до верхньої ноти. Такий рух повинен бути не лише звуковим, а й емоційним, рухом усього організму. Саме стан емоційної піднесеності дозволяє домогтись руху до верхньої ноти, пізніше перетворюючись на сценічну енергію, яка допоможе з часом у створенні образу на сцені. “Цей рух буде навіть сценічним, тоді уже особливо пристосовуватися на сцені не буде потреби, уже енергія є, а вона допоможе образу”. “Від відчуттів – до емоцій”. Висхідний рух мелодії, як правило, спонукає співаків-початківців до збільшення сили звука, до форсування кожної наступної ноти. М.Микиша радить зберігати характер звучання таким, який є характерним для середини діапазону. Сила звука не повинна перевищувати сили розмовної мови.

М.Микиша, за прикладом свого вчителя, вчив учнів легкому співу, без напруження, виховуючи “ніжність голосу, а не жорсткість”. Для того, аби відчути насолоду від звучання власного голосу, не можна ні на мить забувати про самоконтроль, пам’ятати про те, що “напруженість породжує істерію”. А сила звука залежить від того, наскільки “гострим” буде торкання позиції звука при збереженні абсолютного спокою в організмі. При низхідному русі мелодії важливо утримувати звук у тій же позиції, спрямовуючи повітря в резонансову точку. Влучним, на нашу думку, є порівняння Микишею співацького голосу з оркестром, а співака – з диригентом: “Ось і диригуй “оркестром”! Цим заставляєш відчути справжню музичальність та відчувати оркестр”.

Першочерговим завданням кожного вокаліста є досягнення однорідності звучання власного голосу. Микиша мав глибоке переконання: хто вмів заспівати вісім голосних, той уже співак. “У співі не існує звука, існують голосні, які вимовляються. Головне – перевіряти позицію і тягнути не звук, а голосний, букву”. Не форсуючи, якісно заспівавши в позиції перший голосний, туди ж треба сказати наступний, тільки не окремо, а нібито продовжуючи попередній. Лише ніжним торканням (“дотиком”) голосового струменя визначеної сили в позицію можна досягти однорідності звучання співацького голосу. Для виконання вправ доцільним уважався помірний темп для того, щоб студент міг перевіряти точку, контролювати власне виконання.

Грунтовні пояснення, чітко сформульовані зауваження щодо виконавських недоліків і способів їх усунення свідчать не лише про глибоке розуміння Михайлом Венедиктовичем методики постановки голосу, але й про наявність у нього абсолютного музично-вокального слуху. Без розвитку цієї важливої якості не може бути мови про виховання вокаліста. Михайло Микиша дає точне визначення поняття музично-вокального слуху: “це високорозвинена музично-вокальна культура людського слуху, завдяки якій наше вухо може комплексно сприймати, розрізняти й аналізувати співацький звук як із сучасного, так і з художнього

боку” [6, с.48]. Питання важливості розвитку в майбутніх співаків музично-вокального слуху порушував ще Олександр Мишуга, наголошуючи на тому, що інтонаційно звук може бути чистим, правильним, у той же час із вокальної точки зору невірним.

Розрізнити правильне виконання від хибного, з вокальної точки зору, студент навчається не лише за допомогою постійного самоконтролю власних відчуттів під час співу, але й слухаючи виконання інших, аналізуючи причини виникнення тих чи інших недоліків, здійснюючи пошук шляхів їх усунення. По шість годин на день проводили учні Мишуги в його класі, не обмежуючись пасивним спогляданням роботи один одного. У будь-який момент професор міг звернутись до них із проханням виправити голосом, пояснивши причину неправильного звучання того чи іншого фрагмента музичного твору, розспівки, тощо [2, с.147]. Михайло Венедиктович проводив уроки за прикладом свого вчителя – для декількох учнів. Тобто займався з одним, інших тримав у полі зору, адресуючи детальні пояснення щодо тонкощів вокального мистецтва всім присутнім на уроці, розвиваючи таким чином музично-вокальний слух у майбутніх співаків, виховуючи справжніх професіоналів.

Підводячи підсумок, наведемо вислів Раїси Третяк, написано нею у вищезгаданому зошиті на окремому аркуші: “З великою радістю згадую я всі уроки Михайла Венедиктовича, коли акомпанувала в його класі в Київській консерваторії. Кожен урок був настільки цікавим, що ті 45 хвилин, які відводились студентові на заняття з вокалу, проходили, наче 5 хвилин і, закінчивши співати, часто доводилось чути від студента: “Мало, мало, ще хочеться співати...” На що Михайло Венедиктович відповідав, усміхаючись: “Це добре, що ти хочеш співати, це означає, що, по-перше, ти не втомився, а по-друге, що тобі заняття цікаве, що тобі щось прояснилось з теорії вокалу, ну, а далі буде ще цікавіше, бо в кожній науці кінця розвитку удосконалення немає, а вокал – це дуже цікава наука!”

Продовжуючи справу свого видатного вчителя, у підготовці майбутніх співаків Михайло Микиша дотримувався основних принципів системи виховання співацького голосу, розроблених Олександром Мишугою, а саме: робота над співацьким диханням, розумінням і використанням позиції звука, розвитком музично-вокального слуху, досягненням художньої вимови слова, усвідомленням процесу художньо-сценічної дії.

Систему, що її розробив Олександр Пилипович Мишуга – фундатор української вокальної педагогіки, уже більше як сто років застосовують у своїй педагогічній діяльності не лише викладачі музичних училищ та консерваторій, але й викладачі педагогічних середніх і вищих навчальних закладів. Адже вокал є обов’язковою дисципліною в підготовці майбутнього вчителя музики. Від учителя до учня передається цінний скарб – таємниця вокальної майстерності.

1. Зошит із записами концертмейстера Р. Третяк уроків професора Михайла Микиші // Особистий архів Е. Колосової. – К., 1954.
2. Олександр Мишуга – король тенорів / авт.-упоряд. М. Головащенко. – К. : Муз. Україна, 2004. – 610 с.
3. Франко Т. Батьків побратим / Тарас Франко // Там само. – С. 220–221.
4. Kijanovska-Kaminska L. Wokalna szkoła ukraińska we Lwowie w pierwszej połowie XX wieku / Luba Kijanovska-Kaminska // Problemy pedagogiki wokalne. – Wrocław, 1997. – С. 119–129.
5. Людкевич С. Олександр Мишуга як артист і вчитель співу / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич. – Л., 1999. – Т. I. – С. 430–438.
6. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва / М. Микиша ; літ. виклад М. Головащенко. – 2-ге вид. – К. : Муз. Україна, 1985. – 80 с.

В статье рассмотрены основные принципы воспитания певцов в классе профессора Михаила Микиши по методике его учителя – известного оперного певца и педагога Александра Мишуги.

Ключевые слова: методика постановки голоса, вокальная педагогика, вокальная подготовка будущего учителя музыки, система воспитания певцов Александра Мишуги.

The basic principles of singers' training at the professor's Myhaylo Mykysha class by methodology of his teacher – famous opera singer and pedagogue Olexander Myshuga, are examined in this article.

Key words: the voice training methods, vocal pedagogy, vocal training of future music teacher, the system of singer's training by Olexander Myshuga.

УДК 78.071.2
ББК 85.313 (4 Укр)

Богдан Мочурад

ЄВГЕН ФІЛІПОВ І ЛЬВІВСЬКА ЕСТРАДНА ОРКЕСТРОВА МУЗИКА

Історія львівської естрадної музики ХХ століття, яку творили вельми цікаві особистості, залишається малодослідженою. Завдання цієї статті – ще раз згадати світлий образ видатного музиканта Євгена Філіпова та осмислити його роль в естрадному мистецтві України.

Ключові слова: естрада, оркестр, музикант, стиль, аранжування.



Доля творчої людини, зазвичай, є особливо складною й багатогранною. Одним вона дарує славу, яка й після відходу в кращий світ довго не проминає, а інших, не менш талановитих, уже за кілька років після кончини згадає лише вузьке коло друзів. У цьому невеликому повідомленні хотілося б відновити в пам'яті шанувальників “легкої” музики постать непересічного львівського музиканта Євгена Михайловича Філіпова (1941–2004), життя якого є переконливою ілюстрацією афоризму: “Скромність – це шлях до невідомості”.

Народився Євген Філіпов 29 листопада 1941 року в м. Красноярськ (Російська Федерація). З 1957 по 1961 навчався у Львівському державному музичному училищі по класу скрипки О.Єгорова. З 1961 по 1964 рр. служив в оркестрі штабу Прикарпатського військового округу. Після демобілізації з лав Збройних сил почав працювати в оркестрі кінотеатру “Україна”. Паралельно (1967–1972 рр.) навчався на форте-

піанному факультеті Львівської державної консерваторії ім. М.В.Лисенка. У 1977–1979 рр. був запрошений на посаду художнього керівника вар’єте санаторію “Єсентуки” (м. Єсентуки, РФ). Після повернення до Львова очолював естрадний оркестр “Екран”.

З 1992 року – концертмейстер зразкового ансамблю “Квіти України”, а з 1996 – викладач відділу естрадного мистецтва Львівського державного музичного училища ім. С.П.Людкевича і старший викладач кафедри військової музики Львівського військового інституту ім. П.Сагайдачного Національного університету “Львівська політехніка”.

Ці декілька рядків біографічної довідки вміщують життя людини, яка стала знаковою не лише для естрадного мистецтва Львова. Ім’я Євгена Філіпова було відоме і в багатьох республіках Радянського Союзу, хоча його творчі здобутки насамперед пов’язані з оркестром “Екран”.

Історія естрадних оркестрів Львова сягає початку ХХ століття і ще очікує на своїх дослідників. Це були різні за складом і кількістю виконавців колективи, основним місцем діяльності яких були сцени кінотеатрів, танцювальні майданчики та ресторани. У міжвоєнний час початку ХХ століття вони набули надзвичайної популярності, адже основу їх репертуару склали модні в Європі танцювальні жанри: танго, фокстрот, пасодобль, румба, вальс тощо. Великим попитом користувалися виступи на відкритих площадках. Рішенням магістрату навмисно було споруджено декілька відкритих (так званих “зелених”) концертних сцен у міських парках.

Розквіт естрадної музики сягнув такого рівня, що музикознавці окреслюють його як період “львівського ретро”. Пісні й танцювальні мелодії сьогодні призабутих Степана Гумініловича, Богдана Весоловського, Ярослава Барнича та Мар’яна Хемара¹ (орієнтувався на польську меншину Львова) уражають вишуканістю мелодій та емоційною насиченістю.

У повоєнні роки популярністю користувались оркестри кінотеатрів “Дніпро” (керівники Айзек Гершбург, Олександр Житницький), імені Б.Хмельницького (Михайло Ярошевський, Степан Чорненький), ресторану “Брістоль” (з успіхом гастролював Прибалтикою в 1951–1952 роках, керівник Пилип Кесслер), ресторану готелю “Інтурист” (керівник Анатолій Кос-Ана-

¹ Мар’ян Хемар (1901–1972) – польський композитор, який писав для львівської радіостанції *Wesołej Lwowskiej Fali* та створив польське кабарє. В еміграції написав ностальгічний цикл пісень про Львів.

тольський). Основу останнього склали учасники вар'єте “Веселий Львів”, що плідно працювало в роки війни. Оригінальністю та високим виконавським рівнем відзначався естрадний квінтет кінотеатру ім. Я.Галана в такому складі: О.Авдєєв (кларнет), М.Осідач (акордеон), С.Мількунов (гітара), М.Туряниця (контрабас), О.Житницький (фортепіано).

Серед колективів, що супроводжували танцювальні вечірки, найвідомішим був оркестр Будинку культури залізничників (більш відомий як РОКС), яким довгий час керував Олександр Авдєєв. Винятковою популярністю користувався оркестр, створений Олександром Балабаном, який виступав на культовому танцмайданчику “Клітка”, а згодом трансформувався у ВІА “Ореол” Львівської обласної філармонії.

Та все ж одним із найвідоміших колективів естрадного напрямку був оркестр кінотеатру “Україна” (на початку 1970-х за високий виконавський рівень був тарифікований ЛОМА по першому розряду як професійний оркестр “Екран”). Керівниками почергово були Олександр Житницький, Георгій Борщаговський, Михайло Балабан та Євген Філіпов. Склад постійно змінювався, але переважно то були 2 скрипки, 3–4 саксофони, 2–3 труби, тромбон, ритм- та бас-гітари, ударні, фортепіано, 2 солісти-вокалісти.

Євген Філіпов став стрижнем, що об'єднав колектив. Він не лише віртуозно грав на фортепіано, але й створював чудові оркестровки творів. Репертуар базувався на декількох складових: інструментальні версії українських мелодій (як народних, так і молодих композиторів Білаша, Майбороди, Скорика тощо), твори радянських композиторів (Зацепін, Людвіковський, Пахмутова, Паулс та інші) і композиції західної естради. В часи тотальної ідеологічної цензури українські виконавці мали обмежені можливості знайомитись із новинками західноєвропейського та американського естрадного мистецтва. Долаючи глушіння “ворожих” радіостанцій, Євген Михайлович записує з ефіру найновіші композиції, оркеструє та виконує разом із колегами в концертних програмах. Так львівська публіка знайомиться з творами ансамблів “Бітлз”, “АВВА”, Кейта Бессі, Джона Керна та інших.

На превеликий жаль, не відомою є доля оркестрових партій “Екрана”, адже інструментальні версії української пісні “Ой, не світи місяченьку”, “Погоні” В.Людвіковського, “Намалюй мені ніч” та “Не топчуть конвалій” М.Скорика могли б стати окрасою репертуару естрадних колективів і хрестоматійно-методичною базою для виховання аранжувальників на естрадних відділах навчальних закладів.

Досконалість креативних рецепцій Є.Філіпова творів відомих авторів сягала надзвичайних висот. Працюючи над оркестровою твору, він урахував виконавські можливості кожного музиканта. “Спокійний, вимогливий до професійності виконання, він завжди радився з оркестрантами стосовно штрихів, аплікатури, дихання”, – згадує доцент кафедри духових та ударних інструментів Ігор Гишка. А завідувач відділу естрадного мистецтва Львівського державного музичного училища ім. С.П.Людкевича Юрій Антонюк зазначає: “Специфіка роботи учнівського оркестру має враховувати періодичну (фактично щорічну) зміну учасників. Випускники відходять, а на зміну приходять нові учні, професійні навички яких часто-густо є вельми відмінними. Тому Євгену Михайловичу доводилося постійно коригувати оркестрові партії. Однак, яким би не був склад нашого учнівського оркестру, композиції завжди звучали повноцінно, а виступи на академконцертах та з концертної естради супроводжувалися аплодисментами”.

Тісна співпраця поєднувала п. Філіпова не лише з українськими виконавцями та колективами. Твори світової й української естради в його аранжуванні виконували музиканти Москви, Ленінграда, Риги, Чикаго, Оттави тощо. Маєстро постійно цікавився прем'єрами джазових фестивалів, що ще за радянських часів проводилися в Прибалтиці.

Маловідомим є факт, що найперші (у багатьох аспектах еталонні) оркестровки пісень легендарного Володимира Івасюка належать перу Євгена Філіпова.

Оркестр кінотеатру “Україна” став одночасно й творчою лабораторією, і школою естрадного виконавства для багатьох музикантів. Періодично солістами працювали: співаки Натан Свиридов, Ада Назаренко, Євген Колодій, Белла Кереші, Борис Коростильов, трубачі Ігор Гишка, Юрій Вульфсон, Володимир Копоть, Юрій Остюк, Мирон Дадак, ударники Михайло Шпак, Володимир Пивовар, тромбоністи Борис Ковалишин, Борис Радченко, саксофоністи Борис Гелівер, Володимир Царук, Олександр Медведєв, Роман Оліярник, Віталій Романовський, басист

Михайло Балабан, піаніст Володимир Чижик. Для багатьох із них це стало потужним трампліном для подальшого творчого злету в академічній та естрадній царинах. Ось лише деякі факти: Б.Гелівер, В.Царук – солісти оркестру під орудою Анатолія Кролла (м. Москва), В.Чижик – лауреат багатьох джазових фестивалів, В.Копоть – соліст Державного естрадного оркестру та Радіобенду О.Фокіна), І.Гишка – соліст оркестру Львівської опери, а згодом Львівської філармонії.

Не можна оминати увагою ще одну яскраву особистість, яка, хоч і не мала безпосереднього стосунку до професійної музики, однак саме завдяки її ентузіазму плідно працював оркестр “Екран”. Це багаторічний адміністратор кінотеатру “Україна” Алла Шумилівна Вандер. Саме завдяки її зусиллям у часи, коли, згідно з культурною політикою держави, оркестри в кінотеатрах почали ліквідувати, колектив Філіпова вдалося зберегти і він активно концертував. І тільки після відходу у вічність цієї унікальної людини обласне управління кінофікації зважалося його розформувати. На більш ніж два десятиліття діяльність естрадних оркестрів у Львові (за винятком цирку) припинилася й лише тепер розпочала поступово відроджуватися.

”Євген Філіпов – аристократ по духу, у житті переніс два важких удари, після яких так і не зміг до кінця оговтатися. Один із них – передчасна смерть дружини; другий – ліквідація оркестру”, – згадує друг і побратим музиканта Зиновій Ковпак.

У кінці 1990-х Є.Філіпов зосереджується на викладацькій роботі в музучилищі та військово-музичному інституті. Біг-бэнд курсантів під його керівництвом стає переможцем фестивалів “Сурми-1998” та “Сурми-2000” (м. Рівне), “Джаз у погонах” (РП). Паралельно Євген Михайлович співпрацює з різноманітними колективами: Галицьким духовим оркестром (для якого створив один зі своїх шедеврів “Карпатську рапсодію” для труби (соліст Євген Шелест)), Духовим оркестром штабу Західного оперативного командування, оркестром “Віртуози Львова”, оркестром Львівського цирку та багатьма іншими. Слухаючи виконання творів, аранжованих видатним Маестро для таких різних колективів, захоплюєшся його вмінням оптимально використовувати засоби для створення й розкриття неповторного тембрального звучання кожного оркестру.

У період із 2002 по 2004 рр. Євген Михайлович на наше прохання написав декілька блискучих аранжувань для оркестру Національного академічного українського драматичного театру ім. М.Заньковецької. Серед них: “Зірки в очах твоїх” Пола Маккартні, “Хай буде так” Поля Морія, попури на латиноамериканські теми, попури на теми пісень В.Івасюка, “Коханий” І.Поклада, “Some one” С.Міннелло та багато інших. Свого прочитання чекає ще одна партитура Майстра: попури на теми рок-н-ролу, а останнє замовлення музики до фільму “Гладіатор” залишилося невиконаним.

Знаючи Євгена Михайловича як піаніста-віртуоза, хочеться відзначити виняткову зручність аплікатури й штрихів партії струнних, які фактично не доводилося змінювати. І лише під час роботи над цією статтею, дізнавшись про його скрипкову освіту, стало зрозумілим пояснення цього феномену.

Євген Михайлович відійшов у вічність несподівано й майже непомітно на початку серпня 2004 року. 1 березня 2005 року на сцені Львівської національної опери академічний камерний оркестр “Віртуози Львова” в рамках проекту “Кохання назавжди” вшанував пам’ять Майстра виконанням його інтерпретацій творів “Бітлз”.

Скромний, чуйний, інтелігентний, талановитий, інтелектуальний, високоморальний – ось риси особистості Маестро, які згадують його друзі та колеги. Творчість Євгена Філіпова чекає свого серйозного дослідження. Вельми цікавим і необхідним було б видання нечисленних записів оркестру “Екран” (що збереглися) на сучасних аудіоносіях, і кращих партитур – як авторського збірника, а також проведення хоча б у Львові концерту-пам’яті з аранжувань музиканта.

Отже, процес актуалізації видатних мистецьких постатей Львова повільно, але впевнено набирає обертів. Сподіваємося, що історія і пам’ять національної культури не забудуть жодної зі своїх знакових постатей.

История львовской эстрадной музыки XX столетия, творцами которой были очень интересные личности, остается малоисследованной. Задание этой статьи – еще раз вспом-

нить світлий образ видаючогося музиканта Євгенія Філіппова и осмислить его роль в эстрадном искусстве Украины.

Ключевые слова: естрада, оркестр, музикант, стиль, аранжирование.

The history of Lviv variety music of XX century, which was created by very interesting personalities, stays scantily studied. The tasks of this article are to recollect the light image of prominent musician Evgeniy Filipov and analyse his role in variety art of Ukraine.

Key words: variety, orchestra, musician, style, arrangement.

УДК 788.43:785

ББК 85.31

Андрій Асмоловський

АНСАМБЛЬ САКСОФОНІВ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ ст.

У статті розглянуто етапи становлення й розвитку ансамблю саксофонів та його різновидів у контексті виконавської творчості європейських колективів означеного періоду. Визначено провідні колективи, їх здобутки на світовій сцені.

Ключові слова: саксофон, ансамбль саксофонів, квартет, саксофонна школа, композиторська творчість.



Процеси перетворення й подальшого розвитку українського суспільства вимагають від науковців вирішення цілого ряду завдань, які відповідали б змінам у свідомості й поведінці людей в усіх сферах суспільного життя. Музичне мистецтво набуває особливого значення, оскільки воно є важливим фактором розвитку естетичної культури людей. Сьогодні важливим є залучення людей до цілісного сприйняття музичного мистецтва. Цікавою формою такого процесу є колективне музикування, а саме ансамблеве. Відповідно до цього існують і створюються нові колективи з високим рівнем виконавської майстерності. Усупереч цьому (ансамбль саксофонів. – А.А.) належить до найменш вивчених у царині музикознавства.

Вивчення наукової літератури, публіцистики та інтернет-ресурсів дає підстави стверджувати, що на сьогодні відсутній обґрунтований аналіз розвитку ансамблю саксофонів як певного жанру в системі музично-виконавського мистецтва.

Загальна теорія ансамблевого мистецтва детально висвітлена в праці Г.Берліоза [1], Т.Вороніної [2], Р.Давидяна [3], В.Іванова [5], Т.Молчанової [8], Л.Раабена [9]. Актуальність пропонованої статті визначена зростанням інтересу фахівців до ансамблевого музикування й полягає в необхідності аналізу цього напрямку як у виконавській, так і в композиторській творчості, а також уведення до наукового обігу здобутків ансамблевих колективів саксофоністів Європи впродовж ХХ століття.

Під час роботи ми окреслили ряд завдань, які потребують вирішення в процесі наукового дослідження:

- дослідити історичну генезу ансамблю саксофонів, як специфічного й історично усталеного виконавського складу;
- розробити періодизацію європейської історії розвитку ансамблю саксофонів;
- узагальнити відомості про провідні виконавські колективи саксофоністів Європи та їх здобутки;
- визначити основні репертуарні напрями, що склалися в ансамблевому виконавстві саксофоністів.

Серед духових музичних інструментів саксофон за своєю популярністю посідає одне з чільних місць. Він є наймолодшим у цій царині. Історія саксофона сягає 1842 року, коли він був винайдений бельгійським майстром Антуаном-Жозефом Саксом, більше відомим як Адольф Сакс. Тогочасний музичний критик, композитор і педагог Франсуа Фетіс дав оцінку інструменту, назвавши його "... одним із кращих та оригінальних винаходів майстра" (цит. за: Иванов В. Саксофон. – М.: Музыка, 1990. – С.9) [5]. Захоплено про саксофон відгукувався французький композитор Гектор Берліоз, уважаючи його найкращим серед духових інструментів завдяки різноманітності тембру та величезним технічним можливостям (описані якості інструмента знаходять своє втілення у творчості композитора. – *А.А.*). Таким чином, він привернув увагу європейських музикантів до творінь талановитого бельгійського майстра, які в епоху розквіту романтичного інструменталізму прагнули по-новому осмислити специфіку виразових засобів духових інструментів.

Одночасно з розвитком виразових засобів інструмента, його вдосконаленням народжувалася історія його розвитку в музичній культурі. Перший твір, в якому був використаний саксофон, належить перу Г.Берліоза – це Хорал для голосу та шести духових інструментів. Пізніше ввели цей інструмент в оперно-симфонічні партитури французькі композитори – Ж.Кастнер, А.Тома, Ж.Бізе, Ж.Масне, Л.Деліб, К.Сен-Санс, Дж.Мейєрбер та інші.

Як свідчать історичні джерела, після успішного винайдення саксофона, 1845 року Адольф Сакс отримує патент на створення сімейства цих інструментів, які були "... призначені для реорганізації французьких військових оркестрів" (цит. за: Иванов В. Саксофон. – М.: Музыка, 1990. – С.13) [5]. Чудові темброво-звукові властивості всієї родини саксофонів забезпечили їм величезну популярність серед військових музикантів. Сімейство об'єднувало шість видів інструментів: сопраніно, сопрано, альт, тенор, баритон і бас, які, у свою чергу, склали основу для створення та розвитку ансамблево-саксофонного мистецтва.

Значну роль у формуванні та розвитку ансамблю саксофонів відіграла Франція (адже там був створений сам інструмент, сформувалася перша у світі школа гри на саксофоні, а також сольне й оркестрове виконавство). Однак оригінальні твори, призначені для цього виду, спочатку були рідкісним явищем. Музиканти-виконавці самостійно вирішували проблему репертуару. Вони робили переклади старовинної, особливо хоральної музики, а також популярних зразків оперної та симфонічної. Таким чином ознайомили слухачів із саксофонною камерною музикою різних стилів та епох. Гра таких ансамблів (частіше квартетів, як найбільш розповсюджена ансамблева одиниця. – *А.А.*) стимулювала композиторів для створення оригінальних творів. Із цього приводу хочемо навести оригінальний вислів Д.Шостаковича, який стверджував, що "... зі зростанням професійних ансамблів для них необхідний відповідний їх специфіці репертуар високої якості, бо тільки за таких умов життєвість цього мистецтва може бути повністю забезпеченою" [7].

Незважаючи на важливу роль саксофона, зокрема ансамблю саксофонів, у жанрах опери (Г.Берліоз "Взяття Трої", Дж.Мейєрбер "Африканка", А.Тома "Гамлет"), симфонії (У.Фрайя "Різдвяна симфонія", П.Хіндеміт "Симфонія in B"), балету (Л.Деліб "Сільвія", Д.Мійо "Створення світу"), сюїти (Г.Шарпантьє "Враження про Італію", Ж.Бізе "Арлезіанка", Е.Віла Лобос "Шоро"), кантати (К.Сен-Санс "Весілля Прометей"), ораторії (А.Онеггер "Святий Іоан") оригінальних творів для такого складу інструментів дуже мало. У цьому переліку ми можемо виділити два твори для квартету саксофонів. Один із них – "Два квартети", який був написаний 1908 року німецьким саксофоністом і викладачем Б.Густавом. Він складається із двох частин: "Вечірня прогулянка" та "Плач", написаних у стилі Вагнера. Другий твір – "Andante, Fuga та Finale" брюссельського композитора Р.Моуларта, який датований 1907 роком. Дві частини написані в стилі контрапункту з бароковою концепцією, а фінал – це вальс.

Перша половина ХХ століття – це період професійного становлення й розвитку ансамблю саксофонів, який починається з 1928 року, коли француз М.Мюль організує Квартет саксофонів Республіканської гвардії. Діяльність квартету стимулювала композиторів на створення оригінальних творів для такої концертної одиниці.

Першим, хто звернувся до написання твору спеціально для цього ансамблю, був О.Глазунов. 1932 року він створив великий Квартет для чотирьох саксофонів, який складається із трьох частин. Основним стрижнем твору є опора на народну творчість і видатні досягнення

класичної музики. Перша частина – це Allegro, яка присвячена Р.Вагнеру, Й.Брамсу та А.Дворжаку. В основі другої (канцона з варіаціями) лежить мелодія російського гімну і



Quatuor de la Garde Republicaine 1937. Marcel Mule, 1^{er} à gauche.

присвячена вона Р.Шуману та Ф.Шопену, а у фіналі – посвята Й.С.Баху. Музична мова твору емоційно насичена, виразна, змістовна, їй притаманна краса й досконалість мелодій, а також простота й чіткість форми. Усе це відображає неповторну творчу індивідуальність митця, який був музикантом з великої букви. Виконання цього твору відбулося в 1933 році. Із цього приводу композитор написав своєму товаришу М.Штейнбергу, що "... виконавці дуже віртуозні. Мене вражає їхнє дихання і невтомність, а також м'якість та чистота інтонацій" [6].

Спеціально для квартету саксофонів М.Мюля були написані такі твори: Г.П'єрне "Інтродукція і Варіації" (1934), Ж.Францайкс "Саксофонний квартет" та "Petit Quatuor" (1935), Е.Бозза "Andante і Скерцо" та "Nuages" (1939), а також композиції таких композиторів, як П.Веллонес, Ж.Ібер, Р.Кларіс.

Із вищесказаного випливає, що у творчості західноєвропейських композиторів помітне місце починають займати твори для ансамблю саксофонів. Деякі з них експериментували з групою цих інструментів. Хочемо виділити, на наш погляд, оригінальний твір цього періоду. Це "Канонічна сюїта" для чотирьох альт-саксофонів, яка написана 1939 року К.Елліотом.

Отже, як ми бачимо, ансамбль саксофонів першої половини XX століття набирає своєї популярності на концертній естраді, стимулюючи, таким чином, композиторську творчість.

Шляхи розвитку ансамблевого мистецтва гри на саксофоні надзвичайно різноманітні. Проте на кожному етапі знаходимо тенденції, які характерні для загального розвитку музичної культури в цілому.

Упродовж XX століття значно зростає кількість музичних творів, написаних спеціально для ансамблю саксофонів, а також з'являється багато різних ансамблевих складів. Їх створення покликане репрезентувати класичну та сучасну музику.

Ансамблеве мистецтво гри на саксофоні представлене великою кількістю чудових і кваліфікованих творчих колективів, що свідчить про актуалізацію цього феномену та його потреби в умовах художньої культури. Особливо хочеться відзначити Стокгольмський саксофонний квартет, який уважається одним із кращих колективів світу і який зробив великий внесок у розвиток сучасно-



го саксофонного ансамблевого виконавства. Він був створений 1969 року в такому складі: Свен Вестберг, Йорген Петтерсон, Лейф Карлборг і Пер Хедлунд. Репертуар Стокгольмського саксофонного квартету дуже різноманітний: від класики (твори Й.С.Баха, Г.Генделя) до джазу (джазові композиції Д.Нельсона, Дж.Дорсі), а також композиції сучасних авторів. Цей колектив тісно співпрацює як зі шведськими, так і з багатьма композиторами світу, а одним із важливих аспектів їх діяльності є те, що спеціально для них було написано більше чотирьохсот творів. Стокгольмський саксофонний квартет сміливо можна називати інноваційним лідером у сучасній шведській музиці, адже його учасники постійно знаходяться в пошуку нових можливостей гри на саксофоні, а також удосконалюють прийоми звуковидобування.

Оригінальний колектив, що представляє французьку саксофонну школу й створений 1977 року – Інтернаціональний ансамбль саксофонів під керівництвом Ж.-М.Лондейкса (Е.Денисов назвав його одним із “...найбільших музикантів нашої епохи”. – *А.А.*) за участі дванадцяти музикантів, який охоплює всі інструменти цього сімейства від сопрано до баса (SoSS.AAA.TTT.BBBs). У репертуарі музикантів переклади старовинної, особливо хоральної музики, класичної, а також сучасні твори, з яких більше ста оригінальних творів. Серед композиторів, які писали свої твори спеціально для цього ансамблю, можемо виділити таких, як: Ф.Россе (F.Rosse), У.Будро (W.Bodreau), Х.Лауба (C.Lauba), В.Екімовський (V.Ekimovski), Ж.Мурґ’є (J.Murgier), Т.Алла (T.Alla), К.Гавел (C.Havel), М.Корндорф (N.Kordorff), Р.Лемай (R.Lemay), С.Павленко (Concerto breve, 1980) та багато інших.

Хочемо відзначити також професійний ансамбль, який був створений 1975 року з ініціативи видатного музиканта, педагога Л.Михайлова – Московський квартет саксофонів. У цьому колективі, окрім самого організатора, грали такі талановиті музиканти, як лауреат Всесоюзного й Міжнародного конкурсів О.Осейчук (саксофон-альт), лауреат Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Гавані, соліст Естрадно-симфонічного оркестру “Голубий екран” Держтелерадіо СРСР А.Набатов (саксофон-тенор) та артист Держтелерадіо В.Єр’омін (саксофон-баритон). Їх діяльність розпочалася з виконання відомого квартету для чотирьох саксофонів О.Глазунова. Особливу увагу цей ансамбль приділяє виконанню творів сучасних композиторів. Спеціально для квартету написали свої твори московські композитори В.Артемов, Д.Смирнов, В.Сумароков, Г.Лук’янов та інші. Успішна концертна діяльність Московського квартету саксофонів мала велике значення для розвитку духового і особливо саксофонного мистецтва (на теренах колишнього СРСР. – *А.А.*).

Не менш популярним ансамблем того часу був Квартет саксофонів Ленінградської консерваторії, створений 1985 року солістом Академічного симфонічного оркестру Ленінградської філармонії А.Большіяновим. Колектив відомий тим, що активно брав участь у програмах на телебаченні та радіо. У його репертуарі – оригінальна квартетна музика для саксофона О.Глазунова, Ж.-Б.Сенґелі, П.-М.Дюбуа, Г.П’єрне, Ж.Франсе, М.Раухвергера, Д.Смирнова. У своїх концертних виступах Квартет саксофонів завжди демонстрував глибоке розуміння внутрішнього художнього змісту виконуваних творів, віртуозну техніку, яка повністю була підпорядкована характеру тих чи інших композицій. Висока оцінка музичної громадськості надихала цей колектив на ще більш активну діяльність.

У цьому невеликому переліку ансамблів саксофонів не можемо оминати колектив, який функціонує на теренах нашої держави. Маємо на увазі творчу діяльність Київського квартету саксофонів Національної філармонії України на чолі з її художнім керівником, талановитим музикантом-виконавцем, педагогом Ю.Василевичем (саксофон-сопрано), який був створений у 1985 році. Окрім нього, в першому складі грали А.Загороднюк (саксофон-альт), С.Скуратовський (саксофон-тенор), І.Дяченко (саксофон-баритон). Київський квартет саксофонів уже з перших років свого існування став одним із провідних інструментальних колективів країни. Свою високопрофесійну майстерність він демонстрував на гастролях у Росії, Білорусі, Польщі, Угорщині, Франції, Бельгії, Греції, Італії, Німеччині, США та Канаді. Репертуар квартету складають твори від класики (Й.Бах, Г.Персел, Г.Гендель, У.Бьорд, О.Глазунов) і сучасності (П.Крестон, Е.Бозза, Ж.Рюеф, С.Павленко, Г.Дмитрієв) до композицій джазово-естрадного характеру (С.Джоплін, Дж.Гершвін, К.Вайль, Ф.Вудз). Серед українських композиторів, які писали свої твори для цього колективу, можемо відмітити Г.Гаврилець, В.Годзяцького, О.Козаренка, Ж.Колодуб, Л.Колодуба, В.Рунчака, А.Потєєнка, В.Шумейка. У своєму виконанні

квартет демонструє не лише професійну майстерність (звучить як повноцінний оркестр і, водночас, як єдиний інструмент. – А.А.), але й злагодженість і спорідненість характерів, виявляючи при цьому “... індивідуальні можливості кожного музиканта в усьому їхньому різнобарв’ї” [4].

У другій половині ХХ сторіччя, у зв’язку зі зростанням кількості національних саксофонних виконавських шкіл, виникає потреба в проведенні міжнародних форумів. З 1969 року регулярно проводяться всесвітні конгреси саксофоністів (фестиваль, який скликає близько тисячі саксофоністів та інших музикантів зі всіх континентів. – А.А.), у рамках яких відбуваються конкурси та фестивалі (виступи солістів, камерних ансамблів, великих груп, симфонічних оркестрів, які звучать одночасно впродовж цілого дня. – А.А.), а також проводяться лекції провідних науковців світу, майстер-класи та видаються книжки й періодичні видання. Конгрес має на меті ознайомити музикантів із новинками художнього, технічного, інструктивного матеріалів, а також показати досягнення музичного виробництва (удосконалені інструменти та нові аксесуари провідних світових саксофонних виробників. – А.А.). Такі творчі зустрічі відбувались у 1969 та 1970 роках у Чикаго, у 1972 – в Торонто, у 1974 та 1978 – в Бордо, у 1976 році – в Лондоні, у 1979 – в Еванстоні, у 1982 – в Нюрнберзі, у 1985 – у Меріленді, у 1986 – у Вашингтоні, у 1988 – в Кавасакі, у 2000 – у Монреалі, у 2003 – в Міннеаполісі, у 2006 – в Любляні, 2009 – у Бангкоці. Наступний Світовий конгрес саксофонів відбудеться в Шотландії 2012 року.

Отже, як ми бачимо з вищенаведеного, ансамбль, зокрема квартет саксофонів, – найбільш розповсюджене явище в музичній культурі, що породжене цікавістю композиторів до цього виду мистецтва, а також збільшенням популярності й кількості виконавських колективів.

1. Берлиоз Г. Большой трактат: О современной инструментровке и оркестровке / Г. Берлиоз. – М., 1972. – С. 494–496.
2. Воронина Т. О мастерстве ансамблиста / Т. Воронина // Сборник научных трудов. – Л., 1986. – С. 6–21.
3. Давидян Р. Квартетное искусство / Р. Давидян. – М. : Музыка, 1984. – 268 с.
4. Жукова О. Чудова четвірка / О. Жукова // Музыка. – 2007. – № 1. – С. 30.
5. Иванов В. Саксофон / В. Иванов. – М. : Музыка, 1990. – 62с.
6. Крюков А. Александр Константинович Глазунов / А. Крюков. – М. : Музыка, 1984. – С. 132.
7. Лукьянова Н. Дмитрий Дмитриевич Шостакович / Н. Лукьянова. – М. : Музыка, 1980. – 176 с.
8. Молчанова Т. З історії ансамблевого музикування : монографія / Т. Молчанова. – Л. : Сполум, 2005. – С. 59–60, 77–84.
9. Раабен Л. Вопросы квартетного исполнительства / Л. Раабен. – М., 1956. – 108 с.
10. Интернет-ресурси. – Режим доступу : // <http://www.jm-londeix.com/Jean-Marie Londeix. Saxophonist>.
11. Интернет-ресурси. – Режим доступу : // <http://www.myspace.com/stockholmsaxophonequartet>.
12. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю. Усов. – М. : Музыка, 1989. – 205 с.

В статье рассмотрено этапы рождения и развития ансамбля саксофонов. Определены лучшие европейские коллективы и их достижения на мировой сцене.

Ключевые слова: саксофон, ансамбль саксофонов, квартет, саксофонная школа, композиторское творчество.

In this article been reviewed one of the stages of the establishing and developing saxophones ensemble and it's viraity in contents of performing creativity europian teams of poticular period.

Key words: saxophone, ensemble of saxophones, quartet, saxophonic school.

УДК 78.072:78.071.2-5

ББК 85.315.2

Ірина Куровська

СУЧАСНИЙ СТАН ВИКОНАВСТВА ТА НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ КОБЗАРСТВА КРИМУ

Стаття присвячена історії створення кобзарських фестивалів у Криму, внеску визначного діяча кобзарського мистецтва Криму О.Ф.Нирка, який заклав наукове підґрунтя фестивального руху в цьому регіоні.

Ключові слова: кобзарський фестиваль, кобзарство, бандуристи, конференція.

Кримська кобзарська традиція дуже давня й сягає часів козацтва, яке в XVI–XVII ст. мало свої захисні позиції в цьому регіоні від нападу численних ворогів. Звідси прийшли в Україну “чорноморські” думи: “Дівка-бранка” (“Маруся Богуславка”), “Невольничий плач” (“Невільники на каторзі”), “Дума про бурю на Чорному морі”, “В Цариграді на риночку” (Пісня про Байду), дума “Про Самійла Кішку”, “Про Олексія Поповича”, “Дума про Коваленка”, які розповідають сучасникам про неймовірні страждання взятих у полон українців та боротьбу за їх визволення. Велику славу здобуло козацтво своїми походами на Чорне море. Легкі козацькі човни несподівано напали на прибережні турецькі міста, щоб визволити невільників і взяти здобич.

Підтверджують ці факти дослідження історика М.Галичанця, який надає хронологію подій, що відбувалися на кримській землі в зазначений період. Наприклад, у 1616 р. запорожці на чолі із Сагайдачним вийшли в море, захопили 15 галер Алі-паші й підійшли морем до головного ринку невільників у Кафі, де за допомогою бранців-українців захопили цю фортецю, зруйнували її, а бранців визволили [1, с.279]. Тобто із XVI–XVII ст. кобзарство і Крим були тісно пов’язані, але постійна міграція населення в цьому регіоні не дала можливості для створення дійсно кримської кобзарської школи (у порівнянні з харківською, львівською або київською). Наслідком цього стало запровадження на території Криму представниками вищезазначених кобзарських шкіл своїх місцевих осередків у містах постійного проживання українців досліджуваного регіону.

Проведений аналіз досліджень і публікацій із заданої проблеми говорить про те, що видатні діячі української культури, такі як Ф.Колесса, Д.Яворницький, Леся Українка, К.Квітка, Д.Ревуцький, досліджували фольклор Тавриди й приділяли велику увагу кобзарям та їх репертуару. Вони розуміли унікальність і значення кобзарства в цілому в Україні й зокрема в Криму. Завдяки їх діяльності щодо запису українських народних пісень, у тому числі й історичних пісень і дум, для нащадків збереглися перлини кобзарського репертуару – “чорноморські” думи.

Грунтовне вивчення стану кобзарського мистецтва Криму в період із другої половини XIX ст. і до початку XXI ст. почалося із приїздом в Ялту на постійне проживання дослідника кобзарства, заслуженого працівника культури України О.Ф.Нирка (1926–2005 рр.). Вийшли у світ його ґрунтовні праці “Ялтинська “Українська трупа”, численні статті, які лягли в основу книги “Кобзарство Криму та Кубані”. Отже, Олексія Нирка можемо називати продовжувачем етнографічної роботи його видатних попередників. Дослідницька робота О.Нирка йшла в тісній співпраці з відомим кобзарознавцем Богданом Жеплинським, який упродовж усього життя збирає картотеку імен українських співців: кобзарів, лірників, бандуристів. Вийшли у світ його книги “Коротка історія кобзарства в Україні” (м. Львів, 2000 р.) та “Кобзарськими стежками” (м. Львів, 2000 р.), де можна знайти відомості також і про кримських бандуристів Олексія Нирка, Остапа Кіндрачука.

Матеріалом для дослідження слугували численні архівні матеріали (програми фестивалів, афіші, статті періодичних видань Криму, світлини), зібрані О.Нирком та його учнями й колегами в музеї кобзарства Криму та Кубані, особистий архів кримського бандуриста – заслуженого працівника культури АР Крим В.Д.Сухенка; особисте спілкування з учасниками фестивальных концертів та науково-практичних кобзарських конференцій.

Метою статті є дослідження традицій кобзарського (бандурного) фестивального руху на території АР Крим, а також утворення наукової школи з метою збереження кобзарської традиції.

Видатний український етномузиколог Климент Квітка в роботі “Потреби в справі дослідження народної музики в Україні” пропонує, паралельно із записами народної музики, інший спосіб збереження народної традиції – “культивувати живу репродукцію через співців та інструменталістів, що присвячать себе точному, так би мовити, музейному збереженню народного репертуару, традицій народного виконання й манер інструментальної гри” [2, с.131]. З упевненістю можна констатувати, що сучасні заходи дослідників кобзарства, мистецтвознавців, діячів культури (фестивалі, концерти, семінари, конференції) стали продовженням завдання, означеного свого часу К.Квіткою.

Необхідно відзначити, що в радянські часи проводилися численні фестивалі народної творчості по всій території України, у тому числі й Кримської області. Автором було проаналізовано публікації про фестивалі в таких виданнях, як газети “Крымская правда”, “Университетская жизнь”, “Крымский комсомолец”, “Кримська світлиця”, “Крымские известия”, “Культура і життя”, “Красное знамя” та ін., і зроблено висновки, що в другій половині ХХ ст. у Криму проходили масові фестивалі самодіяльного мистецтва, присвячені річницям із дня народження Т.Шевченка, “пролетарського вождя” Леніна, утворення СРСР, Перемоги у Великій Вітчизняній війні. Фестивалі залучали до колективів художньої самодіяльності тисячі людей, тому що концерти фестивалів проводилися в будинках і палацах культури міст і селищ [6, с.3]. Зокрема, газета “Кримська правда” № 74 за 29.03.1970 р. наводить такі статистичні дані: у фестивальних конкурсах, присвячених 100-річчю з дня народження пролетарського вождя Леніна, виступило 6 391 колективів, до складу яких увійшло 101 880 учасників художньої самодіяльності Кримської області. Обласний центр – м. Сімферополь – зайняв перше місце у творчому конкурсі серед міст Кримської області. Тут на одну тисячу населення припало 89 учасників художньої самодіяльності. Кращі виконавці міста (солісти та колективи) нагороджені 33-ма дипломами. Друге й третє місця посіли кримські міста Севастополь та Керч. Дипломами I ступеня нагороджені капела бандуристів Кримського педінституту (художній керівник – В.Сухенко), народна хорова капела та чоловічий хор Будинку культури залізничників станції Сімферополь, народна академічна хорова капела “Октава” обласної профспілки, капела бандуристок Ялтинського педучилища (художній керівник – О.Нирко) та багато інших, – повідомляє стаття “Победители фестиваля названы” [5, с.4].

Член республіканського журі М.М.Геліс, професор, заслужений діяч мистецтв УРСР, дав оцінку колективам-переможцям фестивалю-конкурсу: “Відчувається висока музична культура вищих навчальних закладів Сімферополя: у медінституті – ансамбль скрипалів та баяністів, і педагогічному – капела бандуристів та оркестр російських народних інструментів” [7, с.2].

У тому ж 1970 р. (9–10 лютого), у м. Сімферополь у приміщенні Кримського музично-драматичного театру відбувся обласний фестиваль-конкурс оркестрів духових, народних інструментів, інструментальних ансамблів, солістів-інструменталістів. З 38-ми виконавців – солістів, ансамблів та оркестрів – українську культуру представляли три колективи: дует сопілкарів Нижнегірського районного Будинку культури, капела бандуристів педагогічного інституту ім. Фрунзе м. Сімферополь (художній керівник В.Сухенко), капела бандуристок Ялтинського педагогічного училища (художній керівник О.Нирко). Необхідно відзначити, що обидві капели довгий час працювали паралельно, переслідуючи спільні цілі, навіть мали в репертуарі багато аналогічних творів – переважно обробки українських народних пісень. На цьому конкурсі сімферопольська капела виконувала такі твори: С.Жданов “Рідна земле, Україно”, Д.Циганков “У милого очі сині”, В.Верменич “Ленін”, М.Магальник “Жити вічно в мирі”, українська народна пісня “Стелися, барвінку”.

Ялтинська капела виконувала такі твори: В.Верменич “Ленін”, українська народна пісня “Коли м була мала, мала”, Д.Циганков “У милого очі сині”, В.Костенко “Кирпата”, українська народна пісня “Чорні очка”, українська народна пісня “Ой чий то кінь стоїть”.

Практично у всіх програмах фестивальних концертів представлені колективи бандуристів не тільки Сімферополя і Ялти, а й Феодосії, Джанкою, Керчі, Севастополя, селищ та районних центрів Криму. І це були не тільки солісти й ансамблі, а великі капели. Звичайно, репертуар колективів містив пісні патріотичні, радянських авторів, ліричні, побутові, жартівливі. Винятком стали пісні про Т.Шевченка, на вірші Т.Шевченка, історичні, пісні про тяжку долю жінки, селянства.

Педагоги-бандуристи Криму другої половини ХХ ст. своєю плідною працею зробили неоцінний внесок у справу збереження традиції кобзарів та бандуристів попередніх часів. До плеяди цих митців слід віднести такі імена: В.І.Хелемеля (1935–1983 рр.), М.Л.Ковальський (1906–1986 рр.), О.Ф.Нирко (1926–2005 рр.), В.І.Дяденко (1930 р. н.), В.Д.Сухенко (1937 р. н.). Видатний бандурист київської школи, кандидат мистецтвознавства А.Омельченко відзначив, що в Криму існує невелика кількість колективів бандуристів. Раніше цей жанр зовсім не розвивався в області. “І лише завдяки таким ентузіастам, як М.Ковальський, О.Нирко, В.Сухенко, О.Руднева, Ф.Поліщук, уперше почало розвиватися кобзарське мистецтво” [8, с.3]. Учні невідомих педагогів продовжували кобзарську справу по всьому Криму. Тому цілком природно на теренах сонячного півострова народився *кобзарський фестиваль*. Виплекав і втілював у життя цю ідею дослідник кобзарства Криму та Кубані заслужений працівник культури України О.Ф.Нирко. Звичайно, поруч із ним біля витоків фестивалю стояли його друзі й соратники, такі як дружина й керівник дитячої капели “Кримські проліски” Н.Л.Нирко, голова організації “Україна-світ” В.О.Курч, директор будинку культури м. Ялта Н.О.Мамонтова, колеги й учні.

Офіційно вважається, що перший кобзарський фестиваль відбувся 20 березня 1992 р. у м. Ялта, у приміщенні Ялтинського культурного центру. Але йому передувала титанічна робота організатора й дослідника кобзарства О.Нирка, який розумів, що перед тим, як запрошувати на фестиваль колективи різних регіонів України та зарубіжжя, необхідно зробити огляд творчої діяльності кримських колективів бандуристів й окремих виконавців і насамперед – бандуристів Південного узбережжя Криму, де працювала велика кількість учнів О.Ф.Нирка. Тому в 1991 р. педагог-бандурист організував *Кобзарський фестиваль бандуристів Великої Ялти, присвячений 178-й річниці з дня народження Т.Шевченка*. Під час підготовки фестивалю дослідник зібрав інформацію про колективи й ансамблі, їх склад та художніх керівників. Ці матеріали зберігаються у фондах Музею кобзарства Криму та Кубані, створеного ним на базі Кримського гуманітарного університету й офіційно відкритого в 1984 р.

Незважаючи на тяжкий стан здоров'я, у березні 1992 р. О.Нирко організував і провів офіційно оголошений *I Фестиваль кобзарського мистецтва, присвячений 150-й річниці М.В.Лисенка в м. Ялта*. Фестиваль затвердив досягнення Ялтинської бандурної школи, тому що внаслідок фінансової обмеженості в ньому не взяли участь усі бажаючі колективи бандуристів Криму. Можливо, фестиваль ще не здобув довіри в керівників республіканського Будинку народної творчості, але це було справжнє свято бандуристів! Козацька вдача Олексія Нирка знайшла своє втілення: відкрила концерт *Зведена капела бандуристів Великої Ялти*, яка виконала твори “Ой у лузі червона калина” на сл. і муз. М.Гайворонського, “Козацькому роду нема переводу”, “Рева та стогне Дніпр широкий” на сл. Т.Шевченка, обр. В.Косенко.

Народна капела бандуристок ім. С.Руданського ЯПУ під керівництвом О.Нирка та А.Комарової виконала історичну пісню “Гей, не дивуйтесь, добрії люди”, “За світ встали козаченьки” на вірші М.Чурай, “Побреду, побреду по коліна в лободу” в обр. А.Бобирия. Дві дитячі капели доповнили цей музичний вінок: дитяча народна капела бандуристів “Кримські проліски” (художній керівник Н.Нирко, хормейстер О.Боярко) та дитяча капела бандуристів СШ №1 (художній керівник Н.Новосьолова, хормейстер І.Куrowsька). У фестивальному концерті взяло участь сім ансамблів, серед них – ансамбль “Зоряниці”, у складі якого були викладачі ЯПУ та кращі учениці О.Нирка, ансамблі шкіл Ялти: №3, 8, Алупкінської школи-інтернату, Ялтинської ДМШ №1 (викладач бандури О.Стецун), ансамбль із Севастополя, із санаторію “Крим” селища Фрунзенське (художній керівник Л.Кіндратенко), ансамбль бандуристок “Червона калина” з м. Феодосія (художній керівник Н.Битковська). Більшість керівників ансамблів – випускниці ЯПУ, а також капели ім. С.Руданського, якою керував усе своє життя О.Ф.Нирко.

Різноманітні виступи солістів прикрасили фестиваль: від молодих талановитих студенток-бандуристок до солістки Кримської філармонії Л.Дедюх. З козацьким репертуаром виступив учасник першого складу капели ім. С.Руданського О.Кіндрачук, нині відомий як ялтинський кобзар.

Програма концерту охоплює вісімнадцять колективів та солістів, кількість учасників – близько двохсот. Ця яскрава в культурному житті півострова подія була висвітлена у виданнях: “Крымские известия” (№66, №70), “Курортный Крым”. Після такого успіху Кримський республіканський Центр народної творчості організував свято кобзарського мистецтва, яке відбулося

17 травня 1992 р. у республіканському Будинку культури селища Червоногвардійське. У концерті взяли участь кращі капели, ансамблі бандуристів та солісти-бандуристи Криму.

Так, починаючи з 1992 р., у Криму, точніше, в м. Ялта, силами Кримського республіканського Центру народної творчості, відділу культури Ялтинського міськвиконкому, а особливо – завдяки ентузіазму, творчому натхненню, волі та вірним соратникам О.Ф.Нирка, регулярно проводяться фестивалі кобзарського мистецтва ім. М.В.Лисенка “Дзвени, бандуро!” З кожним роком усе більше учасників з’являється на кобзарських фестивалях у гостинній сонячній Ялті, географія фестивалю розширюється. Нижче подано перелік колективів і солістів, роки їх дебюту на Кобзарському фестивалі в Ялті:

- 1993–1994 рр. – ансамбль крайової дитячої школи народного мистецтва при Державному академічному Кубанському козакому хорі м. Краснодар (керівник Л.Цихоцька), квартет “Барвіна” с. Геройське (Крим, керівник В.Сухенко), капела “Вербиченька” (с. Михайлівка, Нижньогірський район, Крим, керівник Н.Якса), ансамбль бандуристок “Чарівний спів”, дитяча капела “Срібні дзвіночки” (м. Ялта, керівники І.Куровська, Н.Новосолова).
- 1995 р. – дует Кримського училища культури (м. Сімферополь, керівник В.Сухенко), народний ансамбль “Веселка” (м. Керч, керівник М.Дементьєва), ансамбль бандуристів “Червона калина” (м. Феодосія).
- 1996 р. – тріо бандуристів станиці Сіверська Краснодарського краю (Кубань), народний ансамбль бандуристок “Чарівні струни” (м. Львів, керівник І.Содомора).
- 1999 р. – ансамбль “Джерельце” (с. Жовтневе Першотравневого району, Крим, керівник Н.Пастушко), ансамбль “Маківки” (м. Львів, керівник О.Гриб).
- 2001 р. – капела бандуристів (м. Севастополь, керівник А. Довганюк), дитяча капела Сімферопольського ЦДЮТ (керівник З.Ягодникова), Б.Сліпак, М.Перняк (солісти Стрітівської школи мистецтв), квартет бандуристок Краснодарського університету, соліст Ю.Задоя, капела бандуристів (м. Богуслав, керівник Ю.Задоя), тріо бандуристок (м. Луганськ, керівник І.Калганова).
- 2002 р. – ансамбль бандуристок Рівенського музичного училища (керівник Т.Свентах), квартет бандуристів “Чарівні струни” Кам’янець-Подільського державного педагогічного університету (керівник С.Чабан).
- 2003 р. – капела хлопчиків “Гамалія” (м. Львів, керівник Т.Шаленко), тріо бандуристів м. Ветка (Гомельська обл., Білорусь, керівник Н.Якса).
- 2004 р. – ансамбль бандуристів “Заграва” (м. Южне, Одеська обл., керівник О.Степанова), Д.Губ’як (м. Львів), М.Мошик (м. Суми), В.Дутчак (м. Івано-Франківськ).
- 2005 р. – ансамбль бандуристів Дніпропетровської музичної школи №10 (керівник Л.Гончаренко).

Так фестиваль “пройшов шлях” від регіонального Кримського до Всеукраїнського фестивалю кобзарського мистецтва.

На жаль, XIV фестиваль став останнім у житті заслуженого працівника культури України О.Ф.Нирка, який не дожив до свого 80-річчя три місяці. Але справа Учителя продовжується. Щорічно свято бандуристів проводить Міністерство культури та мистецтв АР Крим, Кримський республіканський захід “Науково-методичний центр культури, мистецтв та народної творчості”, Управління культури Ялтинської міської ради, Фонд “Нові імена”. Учні й соратники О.Нирка допомагають в організації та проведенні концертних і культурних заходів фестивалю. Декан факультету естетичного виховання Кримського гуманітарного університету, кандидат педагогічних наук І.В.Шинтяпіна, нині художній керівник Народної капели бандуристок ім. С.Руданського, опікує організацію науково-практичної конференції та концертів фестивалю на базі університету. Щорічно проходить знайомство учасників фестивалю з експозицією Музею кобзарства Криму та Кубані, створеного О.Нирком на базі цього навчального закладу. Учасниці народного ансамблю бандуристок “Чарівний спів” Ялтинського косяулу (художній керівник І.Куровська) виконують заповіт Учителя про організацію концерту духовної музики на базі римо-католицького храму, де існує також греко-католицька парафія. Такі концерти стали традиційними й знайшли підтримку у священників храму Непорочного зачаття Діви Марії, адже кобзарство завжди було провідником і символом української духовності. Щороку для учасників кобзарських фестивалів організовуються екскурсії до Музею Ле-

сі Українки директором музею О.Вісич та доцентом Кримського гуманітарного університету С.О.Кочергою. Особливо цікавими в експозиції музею для бандуристів є бандури кустарного виробництва з Музею кобзарства Криму та Кубані ім. О.Ф.Нирка КГУ.

Найяскравішим із кобзарських фестивалів останніх років був XV ювілейний фестиваль 2006 р. Ювілей фестивалю прикрасили своїм репертуаром та виконавською майстерністю Муніципальна капела бандуристів м. Івано-Франківськ (художній керівник і диригент – заслужений працівник культури України М.Шевченко, солістка – доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника В.Дутчак) та Львівська капела хлопців-бандуристів “Гамалія” (художній керівник – відмінник освіти України Т.Шаленко). Вони, як справжні майстри української музичної культури, внесли у фестивальні концерти дійсно національний дух.

Із 2004 по 2007 рр. науково-практичну роботу фестивалю очолила доцент Прикарпатського університету ім. В.Стефаника В.Г.Дутчак (м. Івано-Франківськ). У своїх доповідях Віолетта Григорівна порівнювала особливості розвитку кобзарства як в Україні, так і в діаспорі; еволюцію виконавської традиції: від традиційної сольної до ансамблево-капельної; узагальнила для виконавців практичні напрями формування концертного репертуару. Одночасно вона виступила як “виконавець високого професійного рівня”, – відзначила Б.Шевчук у статті “Торкну струну на всю весну” [9, с.12].

У 2008 р. із доповіддю на конференції “Розвиток бандурного мистецтва в Україні” та майстер-класом для керівників творчих колективів виступила Г.М.Топоровська, заслужена артистка України, старший викладач музичного училища м. Рівне. Велику увагу було приділено виконанню дум сучасними бандуристами різних шкіл.

Наукове підґрунтя фестивалю 2009 р. створила лауреат Міжнародного конкурсу ім. Г.Хоткевича, мистецтвознавець І.М.Лісняк. На науково-практичній конференції, яка відбулася на базі Кримського гуманітарного університету, вона зробила доповідь на тему “Композиторсько-виконавський синтез – як характерна ознака сучасного бандурного мистецтва”. Надзвичайно цікавим був майстер-клас для керівників колективів – учасників кобзарського фестивалю та студентів-бандуристів університету. М.В.Євгенєва, викладач інституту мистецтв Тернопільського НПУ ім. В.Гнатюка, голова правління обласного осередку НСКУ, доповіла про сучасний стан мистецтва бандуристів Тернопільщини.

Отже, фестиваль “Дзвени, бандуро!” дав можливість учасникам не тільки взяти участь у різнопланових концертах, але й отримати теоретичні знання від науковців, дослідників кобзарського мистецтва, справжніх майстрів-виконавців. Саме такий підхід до проведення ялтинських фестивалів запровадив О.Нирко: поєднання виконавської майстерності з науковими дослідженнями в питаннях історії, розвитку, перспектив кобзарства – унікального явища української культури.

Не вдовольняючись результатами конференцій, проведених під час кобзарських фестивалів, невтомний дослідник у червні 2005 р. зібрав науковців п'ятох країн (Україна, Росія, Польща, Америка, Канада), щоб обмінятися знаннями в питаннях термінології, історії, сучасних проблем мистецтва кобзарів та бандуристів. Конференція відбулася на базі Кримського гуманітарного університету, а серед її учасників – науковці Б.Жеплинський (м. Львів), А.Горняткевич (Едмонтон, Канада), В.Дутчак (м. Івано-Франківськ), Лаура Семмес (м. Бонн, США), В.Мормель (м. Переяслав-Хмельницький), Т.Шаленко (м. Львів), Д.Ковальчук (м. Львів), Н.Барабаш (м. Кривий Ріг), С.Зозуля (м. Київ), Ольга та Богдан Поповичі (м. Перемишль, Польща) та ін.

Нині науково-практичні конференції та семінари з питань розвитку кобзарства регулярно проводяться в Ялті за такою тематикою:

- 2005 р. – “Кобзарство в історії, літературі, культурі та народному епосі”;
- 2006 р. – “Українське кобзарство – історія та сучасність”;
- 2007 р. – науково-практичний семінар “Українське кобзарство – історія та сучасність”;
- 2009 р. – “Українське кобзарство – історія, сучасність та перспективи”.

За матеріалами конференцій видано три наукові збірники.

Під час роботи першої конференції О.Нирко та його соратники ставили мету: окреслити місце кобзарства як явища в українській культурі; конкретизувати термінологію в молодій

науці – кобзарознавстві; дати аналіз сучасного стану і педагогічних проблем. Усі наступні науково-практичні заходи, продовжуючи дослідження питань розвитку кобзарського (бандурного) мистецтва, на перше місце поставили завдання дослідити й показати роль діяльності О.Нирка в Криму, Кубані, в Україні та за її межами в таких аспектах:

- Олексій Нирко – дослідник кобзарства Криму та Кубані;
- Значення кобзарської діяльності О.Нирка для Кримського регіону;
- О.Ф.Нирко – засновник Музею кобзарства Криму та Кубані.

М.Долгов зробив доповідь на тему “О.Нирко та його послідовники в Україні та Криму”. В.Кемпа високо оцінив значення музейної колекції О.Ф.Нирка для культури Кримського регіону. Початок таким дослідженням поклали Дні вшанування пам’яті заслуженого працівника культури України О.Ф.Нирка, які були присвячені 80-річчю з дня його народження й відбулися 25–27 січня 2006 р. у Кримському гуманітарному університеті. З доповідями виступили: ректор університету, доктор педагогічних наук, професор О.В.Глузман, який зробив підсумок діяльності О.Ф.Нирка як педагога й науковця, голова Національної спілки кобзарів Львівщини, кобзарознавець Б.М.Жеплинський (м. Львів), художній керівник капели бандуристів “Гамалія” Т.І.Шаленко (м. Львів), Заслужений працівник культури АР Крим, доцент КГУ С.О.Кочерга, заслужений працівник культури АР Крим, кандидат історичних наук В.О.Курч, завідувач Музею Лесі Українки О.А.Вісич, Ю. Фединський – представник кобзарської традиції української діаспори США (Детройт), учні і послідовники видатного педагога-бандуриста.

Слід зазначити, що всі науково-практичні заходи супроводжуються концертами, майстер-класами, лекціями-концертами, під час яких слухачі знайомляться з яскравими виконавцями – бандуристами й виконавцями на старосвітських бандурах: В.Мішаловим, Ю.Китастим, Т.Лазуркевичем, В.Дутчак, Ю.Фединським, квітетом “Львів’янки” та іншими.

Таким чином, в АР Крим у другій половині ХХ ст. утворилася кобзарська (бандурна) школа, завдяки діяльності видатних педагогів-бандуристів, серед яких В.І.Хелемеля, М.Л.Ковальський, В.І.Дяденко, В.Д.Сухенко та ін. Розвиток фестивального руху постав як наслідок педагогічної та концертної діяльності, насамперед О.Нирка, заслугою якого є створення в Ялті на базі Кримського гуманітарного університету наукової школи дослідження кобзарства. Також сформувалися концертні та навчальні осередки бандуристів.

1. Галичанець М. Наш Український Крим : життя українців на півострові / М. Галичанець. – Тернопіль : Мандрівець, 2007. – 396 с.
2. Квитка К. В. Избранные труды : в 2 т. / К. Квитка. – М. : Советский композитор, 1973. – Т. 2. – 423 с.
3. Нирко О. Ф. Кобзарство Криму та Кубані / О. Нирко. – Л. : Сполом, 2006. – 356 с. : іл.
4. Нирко О. Ф. Ялтинська “Українська трупа” : історичний нарис / О. Нирко. – Ялта : РВВ КДГІ, 2004. – 70 с. : іл.
5. Победители фестиваля названы // Крымская правда. – 1970. – № 74. – 29 март. – С. 4.
6. Соловьев В. Город песенный Симферополь / В. Соловьев // Крымская правда. – 1969. – № 284. – 5 декабрия.
7. Сто тысяч влюбленных в искусство // Крымская правда. – 1970. – № 38. – 15 февр.
8. Омельченко А. Певучая бандура / А. Омельченко // Крымская газета. – 1969. – № 230.
9. Шевчук Б. Торкну струну на всю весну / Б. Шевчук // Крымська світлиця. – 2004. – 2 лип. – С. 12.

Стаття посвящена історії створення кобзарських фестивалів в Криму, вкладу видатного діяча кобзарського мистецтва Криму А.Ф.Нирка, який заложив наукові основи фестивального руху в цьому регіоні.

Ключевые слова: кобзарський фестиваль, кобзарство, бандуристи, конференція.

The article is devoted to the history of Crimean kobzar festival, to the contribution of outstanding person involved in the kobzar art O.Nyrko, who put the science basis of festival movement in Crimea.

Key words: kobzar festival, kobzar art, bandura-musicians, conference.

УДК 378.016:78.01

ББК 85.325

Наталія Марусик

СТАНОВЛЕННЯ СЦЕНІЧНИХ ФОРМ ГУЦУЛЬСЬКОГО АВТЕНТИЧНОГО ТАНЦЮ

У статті проаналізовано творчість Гната Хоткевича не тільки як визначного українського письменника, а і як талановитого режисера “Гуцульського театру”, який одним із перших підняв гуцульський автентичний танець на професійний рівень і вивів його на театральну сцену.

Ключові слова: Гнат Хоткевич, автентичний танець, театральна сцена.

Огляд хореографічного мистецтва в контексті еволюції музично-театральних жанрів в Україні дозволяє простежити паралельний розвиток танцювального, музичного й театального мистецтв.

Вивчення театральних форм саме хореографічного мистецтва базується на розгляді феномену видовищності та історії розвитку українського музичного театру, де характерною рисою народної драми є те, що пісня і танець у ній становлять єдину сценічну дію.

О.Кравчук наголошує на тому, що в народних драмах спостерігається виразна тенденція до відтворення в пісні і танці зрозумілих життєвих ситуацій та побутових обставин [1, с.184].

Український народно-сценічний танець відіграє в драматичному театрі одну з провідних ролей у розкритті характеру героїв тієї чи іншої епохи. Проте іноді балетмейстери відходять від загального змісту театальної дії, і тоді танець стає її звичайною прикрасою. Саме це, у свою чергу, критикували корифеї українського танцю М.Садовський та В.Верховинець. Тому звернення до справжнього народного мистецтва, зокрема хореографічного, яке б органічно було поєднане зі змістом вистави й сприяло розкриттю його сутності, є актуальною проблемою сучасності.

Театральне мистецтво, як зазначає І.Полякова, – важлива галузь української музичної культури, становлення якої було зумовлене суспільними закономірностями історико-культурного характеру, а також специфічними особливостями національного мистецтва. Музичний театр в окремі періоди був на Україні єдиним доступним і можливим засобом спілкування із широкими колами глядачів і слухачів, зверненням до їх національної свідомості [2, с.77].

Популяризацію театального мистецтва в Західній Україні на початку ХХ століття здійснювали в основному мандрівні театри. Серед них – Український народний театр ім. І.Тобілевича, Український народний театр ім. М.Садовського, Український молодий театр “Заграва” та багато інших. Усі народні драми і комедії були щедро наповнені співом і танцювальною музикою.

Т.Ткаченко зауважує, що “... в професійному українському театрі танець завжди займав значне місце. Кращі українські театри старого часу, як, наприклад, трупи Кропивницького, Старицького, Саксаганського, берегли традиції народного мистецтва, культивували танці, створені на народній основі, які своїми коренями сягали народної творчості. Але в деяких пересувних трупах, які гналися за дешевим успіхом, танець відривався від народної основи. Виконання танців у цих трупах було засмічене різними запозиченими елементами псевдонародних танців або перебувало під впливом ресторанної циганщини [3, с.86–87].

Це, у свою чергу, як зазначає А.Пронь, викликало занепокоєння діячів культури: І.Франка, І.Карпенка-Карого, М.Садовського, М.Заньковецької та ін., які категорично виступали проти цієї “горілчаної гопакодії” [4, с.165].

Сценічні варіанти народного танцю в західному регіоні України були тісно пов’язані зі становленням національного музично-драматичного театру, що, у свою чергу, стало підґрунтям для розвитку театралізованих форм цього жанру хореографічного мистецтва.

Із цієї точки зору заслуговують на увагу драматичні гуртки, які “існували при рільничих та ремісничьких кооперативах у містах, містечках і селах Гуцульського регіону” в кінці ХІХ – на початку ХХ століття [5, с.13]. І серед них “Гуцульський театр” Гната Хоткевича, який свого часу став феноменальним явищем не тільки українського, але й світового театального простору.

Проте дані про діяльність цього мистецького колективу на сьогодні збереглися тільки в згадках окремих дослідників.

Саме тому з'ясування мистецького доробку Гната Хоткевича та характерних особливостей діяльності “Гуцульського театру” під його керівництвом і, зокрема, збереження автентичного гуцульського танцю на театральній сцені є **метою** нашої статті.

Тогочасний репертуар як пересувних, так й аматорських театрів, що діяли в Західній Україні, складала, в основному, комедії та народні драми зі співами й танцями з національної театральної скарбниці, де, здебільшого, відображено побут, звичаї та обряди населення Центральної України. Театральних вистав, які б знайомили глядача з життям етнографічних груп Західної України і, зокрема, Гуцульського регіону з його пісенно-танцювальним фольклором, на той час не існувало.

Проте початок ХХ ст. ознаменувався тим, що гуцульський автентичний танець, як складова української хореографічної культури, зі свого функціонування, як танець у побуті гуцулів, трансформувався в танець у контексті розвитку драматичного театру й репрезентувався по всій Україні та далеко за її межами. Велика заслуга в цьому прозаїка й драматурга, критика й перекладача, композитора й дослідника мистецтва Гната Хоткевича, що майже сорок років самовіддано працював на ниві рідної культури [6, с.5].

Саме Гнат Хоткевич стояв на боці дбайливого перенесення незмінних зразків гуцульської хореографії із зображенням манери й характеру виконання будь-якого танцю на театральну сцену.

Гнат Хоткевич – людина широких мистецьких зацікавлень, яка збагатила своєю творчістю духовну скарбницю українського народу. Інженер за професією, закоханий у театральне мистецтво, він 1900 року створює в Харкові перший в Україні театральний робітничий гурток, який під його орудою переріс у справжній театр [6, с.7].

Саме тут Гнат Хоткевич опановував ази режисури театру, ставлячи на сцені й виносячи на суд глядачів драматичні твори Г.Квітки-Основ'яненка, І.Карпенка-Карого, І.Кропивницького та інших драматургів; зумів із робітників створити самобутній творчий колектив і скерувати його на шлях служіння народові. Але через тогочасні політичні умови, які стали на заваді подальшого розвитку самодіяльного театру, в середині 1905 року він перестав існувати.

На початку 1906 р. через причетність до важливих суспільно-політичних подій Гнат Хоткевич змушений перейти на нелегальне становище, а через переслідування з боку царської жандармерії й за підтримки Лесі Українки емігрує в Галичину, де оселяється у Львові. Тут він налагоджує товариські стосунки з Іваном Франком, Лесею Українкою, Ольгою Кобилянською, Марком Черемшиною, Василем Стефаником, Михайлом Павликом [6, с.8].

Улітку 1906 року Гнат Хоткевич на пропозицію Володимира Гнатюка приїжджає в Гуцульщину, мешкає в селі Криворівня й постійно здійснює мандри сусідніми селами, де ознайомлюється з декоративно-прикладним мистецтвом гуцулів, вивчає їх звичаї й обряди, записує коломийки, колядки, щедрівки, бере участь у танцювальних розвагах.

Спостерігаючи за гуцулами, Г.Хоткевич помічає в них неабиякі акторські дані, і саме тоді в нього визріває думка про створення гуцульського театру.

Свої мрії він починає втілювати в 1909 році, організувавши в селі Красноїлля при спортивно-пожежному товаристві “Січ” драматичний гурток (за одними даними – у 1909 р. [6, с.9], за іншими – у 1910 р. [7, с.4]). Цей аматорський гурток згодом переріс у музично-драматичний театр, який став самобутнім явищем в українській культурі в цілому і гуцульській зокрема.

Керуючись принципом збереження фольклорних першоджерел, Гнат Хоткевич намагався “якнайближче триматися гуцульських танців, пісень, народних обрядів, щоб зберегти те, що за якийсь час перейде тільки в книжки вчених” [8, с.48].

Першою постановкою стала драма польського письменника Ю.Корженівського “Верховинці”, перероблена Гнатом Хоткевичем на гуцульський діалект, яка отримала назву “Антось Ревізорчук” (за іншими даними – “Антін Ревізорчук”) [9, с.87]. Прем'єра з надзвичайним успіхом відбулася в селі Жаб'є-Слупейці. А після вистави на загальному зібранні учасники драматичного колективу охрестили себе “Гуцульський театр”, створення якого стало яскравою сторінкою не тільки у творчій біографії Гната Хоткевича, а й у культурному розвитку гуцульського краю.

Газета “Діло”, ч. 51 від 7 березня 1911 р., на с. 6 помістила першу вістку про “Гуцульський театр”, зазначаючи при цьому, що “... інтелігенція подивляла надзвичайну здібність

Гуцулів до штуки акторської. Справді грають вони “Верховинців”, то є – самих себе. І дійсно робить вражінє, коли вони гуляють “Аркана”, “Гуцулки”, чується правдива не підроблена бєсіда гуцульська, живі, чисто народні рухи” [9, с.87].

Оскільки для такого специфічного театру п’єс не існувало, Гнат Хоткевич приступив до їх написання. Так з-під його пера виходить драма “Довбуш”, етнографічна фантастична картинка “Непростє”, театралізовані гуцульські казки – “Практичний жовнір”. Проте центральне місце в репертуарі Гуцульського театру займала етнографічна картинка з життя гуцулів “Гуцульський рік”, що охоплювала всі основні звичаї й обряди, які гуцули відзначають протягом року (різдвяні звичаї, весняні молодіжні ігри, похоронні обряди, гуцульське весілля) [7, с.8].

Як зазначає П.Арсенич, Гнат Хоткевич правдиво зобразив гуцулів як етнографічну групу українського народу, їх мову як своєрідний діалект української мови, що спростовувало антинаукові концепції діячів реакційної проросійської партії москвофілів, яка діяла на західноукраїнських землях і стверджувала, що жителі Галичини, Буковини та Закарпаття – частина російського народу. Саме твори Гната Хоткевича якоюсь мірою спростовували ці вигадки.

Успіх Гуцульського театру в містах Галичини був надзвичайним. Про успішний виступ у Станіславові газета “Станіславські вісті” (1912 р., 12 січня) відзначала: “... Гуцульський театр дав в нашій місті три вистави, які завдяки гарному виведенню поодиноких дій та сцен, випали дійсно гарно й величаво... Найбільш припали до вподоби гарні й бравурні танці гуцульські, які на рясні оплески відтанцьовано вдруге” [7, с.10].

Це свідчить про те, що Гнат Хоткевич важливого значення у своїх п’єсах та аматорських режисерських постановках надавав народній хореографії – колоритним, запальним гуцульським танцям, які з етнографічною точністю відтворювали на сцені обдаровані прості селяни.

Після успішних гастролей по Галичині театр виїжджає до Кракова, де “...оригінальність і барвистість гуцульського одягу, дуже добре, як на аматорський селянський театр, сценічне виконання, особливо повні темпераменту гірські танці – все це давало трупі успіх, котрий супроводжує її усюди, де вона виступає”. Такою була одна зі схвальних рецензій на виступ “Гуцульського театру”, опублікована в газеті “Nowosci ilustrovane” [10, с.18]. “У Кракові відбулося два представлення в салі Саській, котру в оба рази заповнила публіка польська й руська, вітаючи живо симпатичних аматорів, а газета “Glos narodu”, ч. 74, помістила замітку, де говорилося: “Переконання, що бачили на сцені не ухарактеризованих – лиш правдивих гуцулів, котрі виконують танці й співи, не виучені, але виссані з молоком матері, все те давало повну ілюзію, що то не сцена, але гори Карпатські, що глядач, перенесений в ті сторони, дивився на справжнє життє гуцульське” [9, с.88].

Залежно від сюжету вистави, її режисерського втілення й драматичного вирішення та музичного оформлення, використовувалися різноманітні підходи до відтворення на сцені автентичного гуцульського танцю. Основним принципом було збереження першооснови фольклорного джерела, який передбачав його незначну сценічну обробку з найбільш максимальним дотриманням достовірності лексики, композиції, костюмів, манери виконання”.

1912 року Гнат Хоткевич виїжджає в Східну Україну, де на запрошення дирекції театру “Веселий пролетар” розучує з його учасниками гуцульські танці “Аркан”, “Гуцулка”, “Ворохтянський танець”, які цей колектив із надзвичайним успіхом репрезентував по всій Україні.

Гуцульським театром у цей час керує Олекса Ремез – колишній артист Петербурзького імператорського театру, політемігрант, запрошений Гнатом Хоткевичем у Гуцульщину, який з колективом театру продовжує гастролі Галичиною (Кути, Вижниця, Снятин, Коломия). 22 березня 1912 року галицька газета “Діло” відзначала: “... Артистів нагороджували грімкими оплесками, особливо в збірних сценах, де вони були недостижимі у своїх прегарних танцях, виводжених при власній музиці” [9, с.14].

Після гастролей по Галичині театр за підтримки Марії Заньковецької репрезентує своє мистецтво в Харкові, Одесі, Миколаєві, Херсоні, Києві.

Гнат Хоткевич мріє про перевезення “Гуцульського театру” в Росію, і з цією метою для збору коштів він засновує в Харкові майстерні з виготовлення гуцульських виробів. І в 1914 р. колектив виїжджає до Москви, де всі збігалися дивитися на гуцулів. Одна з газет заздалегідь повідомляла: “... Гості будуть співати свої пісні... а також виконувати досить оригінальні танці” [7, с.17].

Аналіз програми виступу акторів аматорського “Гуцульського театру” під час гастролей за межами Галичини свідчить про те, що часто вона була збіднена, оскільки через незначне фінансування, напівголодне проживання у віддалених містах, а часто й через сімейні обставини не всі, навіть надзвичайно здібні, актори могли покинути рідну оселю. Саме тому виступ колективу складався зі звичних концертних номерів, а саме: з повідомлень Гната Хоткевича, характеристики гуцульського краю, життя й побуту гуцулів, їх звичаїв та обрядів; уривків із його прозового твору “Гірські акварелі” у виконанні автора, гуцульських колядок у виконанні хору під його орудою; гуцульських солоспівів та гри на народних музичних інструментах – флюярі, скрипці, цимбалах.

Однак чи не найголовніше місце в концертній програмі “Гуцульського театру” займали гуцульські автентичні танці, а саме: “Гуцулка” (у виконанні Ганнусі Гулейчук, Марійки Кришторович, Дмитра Минайлюка, Годіра Криштофовича), “Аркан” та “Ворохтянський танець” (із топірцями).

Проте деякі ілюстрації, подані в науково-дослідницьких роботах Петра Арсенича, суперечать одна одній. Так, у праці “Гуцульщина у творчості Гната Хоткевича” на с.17 вміщено фото танцюристів за підписом “Данець “Непросте” (перший акт), а в іншій праці того ж дослідника “Гуцульський театр Гната Хоткевича” на с.9 вміщено те саме фото під назвою “Сцена з вистави “Довбуш””.

1914 року Гнат Хоткевич за підтримки К.С.Станіславського та В.В.Немировича-Данченка планує широкомасштабні гастролі в Росії. Проте Перша світова війна перекреслила всі задуми, а самобутній аматорський “Гуцульський театр” перестав існувати, залишивши по собі неповторний слід як у театральному мистецтві, так і як пропагандист автентичної хореографічної культури Гуцульщини.

Наприкінці 20-х – на початку 30-х років були здійснені спроби відновити Гуцульський театр. По пам’яті деякі колишні актори відновили п’єсу “Верховинці”. Але театр без свого завзятого керівника не користувався такою популярністю, як раніше, і поступово занепав.

І лише з нагоди 110-ї річниці від дня народження Гната Хоткевича сільські аматори Краснолілля відтворили його п’єсу “Гуцульський рік”, яку представили в навколишніх селах, у Львові, а згодом – і в Києві. [7, с.25], а 1989 року в Коломиї при районному будинку культури було створено Гуцульський самодіяльний театр імені Гната Хоткевича, в репертуарі якого “Верховинці” Ю.Корженевського та “Гуцульський рік” Гната Хоткевича.

Таким чином, сьогодні в жанрі народної драми продовжується розвиток реалістично побутових форм видовищності, відбувається становлення специфічних танцювальних виконавських засобів і прийомів, заснованих на колективних рухах, емоційних вигуках, яскравому зовнішньому вигляді.

Проте початкуючі балетмейстери-постановники в драматичних театрах іноді надмірно насичують свої танцювальні витвори хореографічними рухами, які далекі від того часу, в якому жили герої тої чи іншої музично-драматичної вистави. Це значною мірою стосується й “Украденого щастя” І.Франка, і “Тіней забутих предків” М.Коцюбинського, й “Олекси Довбуша” В.Фашука та багатьох інших.

Саме тому мистецька театральна спадщина Гната Хоткевича вимагає подальшого детального вивчення й аналізу, а особливо його вміння як режисера перенести народний танець на професійну сцену, довівши його до професіоналізму й зберігши при цьому його автентичність. І це стосується не тільки режисерів-початківців, але й знаних майстрів театральної сцени.

1. Кравчук О. Еволюція хореографічних театральних видовищних форм в українському музично-театральному мистецтві [Текст] / Олена Кравчук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. X–XI. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2007. – С. 183–189.
2. Полякова І. Шляхи становлення музичного театру в Галичині [Текст] / Ірина Полякова // Музика Галичини=Musika Galiciana. – Л. : Сполом, 1999. – Т. 2. – С. 77–86.
3. Ткаченко Т. Народный танец [Текст] / Тамара Ткаченко. – М. : Искусство, 1967. – 654 с.
4. Пронь А. Становлення сценічних форм хореографічного фольклору в Україні в контексті взаємовпливу регіональних традицій [Текст] / Андрій Пронь // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. XIV. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2008. – С. 164–168.

5. Морозюк В. У світі мистецьких чар [Текст] / Володимир Морозюк. – Івано-Франківськ : ВПВ Тіповіт. – 146 с.
6. Погребенник Ф. Гнат Хоткевич [Текст] / Федір Погребенник // Гнат Хоткевич. Твори : в 2 т. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 1. – С. 5–31.
7. Арсенич П. Гуцульський театр Гната Хоткевича [Текст] / Петро Арсенич. – Коломия : Світ, 1993. – 30 с.
8. Гнат Хоткевич. Спогади, статті, світлини [Текст] / упоряд. Г. Хоткевич, А. Болабольшенко. – К. : Кобза, 1994. – 156 с.
9. Арсенич П. Гуцульщина у творчості Гната Хоткевича [Текст] / Петро Арсенич. – Івано-Франківськ : Нова зоря, 2000. – 96 с.
10. Арсенич П. Гуцульський театр Гната Хоткевича [Текст] / Петро Арсенич // Україна. – 1993. – № 11. – С. 18.

В статті проаналізовано творчість Гната Хоткевича не тільки як відомого письменника, а й як талановитого режисера “Гуцульського театру”, який одним із перших підняв гуцульський аутентичний танець на професійний рівень і вивів його на театральну сцену.

Ключевые слова: Гнат Хоткевич, аутентичний танець, театральна сцена.

The article analyses the literary activity of Hnat Khotkevych not only as the famous Ukrainian writer, but also as the talented director of “The Hutsul Theatre”. He was among the first to raise the level of the Hutsul authentic dance to the professional one and to dramatize it.

Key words: Hnat Khotkevych, authentic dance, theatric scene.

ДОКУМЕНТИ, МАТЕРІАЛИ, РАРИТЕТИ

УДК 7.071.2:82.6:82.155

ББК 85.313 (4 Укр)

Віолетта Дутчак

ЛИСТИ ДО ВОЛОДИМИРА ЛУЦІВА – РЕАЛІЇ МИСТЕЦТВА БАНДУРИСТІВ УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ

Автор публікації вводить до наукового обігу листування відомого українського співака й бандуриста з Великобританії Володимира Луціва. Серед його адресатів упродовж багатьох років були й залишаються відомі митці-бандуристи – виконавці, диригенти, які залишили в листах об'єктивні відомості та суб'єктивні враження про стан розвитку бандурного мистецтва українського зарубіжжя.

Ключові слова: Володимир Луців, епістолярій, українська діаспора, мистецьке життя, бандурне мистецтво.

Розвиток музичної культури України ХХ ст. неможливо розглядати без урахування діяльності митців українського зарубіжжя, які часто виступали як каталізатори багатьох процесів у музиці, малярстві, театрі, освіті тощо. Мистецтво бандуристів діаспори – складова частина загальної духовної культури українського народу, що охоплює широкі сфери діяльності як у виконавстві, творчості, конструюванні інструментарію, так і в громадській, методично-педагогічній, видавничій справах. Постаті багатьох митців діаспори сьогодні вже повернуті в Україну, проте їх спадщина ще продовжує залишатися об'єктом і літературно-публіцистичних, і ґрунтовних наукових студій. Серед таких постатей вагоме місце займає Володимир Луців – співак, бандурист, мистецький критик, імпресаріо-менеджер численних гастролей колективів українського зарубіжжя, пропагандист української культури у світі, уродженець Прикарпаття (Надвірна, 25.06.1929), який уже багато років проживає в столиці Великобританії, місті Лондоні [1–3].

2009 року Володимирові Луціву виповнилося 80 років, святкування його ювілею широко відзначалося за кордоном і в Україні, зокрема в містах Івано-Франківську, Тернополі, Львові, а також у Надвірній.

Ще до 10-ліття незалежності України (2001 р.) Володимир Луців подарував своєму рідному місту Надвірній, у Музей історії Надвірнянщини, величезну колекцію мистецьких творів та особистий архів, що охоплює документи творчої спадщини співака – фоно- і відеотеку, багату книгозбірню мистецьких видань діаспори, листи та кореспонденцію, твори образотворчого мистецтва та скульптури, графіки, а також нотний архів і концертні бандури майстрів братів П. і О. Гончаренків та В. Гляда. Мемуарне видання – “Від Бистриці до Темзи”, що було приурочене до ювілейного 70-ліття В. Луціва, ставило метою ознайомити громадськість з його життєвим і творчим шляхом, відтворити найважливіші сторінки громадсько-культурологічної діяльності митця. Видання вміщує спогади співака, уривки деяких його статей та листування [4].

Життєвий і творчий шлях Володимира Луціва проходив і відбувається в неоднозначні періоди історії України, і хоча його більше половини припало на перебування за кордоном, але завжди він безпосередньо пов'язаний з її культурою. Основні періоди його творчого шляху – від 1956 до 80-х років, на який припадає пік активності концертно-гастрольної діяльності митця, і з 1980-х рр. до наших днів, коли відбувається переорієнтація діяльності В. Луціва з виконавської на організаційно-менеджерську як координатора мистецьких, церковно-релігійних акцій, гастролей в Україні та за кордоном.

Основними сферами культурно-громадської діяльності Володимира Луціва періоду 50-х рр. ХХ – початку ХХІ ст. можна вважати: концертно-пропагандистську, що включає виконавську працю В. Луціва (як співака, бандуриста), основою якої є популяризація української музики у світі (географія його виступів охоплює як країни Європи (Франція, Англія, Німеччина, Бельгія, Італія), Азії (Ізраїль), так і Америки (США, Канада) та Австралії; за період своєї творчої діяльності В. Луців брав участь у понад 2000 виступів); організаційно-просвітницьку, що забезпечує координацію мистецьких подій, гастролей українських колективів діаспори у світі, в Україні (Візантійського хору під кер. М. Антоновича, хору ім. М. Лисенка з Голландії, хорів “Гомін”, “Думка”, балету “Орлик” та ін.), виставок образотворчого мистецтва, церковно-

релігійних урочистостей в Україні та за кордоном (святкування 100-літнього ювілею та перепоховання у Львові тлінних останків Патріарха Й.Сліпого, святкування в Німеччині, Польщі, Італії 1000-ліття Християнства, у якому брали участь численні українські колективи зі всього світу, святкування 400-ліття Берестейської унії в Римі тощо), меценатство (як ініціатора створення мистецького благодійного фонду для молоді Надвірнянщини у 2002 р.); критично-публіцистичну, де Луців виступає як учасник радіо- і телепередач, оглядач музичних і художніх подій, публіцист, будучи дописувачем таких видань, як “Українська думка”, “Визвольний шлях”, “Український самостійник”, “Свобода” та ін. Його публіцистика – це свого роду антологія реалій мистецького життя діаспори та історії української культури. Серед жанрів статей вирізняються: статті-есе, статті-дослідження, відгуки-рефлексії, критичні нариси, інтерв’ю, доповіді. Журналістську діяльність Володимира Луціва доповнюють і опубліковані статті за останнє десятиліття, документальні матеріали, що зберігаються в музеї в Надвірній, зокрема, особисте листування з бандуристами, мистецтвознавцями, диригентами, художниками, духовенством, службовими особами, організаціями українського зарубіжжя (у переважній більшості), а впродовж останніх десятиліть – і України. Важливі документи епістолярної спадщини, що займають декілька об’ємних папок, “оживляють” щоденні організаційні й творчі клопоти культурного діяча, переживання виконавця, який щиро вболівав, щоб “наші, зарослі бур’янами ниви ... прополоти і засіяти добірним зерном, яке обов’язково проросте” [4, с.208].

З листів до Володимира Луціва формуються уявлення про дійсний стан мистецтва та громадських стосунків серед української діаспори. Велика кількість листів має діловий конкретний характер, у них ідеться про безпосередню участь В.Луціва в мистецьких і громадських акціях. Більшість їх складають документальну частину матеріалів фонду В.Луціва в музеї історії Надвірнянщини, лише частково опублікованих у ювілейному виданні [4, с.457–575]. Зокрема, це засвідчує особиста переписка маестро: з бандуристами українського зарубіжжя та України – Богданом Шарком, Григорієм Назаренком, Василем Ємцем, Григорієм Китастиєм, Віктором Мішаловим, Августином Малковичем, Богданом Жеплинським та ін.; з хореографом Василем Авраменком; з мистецтвознавцями – Михайлом Головащенко, Дарією Даревич, Осипом Залеським, Дмитром Степовиком та ін.; з художниками – Петром Андрусівим, Святославом Гординським, Михайлом Дмитренком, Михайлом Морозом, Григорієм Круком, Еммануїлом Миськом та ін.; з диригентами – Мирославом Антоновичем, Оленою Глібович, Андрієм Гнатишиним, Володимиром Колесником, Ярославом Бабуняком, Ігорем Раковським, Михайлом Дяболом, Іваном Гамкалом та ін.; з громадськими і політичними діячами – Миколою Жулинським, Павлом Юзиком, Ярославом Лемиком, Петром Савариним, Петром Юзиком, Джуліо Андреотті та ін.; зі церковними посадовцями – Мирославом Іваном кардиналом Любачівським, єпископом Софроном Мудрим, Михайлом Гринчишиним та ін.

Співпрацював Луців з багатьма засобами масової інформації, що було пов’язано як із концертними виступами маестро, так і з його організаційною роботою. Усі листи засвідчують не тільки велику кількість зв’язків, а й діловитість митця (співпраця із суспільно-політичним і науково-літературним місячником “Визвольний шлях”, часописами “Українська думка”, “Українське слово”, “Гомін України”, “Америка”, “Новий шлях” та ін.). Окрім цього, Луців активно контактував і вів переписку з багатьма колективами й організаціями як музичний менеджер в організації виступів і концертів колективів зарубіжжя й України: адміністрацією дівочого хору “Веснівка”, хору “Прометей”, Канадсько-Українською мистецькою фундацією “Кобзарське братство”, Комітетом українців Канади, Пластом К.В.О.М. (організація української молоді у Великій Британії), Світовим комітетом вільних українців, Українським фондом культури, Школою кобзарського мистецтва Нью-Йорка, Українською Студентською Громадою (Англія).

Епістолярна спадщина п. Луціва, його взаємне листування з відомими представниками української діаспори сприяють глибокому пізнанню як особистих подій біографії та творчості митця, так і загалом суспільно-громадського, концертного життя в українському зарубіжжі. Адресати В.Луціва формують узагальнений соціально-психологічний портрет його сучасника, визначають особливості мистецьких пріоритетів в історико-культурній панорамі країн Європи й Америки.

Неопубліковане раніше листування Володимира Луціва з бандуристами (виконавцями, диригентами, майстрами музичних інструментів, керівниками творчих організацій та колек-

тивів), оригінали якого знаходяться в особовому фонді митця в Музеї історії Надвірнянщини, постає як предмет дослідження в пропонованій статті. Така, нехай і вибіркова, але вартісна публікація листів до В.Луціва ставить **метою** відображення реалій мистецтва бандуристів діаспори як складової частини загальної духовної культури українського народу, що охоплює широкі сфери діяльності як у виконавстві, творчості, конструюванні інструментарію, так і в громадській, методично-педагогічній, видавничій справах, слугуватиме доповненням до непересічної постаті виконавця і пропагандиста української культури Володимира Луціва.

Листи публікуються вперше. Тексти подано без скорочень і змін, правопис та стиль оригіналів збережено.

Автор публікації висловлює глибоку вдячність працівникам Музею історії Надвірнянщини (м. Надвірна Івано-Франківської області) за можливість опрацювання автографів листів.

№ 1

Лист Г.Китастого¹ до В.Луціва

22 серпня 1957 року, Детройт

Вельмишановний п. Луців!

Нарешті Ваш лист потрапив до мене. Дійсно, капеля² в наступному концертному сезоні має відвідати Європу. Початок концертів запланований на лютий і березень (58 року).

Ви пропонуєте свої услуги. Дуже приємно. Ви згадуєте, що ми можемо Вас використати як соліста. Це добре. Але як буде з репертуаром? Ми тут на місці приготуємо програму і як виїдемо, то проб більше робити не будемо, будуть лише переїзди й концерти.

Напишіть, прошу Вас, як Ви це уявляєте. Можливо, Ви маєте якісь пропозиції в цій справі і ми дійсно з Вас скористаємо.

Потрудіться, прошу, й напишіть свою думку.

З пошаною, Гр. Китастий.

Івано-Франківська область, м. Надвірна. Музей історії Надвірнянщини. – Мистецький архів В.Луціва. – Папка № 1–2. Листування з організаціями, приватними людьми тощо. – Автограф, синя кулькова ручка. – Один аркуш.

№ 2

Лист П.Конопленка-Запорожця³ до В.Луціва

Hafford, Sask. Canada

14 червня 1963 р.

Високоповажаний Пане Луців!

Отримав Вашого листа, але був не присутній в дому, виїздив в кобзарських ділах... по нову довбану кобзу, тому з опізненням відповідаю.

Я вважаю, що не відповісти на листа не тільки негарно, а навіть і не культурно. Навіть ворогові та й то належало би відповісти.

Дуже мені приємно почути від Вас, що Ви БАНДУРИСТ-ПРОФЕСІОНАЛІСТ, а також факт, що наша народня реліквія БАНДУРА, “МАТИ” ЯКОЇ БУЛА КОБЗА, гомонить у Ваших руках, та розносить славу у вільному світі нагим великим предкам-творцям цих великих інструментів з якими наша народня творчість (думи й пісні), як “ЄВШАН ЗІЛЛЯ” ПРОБУДЖУЄ В ГЛИБИНІ ДУШІ У “ЗБАЙДУЖЛИХ”: “ХТО МИ ТА ЧИЇХ БАТЬКІВ ДІТИ?”...

Тепер, що до Вашого прохання, на жаль не можемо його виконати. Дякую за зичливість “подавати за мене на Ваших концертних виступах”.

Справа в тому, що я в свою працю “ПРО КОБЗУ І БАНДУРУ”⁴ та про нариси кобзарського мистецтва, ВЛОЖИВ ЦІЛИХ 10 РОКІВ та великі кошти, пов’язані з ВИДОБУТТЯМ ДЖЕРЕЛЬНОГО МАТЕРІЯЛУ, якого шукав по багатьох бібліотеках та наукових інституціях, ОСОБИСТО, на

¹ Григорій Китастий (1907–1984) – бандурист, композитор, диригент, багаторічний керівник (1941–1984) Капелі бандуристів ім.Т.Шевченка (США), Герой України (2009, посмертно).

² Капля бандуристів ім. Т.Шевченка (Детройт, США) – провідна мистецька концертна одиниця української діаспори. Створена 1918 р. в Україні, з 1949 р. постійно функціонує у США.

³ Павло Конопленко-Запорожець – канадійський кобзар, виконавець на ладковій кобзі.

⁴ “Про кобзу і бандуру” – робота Павла Конопленка-Запорожця, опублікована 1963 р.

теренах Канади і Америки, а також і листовно з великим накладом коштів (платив тим, що шукали) через знайомих в Європі. Бо без джерельного матеріалу, тим більше, коли **СТВОРЕНИЙ ТВІР НА КАНВІ ІСТОРИЧНИХ ПОДІЙ, А МАЄ ПІДЛОЖЕ НАУКОВОЇ РОЗВІДКИ, ГОДІ НАВІТЬ МРІЯТИ, ЩОБ ВИПУСТИТИ ЇЇ У СВІТ...**

Тому, я сердечно раджу кожному, **ХТО ХОЧЕ СОБІ ВІДІБРАТИ СПОКІЙ І НАРАЖАТИ СВОЇ НЕРВИ, А ДО ТОГО НЕ МАЮЧИ ГРОШЕЙ, ТО... НЕХАЙ ПИШЕ КНИЖКИ...**

В “Канадійському Фармарі”¹ мій манускрипт друкується з 1962 року, і має закінчитися за пару місяців, а з кінцем цього року **ПЛЯНУЄТЬСЯ ВИДАННЯ КНИЖКИ** з багатьма історичними світлинами. Багато видатків та особистого спокою я вложив в свою працю, а позатім ще й маю задовження і то солідне...

Моя праця (книжка) щодо передруку навіть частинно.

Застереження законом. Отже всі права застережені. (Ви же пишете, що читаєте Канадійський фармер, а там об цьому є). Іначе й бути не може. Абсолютно не можу “акцептувати” навіть частинки **ВИТЯГІВ З МОГО ТВОРУ, НЕХАЙ І ПЕРЕКРУЧЕНИХ...** бо це було б в розріз моїх і моїх приятелів “плянів”...

Отже, коли видамо книжку, а Ви хотіли б дещо з неї (зазначю дещо) скористати, то прошу написати мені, що власне Ви хочете з неї зачерпнути? То я Вам відпишу.

Далі, я маю уже пропозиції видання її також і в Англійській мові. Словом уявіть собі дійсний стан. На книжці я “бізнесу” не буду мати, бо маю покрити (як ще вдасться) кошти. Щодо видання в майбутньому її в Англійській мові, то там маю надію отримати **ЯКУСЬ КОМПЕНСАТУ**.

Я мав дуже цікаве повідомлення від свого знайомого з Європи, який пише, що **ЧИТАВ В ЯКОМУСЬ ЧАСОПИСУ ТОЧНІСЕНЬКУ АНАЛЬОГІЮ ЗМІСТУ (НЕ ВИЛИЧНОЇ СТАТТІ) МОГО МАНУСКРИПТУ З “К.Ф.”**, в якому **ЯКИЙСЬ АВТОР ЯКОЇСЬ БРОШУРИ ПОДАЄ ДАНІ “ПРО КОБЗУ І БАНДУРУ” ПОЧИНАЮЧИ** як у мене з **ФРЕСОК СВ.СОФІЇ** та інше... і запитує **ЧИ Я ДАВАВ ЗГОДУ ЦЬОМУ АВТОРУ, ЧИ МОЖЕ ЦЕ “СТЯГНУТО” З “К.Ф.”???**

Це було кілька місяців тому. Я просив знайти той часопис, але знакомий пише, що забув назву його і дату, шукав і не знайшов.

Як бачите, то небезпечно друкувати в часопису **МАНУСКРИПТИ**, але як злапаю такого “переписувача”, то витягну консенквенцію.

Щодо справи: “кобзарських та взагалі мистецьких шляхів”, то на то на жаль вони дуже тяжки, а під оглядом фінансовим убогі... Я став **КОБЗАРЕМ** з 1902 року, коли мені було 12 років, і тоді ж я отримав в дарунку 12-струнну **КОБЗУ** – від нащадка Запорожців, тоді їй було вже 150 літ. Я не зустрічав кобзарів з кобзами, і здається, що **Я ОДИН З КОБЗОЮ УКРАЇНСЬКОГО ТВОРУ СЕРЕД УКРАЇНСЬКОГО МОРЯ**. Чи Ви бачили коли кобзу, хиба в музеї десь???

Мене запрошено на концерти до Англії, там я маю знайомих і приятелів. Але це покаже майбутнє.

Прошу відписати на мого листа.

Щиро Вас здоровлю, кобзар П.Конопленко-Запорожець.

Івано-Франківська область, м. Надвірна. Музей історії Надвірнянщини. – Мистецький архів В.Луціва. – Папка № 3. Листування з бандуристами, диригентами, співаками. – Оригінал листа – на друкарській машинці, підпис автора – синє чорнило. – Два аркуші.

№ 3

Лист М.Чорного-Досінчука² до В.Луціва

Школа бандури, Нью-Йорк, 25-го липня 1980 р.

Вельмишановний пане Маестро!

З залученої сторінки листа висланого Вам ще на початку квітня Ви побачите, що я старався з Вами сконтактуватись. Вернувся також Альбом, який я Вам вишлю вже хиба тоді коли Ви повернете додому.

Всі Ваші матеряли я дістав. Щире спасибі, буде що вибирати. Ми спізнались з виданням журналу “Бандура” аж на шість місяців. Різні перешкоди: фінанси, нечесність друкарень тощо.

¹ “Канадійський Фармар” – періодична газета українців провінції Саскачеван (Канада).

² Микола Чорний-Досінчук (1918–1999) – журналіст, головний редактор часопису “Бандура” (США), директор Школи кобзарського мистецтва Нью-Йорка.

Щойно з жовтнем місяця повинен появитись на 48 сторінок. Перше число є присвячене Василеві Ємцеві, який цього року обходить (2-го серпня, в наступну суботу) 90-ліття. Друге число майже повністю присвячуємо Капелі. В ньому вже подамо дещо про Вас. Відтак будемо мати більш вільну руку і будемо друкувати те, що ми будемо вважати за найважніше. Будьте спокійні, що про Вас будемо постійно подавати відомості, бо чейже Ви на європейському континенті зарепрезентували наш історичний інструмент, як ніхто інший. Я персонально надзвичайно захоплений Вашою активністю, а головне тим, що Ви бандуру скрізь просуваєте. Нині вислав бандуру до Ріно, Невада, американцеві проф. університету. Є замовлення навіть з Аляски! Присилайте по змозі нові матеріали про Ваші успіхи!

Щиро Вам гратуюю та остаю з кобзарським привітом: Микола Чорний.

Івано-Франківська область, м. Надвірна. Музей історії Надвірнянщини. – Мистецький архів В.Луціва. – Папка № 3. Листування з бандуристами, диригентами, співаками. – Оригінал листа – на друкарській машинці, підпис автора – чорне чорнило. – Один аркуш.

№ 4

Лист В.Мішалова¹ до В.Луціва

Сідней, Австралія, 27 червня 1984 р.

Високоповажний пане Луців!

Привіт з далекої Австралії!

Нещодавно я одержав лист від пана Глада², де він мені порадив написати до Вас відносно концертної поїздки по українських осередках Англії.

Саме дуже я хотів відвідати Англію з концертами гри на бандурі і хотів би попросити Вас чи не має можливості таку подорож зробити.

У мене зараз на думці два варіанти, тобто приїхати наприкінці цього року на різдво десь в грудень до лютого місяця, тобто під час університетських канікул, або приїхати на наступний рік на довгі гастролі.

Якщо приїхати на “літні вакації” на різдво цю подорож я би хотів би пов’язати з відвідинами України, щоби деякі там матеріяли знайти і також відвідати мою жінку, яку я майже два роки не бачив і яку советам так трудно візу дати на виїзд.

Якщо приїхати на цілий рік, тобто на великих гастроль, чи була б можливість організувати іще концерти в Європі, тото в Франції, в Бельгії, в Італії та в Німеччині? Мені пан Чорний говорив що є можливість, що мене запросять як викладача гри на бандурі в Українському Вільному Університеті на літо 85 року. Михайло Мінський обіцяв, що зможе щось зорганізувати мені, але щось затих, а один священник вислав мені запрошення, щоби виступати з хором в Польщі на цей серпень, але щось мало він мені пише останнім часом і здається, що діло вже пропало.

Окрім сольових концертів я згодний на будь-які спільні виступи та на роботу викладацьку, де міг би викладати “таємниць” швидкої техніки на бандурі.

Подорож в Англію дасть мені можливість добре познайомитися з Українським суспільством в Європі та порозмовляти з інтелігенцією відносно майбутності бандури на еміграції. Так само мені дасть можливість підібрати мені бандуру, яку я залишив у пана Глада, тай Вам зробити капронові нігті, які я Вам обіцяв.

У мене в особистому житті досить зараз багато цікавого. Зараз закінчую свої студії музикознавства в Сіднейському університеті. В скорому майбутньому почну роботу над дисертацією, матеріяли які назбирав в Києві. Прийняли мене до спільки музикознавців Австралії і вже наприкінці цього року мають друкувати мою першу наукову роботу про характеристику українських дум.

Через кілька місяців має вийти моя друга платівка, яка буде на багато кращою від попередньої. До речі моя перша платівка вже продана понад 8500 примірників. Дістав я декілька гарних контрактів і працюю професійно як виконавець-бандурист.

¹ Віктор Мішалов (н. 1960 р.) – заслужений артист України, кандидат мистецтвознавства, пропагандист харківського способу гри на бандурі, модерного та автентичного інструментарію, нині проживає в Торонто (Канада).

² Василь Глад (Гляд) – майстер музичних інструментів (Великобританія).

Мабуть на цім і закінчу. Прошу, якщо можете помістіть статтю, яку я включив, до ваших часописів в Англії або ще й в Європі.

Бувайте здоровенькими.

З щирим кобзарським привітом з далекої Австралії, Віктор Мішалов.

Івано-Франківська область, м. Надвірна. Музей історії Надвірнянщини. – Мистецький архів В.Луціва. – Папка № 3. Листування з бандуристами, диригентами, співаками. – Оригінал листа – на друкарській машинці, підпис автора – чорне чорнило. – Один аркуш.

№ 5

Лист В.Мішалова до В.Луціва

Сідней, Австралія,
6 вересня 1986 р.

Високоповажний пане маестро Луців!

Не знаю, чи ви мене пам'ятатимете, але я є той бандурист з Австралії, котрий вже вам кілька разів писав в минулому. Якраз буду я знову в Англії десь наприкінці листопада. Маю відлетіти зі Сіднею десь 24-го і хотів у вас попросити нічліг.

Минулий раз, коли я у вас був, то ви мені пропонували у вас залишитися, а я хотів узнати, чи таке ще далі можливе, чи може місця не знайдеться чи взагалі будете в Англії в той же час.

Мирон Постолан¹ мені кілька концертів обіцяв zorganizувати а потім маю їхати в Польщу, де хочу декілька виступів дати і потім заскочити на Україну, щоби підібрати нову бандуру. Також і зремонтувати мою тутешню бандуру.

Думаю, що багато про що ми могли переговорити відносно бандури і професійності. Ви ж дуже великий опит маєте відносно роботи на професійній сцені, а також з різними громадами і т. д. і т. п. У мене теж мабуть знайдеться чим поділитися, а саме обіцяв я вам нігті зробити².

Зараз досить зайнятий тут у нас. Записую вже третю платівку і випускаю книжку відносно українських народних інструментів. Також закінчую роботу над магістеркою і Додатковий диплом викладання музики в середніх школах.

На цім і кінчаю. Бажаю вам і вашій родині найкращого здоров'я і сподіваюся, що побачимося в скорому майбутньому.

З глибокою пошаною до вас, Віктор Мішалов.

Івано-Франківська область, м. Надвірна. Музей історії Надвірнянщини. – Мистецький архів В.Луціва. – Папка № 3. Листування з бандуристами, диригентами, співаками. Оригінал листа – на друкарській машинці, підпис автора – чорне чорнило. – Один аркуш.

№ 6

Лист Л.Мазура³ до В.Луціва

“Кобзарське Братство”⁴

The Kobzar Brotherhood, Bolton, 14 грудня 1986 р.

До Вп. п. Володимира Луціва в Лондоні

Вельмишановний Пане Луців!

Щиро дякуємо Вам за письмо в справі концертних відзначень 1000-ліття Хрещення Руси-України, які відбудуться в Роял Альберт Гол в травні 1988 року. Очевидно ми дуже добре розуміємо, як справа підготовки наразі представляється, та вважаємо, що евентуальний вигляд відзначення таки відбудеться в дійсно пам'ятливий спосіб, та будуть на належно високому мистецькому рівні.

¹ Мирон Постолан – бандурист-аматор (Великобританія).

² Штучні нігті для гри на бандурі.

³ Любомир Мазур – адміністратор квартету бандуристів “Кобзарське Братство” (Великобританія).

⁴ “Кобзарське Братство” (Великобританія) – квартет бандуристів у складі Любомира Мазура (адміністратор), Ігоря Лучки, Івана Гнилиці, Юрія Бабчука (художній керівник).

При цій нагоді просимо прийміть від нашого “Братства” щирий привіт, GRATULACIЇ та побажання на дальші многі літа із нагоди приводу вашого 40-літнього Ювілею Мистецької Праці. Тими днями дуже рідко приходить з зустрічати з українцями – мистцями, які мають за собою стільки проробленої праці, осягів та заслуг. Власне тому то чуємося до милого обов’язку висловити Вам наші признання за примірну наполегливість Ваших зусиль та змагань у пропагуванні українського музичного мистецтва в діаспорі.

Остаємось з висловом правдивої пошани до Вас
за “Кобзарське братство”
Д-р Любомир Мазур (адміністратор)

Івано-Франківська область, м. Надвірна. Музей історії Надвірнянщини. – Мистецький архів В.Луціва. – Папка № 3. Листування з бандуристами, диригентами, співаками. Оригінал листа – на друкарській машинці, підпис автора – чорне чорнило. – Один аркуш – фірмовий бланк “Кобзарського Братства”.

№ 7

Лист

Б.Шарка¹ до В.Луціва

Мюнхен, 28 липня 2001 року

Дорогий Влодку!

Я дуже зрадів Твоїм листом і пам’яттю про мене. Завжди з цікавістю прочитую Твої репортажі з виставок, концертів і т.п.в “Українській думці”². Тішуся, що ти активний. Мені – як знаєш – вдарила в жовтні 80-ка. Як кажуть, в тому віці треба вже оглядатися “на задні колеса”. Ти у порівнянні зі мною – молодий, при Твоїй енергії, життєрадісності й здібностях можеш ще багато доброго зробити для України. Досі у громадській праці Ти мав всюди ключеві позиції – в Римі і у Львові коло св. п. патріарха Любачівського³. Ця сторінка невисвітлена у твоїх знаменитих споминах.

Добре Ти зробив, що передав архів до Надвірної. Ти є почесним громадянином міста, дали Тобі 2-кімнати – це велика честь, їх має ще Маланюківна⁴ в Музеї Крушельницької⁵. Але і Твоя спадщина незвичайно багата. Гратуюю за грамоту “члена національної комісії”⁶. Маєш ще одну грамоту більше. Дивуюсь трохи, що Ти передав музеєві ще й чоботи⁷, ну і аж 2 бандури. Хіба одну залишив собі.

Чи повертаючись з Надвірної вступиш до Києва на річницю державности?

*

Влодку, я б радо написав щось про передачу твоїх мистецьких пам’яток до Надвірної – при тому згадав би теж про грамоту з Києва – може як це все відбудеться опиши все мені в листі, як треба, я устилізую і дам до “Хр. голосу”⁸, а може ще й деінде.

*

Зі мною нав’язав переписку бандурист Богдан Жеплинський зі Львова⁹, автор книжки “Коротка історія кобзарства в Україні” та ряду статей (200) в наукових збірниках тощо. Викладає кобзарознавство у Львівському університеті. Чи Ти з ним коли зустрічався?

¹ Богдан Шарко (н. 1920 р.) – співак-бандурист, публіцист, громадський діяч, проживає в м. Мюнхен (Німеччина).

² “Українська думка” – тижневик, орган Союзу Українців у Великобританії (СУБ), виходить з 1945 р. у Лондоні.

³ Кардинал Іван Любачівський (1914–2000) – Верховний архієпископ Львівський, кардинал, Глава Української греко-католицької церкви з 1984 до 2000 рр.

⁴ Ірина Маланюк (1919–2009) – видатна українська співачка, проживала в Австрії.

⁵ Історико-меморіальний музей імені Соломії Крушельницької у Львові.

⁶ Національна комісія з питань переміщення культурних цінностей через державний кордон України.

⁷ До музею був переданий костюм В.Луціва, стилізований під одяг запорізьких козаків.

⁸ “Християнський голос” – релігійний часопис українців Німеччини.

⁹ Богдан Михайлович Жеплинський – дослідник кобзарства, заслужений працівник культури України.

*

Влодку! Я мистець, мав добрий голос – ще нині співаю апостола в діапазоні октави (по-православному) – а що я не пустився на професійний шлях – був вже після 30-ки, не мав грошей (Ти був стипендіантом)¹ і так залишився аматором.

Ціню Твою приязнь до людей.

Також подивляю твого друга п. Івана Гречка². В кожному числі “Патріярхату”³ прочитую його цікаві, із журналістичним хистом і знанням теми написані статті. Він жив під советами, скінчив їхні школи – а думає по-європейськи.

На цьому кінчу.

Сердечно Тебе здоровлю! Богдан з родиною.

Привіт твоїм рідним!

Івано-Франківська область, м. Надвірна. Музей історії Надвірнянщини. – Мистецький архів В.Луціва. – Папка № 3. Листування з бандуристами, диригентами, співаками. – Оригінал листа – на друкарській машинці, останні три рядки та підпис автора – синя кулькова ручка. – Два аркуші.

1. Дутчак В. Співак-бандурист Володимир Луців / В. Дутчак // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – Вип. IV. – С. 37–46.
2. Дутчак В. Мистецтво бандуристів українського зарубіжжя / В. Дутчак // Українознавчі студії. – 2/2000. – Івано-Франківськ : Плай, 2000 – С. 283–293.
3. Дутчак В. Інтерв'ю В. Дутчак з В. Луцівим // Приватний архів В. Дутчак. – 30 серпня 2001. – Аудіозапис.
4. Луців В. Від Бистриці до Темзи : спогади, документи, публікації, листи / В. Луців. – Львів : Дивосвіт, 1999. – 608 с.

Автор публікації вводить в наукове обличчя переписку відомого українського співака і бандуриста з Великої Британії Володимира Луціва. Серед його адресатів на протязі багатьох років були і залишилися відомі художники-бандуристи – виконавці, дирижери, які залишили в листах об'єктивні дані і суб'єктивні враження про стан розвитку бандурного мистецтва української діаспори.

Ключевые слова: Владимир Луцив, эпистолярный, украинская диаспора, художественная жизнь, бандурное искусство.

The author of publication enters correspondence of the known Ukrainian singer and bandura-player from Great Britain Volodymyr Luciv in a scientific appeal. Among his addressees during many years were and there are the known artists-bandura-players – performers, bandleaders which left in letters the objective information and subjective impressions about development of bandura art of Ukrainian foreignness status.

Key words: Vladimir Luciv, epistolary, Ukrainian diaspora, artistic life, bandura art.

УДК 314.743:78.071.2:82.155

ББК 85.313 (4 Укр)

Ганна Карась

НЕВІДОМІ ЛИСТИ МИХАЙЛА ГОЛИНСЬКОГО ДО ВАСИЛЯ БЕЗКОРОВАЙНОГО

Уперше публікуються десять оригінальних листів видатного українського співака Михайла Голинського (Канада) до відомого композитора та диригента Василя Безкоровайного (США) із фондів Тернопільського обласного краєзнавчого музею. Листи мають культурологічну цінність, оскільки допомагають глибшому пізнанню музичної культури української еміграції.

Ключові слова: Михайло Голинський, Василь Безкоровайний, листи, архів, музична культура, концерти, діаспора.

¹ Стипендію В.Луців отримав на навчання в Італії.

² Іван Гречко (н.1929) – шкільний товариш В.Луціва, культурно-громадський діяч, голова Клубу греко-католицької інтелігенції м. Львів, співробітник журналів “Патріярхат” (США), “Гуцульщина” (Канада).

³ “Патріярхат” – журнал Всесвітньої Української Патріярхальної Федерації та Українського Патріярхального Товариства в США.

Життя і творчість українського композитора, диригента, піаніста Василя Безкоровайного (12.01.1880, Тернопіль – 05.03.1966, Боффало, США) останнім часом привертають увагу музикознавців та бібліографів [1], упорядників творчості [2] і виконавців [3]. Здобувши освіту в консерваторії Галицького Музичного Товариства у Львові (1907 р., клас А.Солтиса, С.Нев'ядомського), він працював диригентом Львівського “Бояна”, згодом гімназійним учителем у Тарнуві (Польща, 1910–1911), Станіславові (нині – Івано-Франківськ, 1911–1913), де був одночасно педагогом музичної школи, гімназії і диригентом хору “Боян”. З 1914 р. – у Тернополі (гімназійний учитель, диригент хору “Боян”). У 1919 р. В.Безкоровайний був арештований польською владою за національно-спрямовану діяльність і ув'язнений у Стшалкові поблизу Каліша. Повернувшись до Тернополя, організував у 1928 р. філію Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка, у 1929 р. – у Золочеві. Після звільнення з посади (1935) В.Безкоровайний знову в Тернополі, де виступав як піаніст-акомпаніатор із хорами на Шевченківських концертах, вечорах, присвячених М.Лисенкові, М.Леонтовичу, І.Франкові, Лесі Українці та ін. У 1938 р., переїхавши до Львова, він був прийнятий до СУПРОМу¹ і під час німецької окупації керував церковним хором. У 1944–1949 рр. митець жив і працював в Австрії (м. Габльонц), куди емігрував з театром В.Блавацького. Там він організував український церковний хор, брав участь у концертному житті. У 1949 році В.Безкоровайний емігрував до США – у Боффало керував мішаним хором Українського Конгресового Комітету, був членом Українського Музичного Інституту Америки (УМІА), давав уроки гри на фортепіано, акомпанував на концертах, продовжував писати музику, вів активне музично-громадське життя.

Перші свої музичні опуси В.Безкоровайний творить ще в студентські роки. Це – твори для скрипки й цитри. Помандрувавши Європою і збагативши свої музичні знання, він віддається композиції. Творчий доробок композитора великий (понад 350 творів) і охоплює багато жанрів: твори для симфонічного оркестру – “Українська різдвяна увертюра” (1956 р., виконана симфонічним оркестром м. Боффало), фортепіанні п’єси, твори для скрипки, цитри, віолончелі з фортепіано, солоспіви та хорові твори, дитяча опера, водевіль, колядки, танці, обробки народних пісень, музика до театральних вистав. Багато з них виконувалися в зарубіжжі (з 1950-х рр.). В Україні вони зазвучали в час незалежності.

Архів В.Безкоровайного (майже 400 одиниць збереження) Тернопільському обласному краєзнавчому музеєві передала дочка композитора Неоніла Безкоровайна-Стецьків 29 березня 1993 р. Він був ретельно опрацьований, описаний працівниками музею і став доступним для дослідників музичної культури. Характеристика фонду здійснена в публікаціях Я.Гайдукевич [4] та Г.Карась [5]. Значну частину архіву складають програми різноманітних концертів в Україні, Австрії, США, Канаді, у яких митець брав участь або виконувалися його твори. Вони охоплюють тривалий термін (1939–1984) і засвідчують інтенсивне й різноманітне концертне життя української діаспори під проводом громадських організацій, активну роль у них В.Безкоровайного. У фонді наявні ксерокопії газетних і журнальних статей у пресі США, Канади й Польщі про В.Безкоровайного та його твори. Найбільшу й найціннішу частину фонду складають музичні твори композитора (біля 200).

Увагу привертає епістолярна частина фонду митця, яка складає понад сотню листів і охоплює переважно перші повоєнні еміграційні десятиліття. Серед кореспондентів – видатний оперний співак М.Голинський, співак Й.Гошуляк (Канада), драматург Л.Полтава, піаністи Р.Савицький, Т.Богданська (США), Л.Жук, О.Бризгун-Соколик (Канада), композитор Я.Барнич (США), диригенти о. А.Двораківський, Р.Ставничий (США), о. Жолкевич (жіночий хор “Арфа” у Торонто), диригент і піаністка О.Тарнавська (Австралія), віолончелістка З.Полевська та скрипаль Є.Цегельський (США), видавець І.Тиктор (Вінніпег, Канада), суддя М.Стечишин (Канада) та багато інших. Значною є колекція світлин. Окрім родинних фотографій, цінними є ті, що засвідчують концертне життя митця, зокрема, групове фото зі Свята незалежності України

¹ СУПРОМ – Союз Українських Професійних Музик у Львові (1934–1939), спілка музикантів Галичини, що ставила своїм завданням утвердження високих професійних засад творчості, виконавства й музикознавства.

(Боффало, 1956 р., справа – оперний співак Михайло Голинський з хором “Боян”, попереду хору – диригент Роман Ставничий)¹.

Вісім вибраних листів різних осіб до В.Безкоровайного із цього фонду були опубліковані вперше Ярославом Гайдукевич [4]. Три листи Михайла Голинського із цієї публікації (у нашій нумерації це № 2, 7, 8) цитовані не зовсім точно, без коментарів.

Зважаючи на те, що у фонді музею наявні десять оригінальних листів М.Голинського, які є взірцем найвишуканішого епістолярного стилю і являють собою культурологічну цінність, ми публікуємо їх уперше й подаємо хронологічно, повністю зберігаючи всі особливості тексту, пунктуацію без редакторського втручання. Усі підкреслення авторські. Тільки до одного листа від 2 березня 1954 р. зберігся конверт, до всіх інших вони відсутні.

Листування, представлене у публікації, охоплює період від 13 березня 1950 року до 18 березня 1954 року. Це перші роки життя композитора в США. Зважаючи на інші документи в архіві композитора, можемо стверджувати, що контакти цих двох особистостей продовжувалися й далі означеного в листах терміну, і можливим було подальше листування.

Видатний український оперний і концертно-камерний співак (героїчний тенор) Михайло Теодорович Голинський (02.01.1890, с. Вербівці, тепер Городенківського району Івано-Франківської обл. – 01.12.1973, м. Едмонтон, Канада), що володів великим голосом широкого діапазону красивого тембру, співав на багатьох оперних сценах України, Росії, Європи. Вокалу він навчався приватно в професора Львівської консерваторії Чеслава Заремби. Після розпаду Австро-Угорської імперії (1918) М.Голинський зголосився до УГА. Як особистий секретар отамана П.Бубели він працював у секретаріаті військових справ у Львові, Тернополі, Станіславові, потім у Вінниці та Кам’янці-Подільському. Саме в цей час знайомиться з композитором В.Безкоровайним.

Після поразки українських визвольних змагань М.Голинський повернувся до Львова. У 1920–1924 рр. він удосконалював вокальну майстерність під орудою професора Едоардо Гарбіні в Мілані (Італія). Концертні гастролі Голинського у Франкштаті на Моравії (1923.) і виступи його на Шевченківських концертах у Відні й Празі (1924.) принесли співакові європейське визнання. Після навчання М.Голинський повернувся до Львова, де 29 червня 1925 р. з великим успіхом дебютував у партії Каніо в опері “Паяци” Р.Леонкавалло. Після цього співак одержав запрошення на виступи до Поморської опери (об’єднання театрів м. Торунь, м. Бидгощ, м. Грудзьонц), де виконував головні ролі в операх “Галька” С.Монюшка, “Кармен” Ж.Бізе, “Тоска” Дж.Пучіні, “Аїда” Дж.Верді. М.Голинський співав на багатьох оперних сценах. У 1925–1926, 1933–1934 рр. він – соліст Великого театру у Варшаві, у 1926–1927 рр. – Одеської, 1928–1930 рр. – Київської та Харківської опер. З великим успіхом М.Голинський гастролював на оперних сценах Києва, Харкова, Москви (Великий театр, 1929 р., де вперше за всю історію цього театру співав українською мовою партію Радамеса в опері “Аїда” Дж.Верді), Ленінграда, Тбілісі (тут також співав українською мовою партію Каварадоссі в опері “Тоска” Дж.Пучіні, 1930 р.). У 1930–1938 рр. співак епізодично виступав на сцені Львівської опери, гастролював у Варшаві, Берліні, Кракові, Познані, співав разом з видатними виконавцями М.Литвиненко-Вольгемут, М.Сокіл, І.Паторжинським. З його ініціативи в Харкові вперше було поставлено оперу “Купало” А.Вахнянина (1929).

У 1938 р. він виїхав у концертне турне до США та Канади, де й залишився до кінця життя. Проживав митець у Торонто, де за творчі успіхи одержав золотий ключ від міста, пізніше – в Едмонтоні. У Канаді М.Голинський виступав уже як концертний співак, брав участь у фестивалях української музики в Канаді (Торонто, Едмонтон), був активним членом Літературно-Мистецького Клубу (пізніше – Культурно-мистецького товариства) Козуб, заснованого в 1955 р. у Торонто². М.Голинський часто головував на вечорах товариства, а в 1959–1961 рр. очолював його. Саме М.Голинський запрошував на зустрічі діячів української культури, у тому числі П.Маценка, В.Ревуцького, Й.Гірняка та ін. Митець залишив мемуари, які двічі перевидувалися в Україні [6].

¹ Тернопільський обласний краєзнавчий музей (далі – ТОКМ), ф. НД, спр. 17839.

² Детальніше про тридцятип’ятирічну історію товариства див.: 300 вечорів “Козуба”: Альманах до 35-ліття діяльності культурно-мистецького товариства “Козуб”. Хроніка – статті – спомини – фотографії / Матеріали зібрав, упорядкував і зредагував Михайло Гава. – Торонто : Видання культурно-мистецького товариства “Козуб”, 1991. – 201 с.

Про інтенсивну діяльність М.Голинського в зарубіжжі свідчать його листи, які він пише лаконічно, посилаючись на зайнятість, а також неповний перелік його концертних виступів в окреслений період. Митець звертається з великою повагою до В.Безкоровайного: “Високоповажний і Дорогий Пане Професоре!”, а підписується як “щировідданий люблячий Вас Михайло Голинський”, не забуває передати привітання дружині та родині композитора. Основна тема листів – концертна діяльність М.Голинського в Канаді та США, потреба в оновленні репертуару, у т. ч. за рахунок творів В.Безкоровайного. Співак просить надіслати йому окремі солоспіви (лист від 13 березня 1950 р.), які планував виконати на концертах за участю композитора в ролі акомпаніатора. У листі від 15 лютого 1952 р. він веде мову про підготовку видавцем Іваном Тиктором¹ запису його альбому грамплатівок із двадцяти творів. Із цією метою необхідно здійснити оркестрування чотирьох творів, яке співак просить виконати В.Безкоровайного. З листа від 7 березня 1952 р. довідуємося, що композитор не тільки відгукнувся на прохання, але вже за два тижні зоркестрував два твори. М.Голинський запевнює, що якби видавець не виконав своїх зобов’язань, то він особисто розрахується за виконану роботу².

Слід підкреслити, що В.Безкоровайний дуже уважно ставився до всіх прохань – написати, надіслати чи переписати музичні твори, виступити в ролі акомпаніатора, рецензента, аранжувальника й не відмовляв тим, хто до нього звертався. Свідченням є наявне у фонді обширне листування з різними особами та діячами.

М.Голинський вимогливо ставився до власних виступів і для забезпечення їх високого професійного рівня вимагав від організаторів концертів виконання певних умов. Так, на Шевченківському вечорі в Боффало в 1952 році, де він мав виконати “Думи мої” В.Безкоровайного й “Минули літа молодії” О.Нижанківського, що написані в супроводі віолончелі та фортепіано, мав бути обов’язково забезпечений саме такий супровід. Співак категорично заявляє: “Якщо в Боффало нема челиста, в такому разі я їх співати не буду!” (лист від 7 березня 1952 р.). У листі від 6 грудня 1953 р. М.Голинський пише: “Я цікавий, яка то сала, де відбудеться концерт, як завелика, чи акустична і чи має порядний фортеп’ян?”, і ще – “пісні прошу вмістити десь в добромu місці!”, тобто, щоб вони прозвучали в кульмінаційних точках концерту.

Готуючись до свята “Закарпатських Січовиків” у 1954 році в Торонто, М.Голинський планує виконати дует В.Безкоровайного “Чому з Тобою ми не хвили”, ноти якого його партнерка Стефанія Федчук отримала з Європи (лист від 21 лютого 1954 р.). Співак звертається до В.Безкоровайного висловити “свої зауваги відносно інтерпретації”, що свідчить про велику повагу до композитора. У наступному листі за 2 березня 1954 р. він запрошує В.Безкоровайного як гостя взяти участь у концертах у Канаді, адже “живемо на чужині і не часто маємо приємність бути витаними давними нашими знайомими і приятелями”. Оскільки це не було зреалізовано, пізніше (лист від 7 березня 1954 р.) народжується ідея здійснити авторський концерт В.Безкоровайного в Канаді. Для його підготовки композитор надсилає список своїх творів для виконання (лист від 18 березня 1954 р.). У цьому останньому з наявних у колекції листів М.Голинський повідомляє про свою зустріч з Василем Авраменком, який, готуючи історичний фільм, хоче знімати його за участю співака.

З листа від 21 лютого 1952 р. також довідуємося, що в США (зокрема, у Рочестері) записи М.Голинського звучали по радіо.

Листи передають особливості емігрантських відносин – не тільки щирі й добрі людські взаємини, але й задрість окремих осіб, недооцінку громадськістю видатних особистостей.

¹ Тиктор Іван (06.07.1896, м. Красне на Львівщині – 12.08.1982, США) – відомий львівський книговидавець і підприємець. 1922 р. став пайовиком та адміністратором видавничої спілки “Новий час”, акції якої викупив 1934 р. і яка стала з того часу його власною. Називалася вона “Концерн української преси”. Успіхи мав величезні, й у видавничій справі “ніхто з галицьких книговидавців не піднявся вище” (Р.Горак). У 1943 р. працював у Рівному у видавництві “Волинь”, тоді ж був ув’язнений у нім. концтаборі. У 1948 р. виїхав до Канади (Вінніпег). Організував Українське книжкове видавництво, видавав часопис “Новий час”, створив “Клуб приятелів української книжки”.

² Як свідчать два листи І.Тиктора до В.Безкоровайного із цього ж фонду (ТОКМ, ф. РД, спр. 11713, арк. 8, 9), видавець оплатив 2/3 замовлення, а решту – 1/3 заплатив сам М.Голинський.

№ 1

Вох. 21

Grinsby, Qut. 13 березня 1950

Високоповажний і Дорогий. Пане Професоре.

Щиро дякую за цінного і “теплого” листа. – Тому, що (направду) не маю часу на довшого листа, я мушу скорочуватись і приступаю відразу – ad rem.¹

1.) Прошу ласкаво (по зможі якнайскоріше) прислати мені Вашу композицію “Снишся мені”, котру хочу заспівати разом з “Думи мої”, як одну точку, (– а котру признаюсь, – я призабув. 2.) Прошу: і ласкаво і гречно не відмовити і ці 2 Ваші композиції мені на концерті закомпанувати, а до решти програми буде мені акомпанувати моя давніша акомпан’яторка (учителька музики), що перебуває в моїх сторонах. Хочу вірити, що мені, Дорогенькі, не відмовите за що вже задалегідь щиро дякую.

Про решту, – про справи особисті і евентуально – дальші мої концерти в Америці, – поговоримо Собі особисто!

Тішуся, що Вся Ваша Родина здорова і що мають працю, бо без праці в Америці і Канаді, дуже тяжко жити! З часом напевно буде Вам навіть дуже добре жити, бо Америка, це край великих можливостей!

Отже, Дорогі Професоре, чекаю на ноти, на ласкаву згоду закомпанувати 2 Ваші композиції, а в решті – на наш генеральний “балак”: (цього слова не люблю, його перевезли сюди скитальці, але воно не прийнялось тут).

На цьому таки кінчу, щиро Всіх здоровлю, а з Паном Професором, “од луб припісу тричі обціловуюсь, і до Милого та дуже бажаного побачення, з виїмковою пошаною і задовоною до Вас Любовю, Ваш, Мих. Голинський.

ТОКМ. – Ф. рідкісних документів (далі – РД). – Спр. 11710. – Арк. 1. – Автограф. Оригінал. Папір пошовклий 16x25,4 см, синє чорнил.

№ 2

Вох. 21

Grinsby, Qut. 15 лютого 1952.

Високоповажаний і Дорогий, Пане, Професоре!

Як Вам відомо, п. видавець Іван Тиктор “завзявся” видати 20 моїх пісень на рекордах. Наперед буде виданий альбом з 3-ох рекордів – 6 пісень (– а саме з оркестрою: Гетьмани² Черемоше³ Ой ходив чумака⁴ і Зелені гори⁵, – а з фортепяном Ох, я нещасний⁶ і Дума про Нечая⁷

Вчора написав до мене п. Тиктор, аби Вам негайно вислати ноти тих 4-ох пісень для оркестрації – і я їх вишлю завтра поручено, бо сьогодні пошта замкнена з причини смерти англійського Короля Юрія. Пан Тиктор зазначає, що по отриманню від мене потвердження, що ноти вислані, вишле п. Професорови половину гонорару \$30, – а другу половину по скінченні оркестрації і по пересиланню нот мені.

Тож в ім’я Боже прошу “вшкварити” оркестрацію – “що ся зове”, а про видання моїх рекодів (просить п. Тиктор) нікому не говорити, бо наші чухраїнці лукаві і радше пошкодять, ніж допоможуть.

Я здається буду на другий місяць співати на Шевченківському концерті (для нашої громади) в Niagara Falls – то, може, побачимось.

Як я вже повище зазначив, завтра вишлю ноти пану Професорови.

По цьому кінчу, щиро здоровлю, обнімаю і шлю мій привіт усій, Вашій, Милій Родині.

Ваш,

Мих. Голинський.

ТОКМ. – Ф. РД. – Спр. 11710. – Арк. 3. – Автограф. Оригінал. Папір пошовклий 15,8x26 см, синє чорнило.

¹ ad rem (лат.) – до справи, по суті.

² “Гетьмани, гетьмани” – солоспів М.Лисенка на сл. Т.Шевченка.

³ “Черемоше, брате мій” – солоспів С.Людкевича.

⁴ “Ой ходив чумака сім рік по Дону...” – українська народна пісня.

⁵ “Зелені гори” – солоспів В.Балтаровича на сл. Лесі Українки.

⁶ “Ох, я нещасний! Що маю діяти!” – українська народна пісня.

⁷ “Дума про Нечая” – солоспів гармонізації Д.Січинського, слова народні.

№ 3

56 Hewitt Ave, Toronto, 3, Qut. 21.II.1952

Дорогий Пане, Професоре.

Я щойно отримав листа від Мойого Доброго Приятеля Судії [нерозбірливо] Мих. Стечишина¹, котрого Вам пересилаю, і прошу ласкаво не відмовити його просьбі – з якого (через мене!) до Вас звертається! – Це дуже оригінальний, культурний чоловік; не знаю, чи хто другий з інших інтелігентів має таку велику бібліотеку, як цей суддя-радник.

Маю одну новину, – з якою з Паном Проф. поділюся невдовзі, якщо це стане актуальним. Позатим буду співати 14 березня в Рочестер (на святі в пам'ять Т.Шевченка), – куди мене запрошено, – прослухавши мої грам. пластинки. В Рочестер мої пластинки грають через радіо – лише п. Лаврівський чомусь “затевся” і не хоче їх грати. Чи Ви, п. Професоре з Ним про це говорили?

Позатим – держусь кріпко і з тяжким трудом позбуваюсь катару, що мене був вчепився – саме перед виступом в Бофало.

Закінчуючи, ще раз прошу не відмовити моему проханню, щиро здоровлю, цілую і вітаю всю Вашу Милу Родину – і всіх моїх бофалівських приятелів.

Все щировідданий Ваш,
Мих. Голинський

PS Залученого листа п. Судії Стечишина прошу мені повернути! – 28 березня маю виступ на святі-фестивалі в пам'ять Мик [оли] Лисенка в Чікаго, до цього свята дуже завзято пригтовляються всі тамошні наші організації.

ТОКМ. – Ф. РД. – Спр. 11710. – Арк. 4. – Автограф. Оригінал. Папір пожовклий 12,5x20,4 см, синє чорнило.

№ 4

Box. 21

Grinsby, Qut. 7 березня 1952.

Високоповажаний і Дорогий, Пане, Проф.

За цінного листа з 5-го ц.м. щиро дякую і зараз же таки відповідаю.

Тішить мене, що 2 пісні: “Гетьмани” і “Черемоше” вже скінчені і вірю, що вневдовзі і “Зелені гори” та “Ой ходив чумак” скінчите.

Як дістану від п. Тиктора сподіваного листа в справі заплати за переписання партів (у нас в опері називано партія, а не парт), – тоді завтра йому відпишу і подам, що переписання має коштувати \$ 11.80. І при цьому зазначу, що якщо Він не погодиться заплатити, то в такому разі і цих \$ 11.80. я Вам Заплачу!

А заплачу по моему виступі на Шевченківському концерті в Боффало 30 березня ц.р. на який, (як напевно Пану Професорові відомо) мене запрошено з 2-ма точками (4 піснями).

Я подав до програми (р. д-рови Ставничому²) 2 пісні (Вашу: “Думи мої” і О.Нижанківського³ “Минули літа молоді”, обі в супроводі челя і фортепяну. – Якщо в Боффало нема челіста, в такому разі я їх співати не буду!

Дуже радію, що Ви, Дорогий, Професоре, будете мені акомпанувати!

На цьому мушу кінчити, бо обмаль у мене часу.

Щиро Вас і Всіх Ваших здоровлю, і остаюсь все з глибокою пошаною.

Ваш,
Мих. Голинський

ТОКМ. – Ф. РД. – Спр. 11710. – Арк. 2. – Автограф. Оригінал. Папір пожовклий 12,5x20,3 см, синє чорнило.

¹ Стечишин Михайло – юрист (суддя, адвокат) із Винярд (Сакатун, Канада).

² Ставничий Роман (1889–1959) – український хоровий диригент і педагог у Боффало (США).

³ Нижанківський Остап (1863–1919) – український композитор, хоровий диригент, музично-громадський діяч. Активно пропагував хорову музику: організатор виїзних студентських концертів “Артистичні мандрівки” (1889, 1892), організатор і диригент т-ва “Боян” у Бережанах (1892), диригент “Бояна” у Львові (1895–1896) та Стрию (1900–1914), засновник видавництва “Музикальна бібліотека” (1995). Автор хорів, солоспівів, вокальних ансамблів, фортепіанних п’ес, обробок народних пісень.

№ 5

56 Hewitt Ave, Toronto, 3, Qut. 21 липня 1953

Дорогий Мій, Пане Професоре.

Не буду розписуватись, бо сильно горячо.

Недавно був у Форт Вілліямі п. Мазурик, і бачився з моїм добрим знайомим, д-ром Петром Венгером, (цікавий чоловік – цей Доктор грає на скрипці – інтересується мистецтвом і є збирачем рідких каменів). Цей п. Доктор був десь у Ванкувері й чув як тамошнє радіо передавало Вашу композицію “Спомин гір”, котру рекламувалось, що то ромунська. – Тоді п. Доктор Венгер зробив цій стації “авантуру”, і вона заграла другий раз, – і назвала, що композиція Ваша – українська.

Цей п. Доктор хотів би зробити з Вами “бізнес”, – замовити у Вас кілька Ваших композицій, їх видати – і поширити по радіо. – Тому прошу зараз до Нього написати (адреса: D-r Peter Wenger, Fort William, Ontario (Canada)), – покликатись на мене і п. Мазурика – і все докладно обговорити, но і зробити відповідну умову.

Пишучи до Нього – прошу ласкаво здоровити від мене п.Доктора, Його Милу Дружину, і Їх Симпатичну Донечку – Петрусю.

Що чувати у Дорогих Панства, чи Всі здорові і що приніс бузьок Донечці – Сина – чи Дочку?

Всіх щиро здоровлю, дружньо цілую, і прошу дуже вітати від мене: П-во Ставничі, Д-ра Кассіяна з Родиною, п-во Лаврівські, Проф. Залеського¹ – і інших.

Все Вам щировідданий і люблячий

Мих. Голинський

ТОКМ. – Ф. РД. – Спр. 11710. – Арк. 5. – Автограф. Оригінал. Папір пожовклий 12,6x20,2 см, синє чорнило.

№ 6

56 Hewitt Ave, Toronto, 3, Qut. 6 грудня 1953

Дорогий Пане, Професоре

Дякую за листа і перепрошую за мале спізнєння. Маю досить клопоту з розпродажем рекордів, що забирає багато часу.

Але до річи.

З приємністю відспіваю Молитву з “Запорожець за Дунаєм”², бо люблю її співати, і кажуть, що її добре співаю.

На другу точку подаю 2 пісні:

а) “Ой, Дніпре, мій Дніпре” – слова Т.Ш. муз. М.Лисенка³

б) “Ой козаче мій”, слова і муз. Мих. Гайворонського⁴.

¹ Залеський Осип (1892, с. Мала Тростянка, поблизу Золочева, нині – Львів. обл. – 1984, Боффало, США) – український композитор, музикознавець, диригент і педагог. Навчався у Львівській консерваторії Галицького музичного товариства (кл. проф. Ф.Рейса) і на музикологічному ф-ті Львівського ун-ту в проф. А.Хибінського. Закінчив Віденський університет. 1921–1933 – учитель гімназії, викладач і директор філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка в Станіславові (тепер – Івано-Франківськ), організатор курсів для диригентів сільських хорів. Емігрував до США (1950). Викладав теоретичні дисципліни і був директором відділу Українського Музичного Інституту в Боффало (США). На еміграції публікував статті та рецензії в українській пресі США.

² Мова йде про арію Андрія з опери “Запорожець за Дунаєм” С.Гулака-Артемівського.

³ Лисенко Микола (1842–1912) – український композитор, етнограф, піаніст, диригент, педагог, музично-громадський діяч; основоположник української класичної музики. Під його впливом формувалося також мистецьке обличчя композиторів Галичини.

⁴ Гайворонський Михайло-Орест (1892, Заліщики на Тернопільщині – 1949, Нью-Йорк, США) – український композитор, скрипаль, хоровий диригент, педагог, музичний критик, музично-громадський діяч, поет. 1914 вступив до лав УСС, організатор військового духового оркестру Легіону УСС (1915), належав до Пресової Квартири легіону УСС. 1920–1923 – викладач Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Львові. З 1923 жив і працював у США. Разом з Р.Придаткевичем заснував Українську музичну консерваторію в Нью-Йорку (1924), згодом український струнний оркестр, диригент зведених церковних хорів США – “Сімка хорів”. Автор музикознавчих статей. Окрім стрілецьких пісень, залишив велику композиторську спадщину в різних жанрах.

Ноти пришло цими днями. Добре булоби, якби Молитва була позначена при кінці першої, або другої частини програми, а 2 названі пісні прошу вмістити десь в доброму місці!

Дуже тішуся, що знова буду в Боффало побачуся з Дорогим Панством, Вашою Родиною і другими моїми знайомими і Приятелями.

Я цікавий, яка то сала, де відбудеть концерт, як завелика, чи акустична і чи має порядний фортеп'янь?

На цьому й закінчу, щиро Вас, Дорогий, Пане, Професоре, здоровлю і цілую і шлю привіт усім.

Ваш щировідданий,

Мих. Голинський

ТОКМ. – Ф. РД. – Спр. 11710. – Арк. 6. – Автограф. Оригінал. Папір пожовклий 12,6x20 см, синє чорнило.

№ 7

56 Hewitt Ave, Toronto, 3, Qut. 21 лютого 1954.

Дорогий мій, Пане, Професоре

Пишу якнайкоротше, бо хочу, аби ще (за 1/2 години) – цей лист до Вас відійшов. Отже, справа така: маю 14 березня на святі “Закарпатських Січовиків” в салі “УНО”¹ співати з панею Федчук² Ваш дует “Чому з Тобою ми не хвили”, а опісля десь при кінці березня – рівнож з панею Федчук маємо співати Ваш другий дует “І ми колись цвіли” в салі “Massey Hall” – на святі 700-ліття коронації Короля Данила. Я щойно про це довідався і зараз до Вас пишу і прошу ласкаво прислати мені обі ці композиції – оскільки їх маєте і ласкаво зазначити що співає тенор, а що сопран?

Пані Федчук дістала обі ці композиції з Європи (я їх ще не бачив!) – але каже, що там нема зазначеного, котру партію співає тенор, – а котру сопран! Якщо п. Професор не мають тих нот, – то і так прошу ласкаво мене повідомити і вказати що я співаю – і подати свої зауваги відносно інтерпретації.

Прошу вибачення за таке – куряче – письмо, але як я зазначив, спішу аби зараз вислати листа, а крім цього, мають до мене з хвили на хвилю наскочити – непрошені гості.

Отже чекаю ласкавої – відвортної відповіді, за яку вже задалегідь дякую.

Щиро здоровлю і цілую – Добродійці цілую ручку і здоровлю дочку – паню Докторову, пана Доктора і – внуків.

Все щировідданий

Мих. Голинський

ТОКМ.– Ф. РД. – Спр. 11710. – Арк. 7. – Автограф. Оригінал. Папір пожовклий 20x25,2 см, синє чорнило.

¹ УНО (Українське Національне Об'єднання) – громадська організація в Канаді, що мала об'єднаний характер.

² Федчук Стефанія Василівна (03.01.1926, с. Глибочок, тепер – Борщівського р-ну Тернопільської обл.) – українська та канадська оперна й концертно-камерна співачка (драматичне сопрано), громадська діячка, меценат, учителька. Ще в молодому віці виїхала разом з батьками до Люксембургу. Вокальну освіту здобула в музичних студіях у Люксембурзі та Франції (учениця Н.Бален). Удосконалювала майстерність у Торонтонському університеті (1975) і закінчила “Teacher’s College”. Від 1948 р. – солістка оперного ансамблю при Люксембурзькому дворі. Виступала на оперних, концертних сценах, як солістка в симфонічних і камерних концертах, а також на радіо в Люксембурзі, Франції, Швейцарії, Бельгії. Від 1952 р. жила в Канаді, де була солісткою Товариства української опери, а також виступала в концертах у Канаді і США. Мала великий успіх. У концертах активно пропагувала твори М.Лисенка, А.Вахнянина, Я.Лопатинського, М.Фоменка, І.Білогруда, Ф.Євсевського, Ю.Пономаренка та ін. Лауреат Міжнародного конкурсу вокалістів у Бельгії (Лійон, 1948).

№ 8

56 Hewitt Ave, Toronto, 3, Qut. 2 березня 1954 р.

Дорогий мій, Пане, Професоре

Не чекаючи відповіді на мій попередній лист, я знову пишу. Я щойно говорив з п. Д-ром Росохою (головою обох концертних комітетів – концерту закарп. Січовиків, що відбудеться 14-го березня в салі “УНО” і другого концерту – 700-ліття Коронації Данила, що відбудеться при кінці березня, або в початках квітня – в “Massey Hall”).

Обом нам з Доктором прийшло на думку поспитати Пана Професора, чи схотіли би і чи змогли би Ви бути присутнім на цих концертах, як гість серед публіки?!

Доктор оголосив про це в пресі, а публіка гаряче Вас привітала би? – Живемо на чужині і не часто маємо приємність бути витаними давними нашими знайомими і приятелями.

Подумайте Дорогі, Пане, Професоре, – порадьтеся Вашої Милої Родини і давайте нам знати, – а ми тут підготовимо публіку, аби Вас щиросердечно привітала!

Отже, чекаю: на відповідь на мій попередній і нинішній лист – і на ноти 2-ох Ваших дуетів.

Щиро здоровлю і цілую – і низенько поклоняюся усім Вашим.

все щировідданий і люб'ячий Вас

Мих. Голинський.

ТОКМ. – Ф. РД. – Спр. 11710. – Арк. 8. – Автограф. Оригінал. Папір пожовклий 20x21 см, синє чорнило. Конверт 9x16,2, на якому відруковано “Mychajlo Holynskij 56 Hewitt Ave. Toronto 3. Ont. Canada” і від руки заадресовано: “Prof. Wasył Bezkorowajnyj 117 Buffum st. Buffalo 10, N.J. (U.S.A.)”.

№ 9

56 Hewitt Ave, Toronto, 3, Qut. 7 березня 1954

Дорогий мій, Пане, Професоре

Дякуючи щиро за ласкаву відповідь, яку я сейчас передав телефоном п. Д-рови Росоха. – Ми оба прийшли до висновку, що той другий концерт в “Massey Hall”, якого дати ще не усталено, – незручно буде запрошувати п. Професора, з огляду на ріжну і чужу публіку!

Воно далеко краще буде, як п. Професор прийдуть на концерт, що буде виключно з Ваших творів, бо власне учора в моїй розмові з Д-ром Росохою, у нас зродилась така думка! – Як Ви, п.Професоре на це задивляєтесь, і що Ви Нам порадили би!? – Розуміється що підготовка до такого концерту забралаби більше часу.

Що п. Професор мають зі своїх композицій, прошу мені написати і що малоби бути виконано? Це наразі лише начерк. Будемо вдячні за ласкаву відповідь на цей Наш план.

Щиро здоровлю, цілую і шлю привіт Усій Вашій Вш. Родині – з малими включно.

Все щировідданий люблячий Вас

Мих. Голинський

ТОКМ. – Ф. РД. – Спр. 11710. – Арк. 9. – Автограф. Оригінал. Папір пожовклий 16x21 см, синє чорнило.

№ 10

56 Hewitt Ave, Toronto, 3, Qut. 18 березня 1954.

Дорогий Пане, Професоре.

Дякуючи щиро за цінний лист і за список композицій, – хочу коротенько донести, що я передав список композицій п. Д-рови Рососі, а Він має “подумати” над способом, якби мав бути уладжений концерт з творів п. Професора. Найкраще, якби концертом мало зайнятися “УНО”, або тут “Літературно Мистецький Клуб”.

Д-р. Росоха виїхав до Beamsville на свою ферму і за пару днів верне до Торонта. Я до нього телефоную, і спитаю, що Він придумав.

Концерт в неділю 14 березня мав дуже гарний успіх, було повно публіки, що оваційно витали виконавців – Дует “І ми колись цвіли” – подобався. – Я вчора бачив критику о. Хомина в “Нашій Меті”, – тепло і фахово [обірвано]. А, як там відбувся концерт в [обірвано]. Тут був в переїзді з Нью Йорку до Монтреалю п. Авраменко¹. Підготовляє історичний фільм, – до якого і мене хоче втягнути. Вертаючи з Монтреалю вступить до мене, – добити торгу за мою участь у фільмі.

¹ Авраменко Василь (1895–1993) – український хореограф, танцюрист, дослідник українського народного танцю, культурно-громадський діяч, продюсер, актор.

Не знаю, чи договоримось, бо Він не грішить грошем, а ще до цього дуже скупий.

Якщо договоримось, то я вже в недовгому часі виїхавби до Нью Йорку.

На цьому мушу кінчити, бо кличе мене мій приятель, аби поїхати до Нього і переглянути рожі (які я йому посадив), чи добре перезимували.

Сподіюсь в недовзі знову написати до п. Професора, як лише переговорю з Д-ром Росохою.

Щиро здоровлю і цілую і остаток
все щировідданий,

Ваш,

Мих. Голинський.

ТОКМ. – Ф. РД. – Спр. 11710. – Арк. 10. – Автограф. Оригінал. Папір пожовклий 12,5x20,4 см, синє чорнило.

1. Толошняк Н. Творча та музично-просвітницька діяльність Василя Безкоровайного / Н. А. Толошняк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 1996. – Вип. 1. – С.162–168; Безкоровайний Василь Васильович. Музикант, композитор, диригент. 1880–1966 : біобібліографічний покажчик / [упоряд. О. В. Башун]. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2004. – 40 с.
2. Безкоровайний В. При ялинці. Збірка колядок в перекладі для фортепіано з текстами / В. Безкоровайний ; [ред.-упоряд. І. О. Полякова]. – Івано-Франківськ : Плай, 1999. – 31 с.; Безкоровайний В. При ялинці. Збірка колядок для фортепіано / В. Безкоровайний ; [упоряд., ред. та передм. Т. Воробкевич]. – Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2006. – 15 с. [Український педагогічний репертуар]; Безкоровайний В. Українські думки для скрипки і фортепіано / В. Безкоровайний ; [упоряд. Б. Безкоровайний]. – Сімферополь : Доля, 2004. – 63 с.; Безкоровайний В. Музичні твори / В. Безкоровайний ; [уклад. С. І. Ольховіченко. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. – 92 с.; Безкоровайний В. Сонати для фортепіано. Педагогічний репертуар з курсу “Основний музичний інструмент (фортепіано)” / В. Безкоровайний. – Сімферополь : ВАТ “Сімферопольська міська друкарня” (СГТ), 2008. – 48 с.; Безкоровайний В. П’єси на українські теми для фортепіано в чотири руки / Василь Безкоровайний. – Сімферополь : Таврія, 2009. – 48 с.
3. Наталя Безкоровайна (лірико-колоратурне сопрано). Українські народні пісні, романси, арії. Compact disc. 2004. (Шість солоспівів В. Безкоровайного на слова О. Олеся, Б. Лепкого, М. Філянського та Р. Купчинського).
4. Гайдукевич Я. Вибрані листи з архіву Василя Безкоровайного / Ярослава Гайдукевич // Тернопілля’97. Регіональний річник / [упоряд. Б. Куневич, М. Ониськів]. – Тернопіль : Збруч, 1997. – С. 645–651.
5. Карась Г. Фонд Василя Безкоровайного у Тернопільському обласному краєзнавчому музеї: джерелознавчий аспект / Ганна Карась // Матеріали науково-краєзнавчої конференції “Музеєзнавство і сучасність” (до 95-річчя Тернопільського обласного краєзнавчого музею), (Тернопіль, 20 трав. 2008 р.) / [упоряд. Степан Костюк]. – Тернопіль : Меркльюри-Тернопіль, 2008. – Вип. IV. – Ч. I. – С. 80–88.
6. Голинський М. Спогади / М. Голинський ; [передне сл. та упоряд. С. Д. Козака]. – К. : Молодь, 1993. – 368 с.; Голинський М. Спогади / М. Голинський ; [упоряд.: Г. Тихобаєва та ін.]. – Львів : Апріорі, 2006. – 616 с.

Впервые публикуются десять оригинальных писем выдающегося украинского певца Михаила Голинского (Канада) к известному композитору и дирижеру Василию Безкоровайному (США) из фондов Тернопольского областного краеведческого музея. Письма имеют культурологическую ценность, поскольку помогают более глубокому познанию музыкальной культуры украинской эмиграции.

Ключевые слова: Михаил Голинский, Василий Безкоровайный, письма, архив, музыкальная культура, концерты, диаспора.

Ten original letters of the eminent Ukrainian singer Mychajlo Holynskij (Canada) to famous composer and conductor Wasyl Bezkorowajnyj (USA) from the funds of Ternopil oblast local history museum are published for the first time. Letters are of culturological value because they facilitate thorough study of Ukrainian emigration musical culture.

Key words: Mychajlo Holynskij, Wasyl Bezkorowajnyj, letters, archive, musical culture, concerts, diaspora.

УДК 78.075:82.6:82.155

ББК 85.313 (4 Укр)

Яким Горак

МАТЕРІАЛИ ДО ІСТОРІЇ ВИДАННЯ “АРТИСТИЧНОГО ВІСТНИКА”

У статті вперше публікуються три листи різних українських діячів, які розкривають невідомі деталі історії видання альманаху “Артистичний вістник”. Листи документують причетність до видання журналу українських діячів І.Франка, В.Матюка, розкривають механізм підготовки випусків журналу, співпрацю з журналом львівських українських музичних інституцій (Вищого музичного інституту та “Союзу співацьких і музичних товариств”). Листи групуються довкола постаті Володимира Домета Садовського – ініціатора видання, священника, хорового диригента й музичного критика, який виступає як автором, так і адресатом листів.

Ключові слова: Володимир Садовський, Віктор Матюк, Олександр Бережницький, “Артистичний вістник”, рукопис, видавнича спілка.

Хоч “Артистичний вістник” давно вже увійшов до мистецької історії Галичини першого десятиліття ХХ століття, матеріалів, які б висвітлювали передісторію появи цього видання, залучення до неї визначних особистостей того часу, відомо мало. Нещодавно було опубліковано добірку листів Володимира Садовського до Анатолія Вахнянина [4], які частково прояснили цю справу. Пропонована в нашій публікації добірка епістолярних матеріалів вносить низку цікавих нюансів до історії цього непересічного мистецького видання. Прикметно, що всі матеріали групуються довкола постаті ініціатора й одного зі співредакторів видання – Володимира Домета Садовського (1865–1940).

Два з пропонованих листів (№ 1 та 3) збереглися у фонді НТШ (ф. 309) Центрального державного архіву України у Львові у справі (№ 224), котра в описах фонду значиться як “Листи, статті, опис бібліотеки, документи “Артистичного вістника” [17]. Хоч справа ця не була оминута увагою музикознавців (посилається на неї П.Медведик [9, с.442]), однак ніхто докладніше не розібрався в матеріалах, які вона містить. Так, зокрема, крім публікованих листів, вона містить один зі списків бібліотеки (під заголовком “Содержання бібліотеки музикальної і духовних композицій” [17, арк.39–69]) В.Садовського, чорновий рукопис початкового фрагмента статті “Наші видавництва і музикалії за останні літа”, написану С.Людкевичем у співавторстві з В.Садовським [17, арк.22–27], а також чимало проектів оформлень обкладинки майбутнього видання, тексти поміщених на форзацах видань реклами й інформації, статейні матеріали різних авторів як ті, що були згодом опубліковані в альманаху, так і ті, які залишилися неопублікованими (фрагмент статті К.Устияновича “Де що о нашій живописи церковній” [17, арк.10–18]).

У першому з поданих листів – листі В.Садовського до невстановленого адресата – автор детально обговорює ціни на папір, друк нотних додатків, тиражу, транспортування тиражу з Перемишля до Львова, робить основний акцент на зборі матеріалу. В.Садовський мріє про появу першого номера з 1 жовтня 1904 р., а саме видання, на його думку, має репрезентувати українську музику в Європі: “Робім, добродію, так, якби цілком певно 1 жовтня був вже перший випуск Музичного вістника виданий. Розуміє ся само собою, що річ треба буде дуже добре зареклямувати, щоби неповстидати ся і перед Європою, а не то перед ким небудь”. Прикметно, що тут автор називає майбутнє видання “Музичним вістником”, оскільки остаточна назва виформувалася тільки у вересні 1904 р.

Прохання автора листа, щоб адресат попросив А.Вахнянина про справоздання з діяльності Вищого музичного інституту, дає підстави припускати, що матеріали на “Альманах музичний” і “Артистичний вістник” збиралися В.Садовським разом і лише в процесі роботи розприділялися по виданнях. Як можемо переконатися з виданих номерів “Артистичного вістника”, ніяке справоздання опубліковане в ньому не було (був лиш анонс діяльності інституту), натомість ширша стаття про цей заклад була поміщена в “Альманаху музичному” за рік 1904. Симптоматично також, що в 1905 році, поки виходив “Артистичний вістник”, “Альманах музичний” не виходив – було видано лише його другий наклад за рік 1904. І навпаки, номери “Альманаху музичного” під назвою “Ілюстрований музичний календар” появляються в роки до й після видання “Артистичного вістника”.

Тісні творчі взаємини лучили В.Садовського з автором другого з наведених листів – композитором і священиком Віктором Матюком. Хоч окремо їх взаємини ще не досліджувалися, однак можна вказати деякі з них факти. Зокрема, “Малий катехиз музики”, укладений В.Матюком і виданий у Ляйпцігу 1884 року, містив присвяту укладача о. В.Садовському [2, с.76]. 1899 року в липневих номерах “Галичанина” за підписом комітету опубліковано відозву “Отзв к співлюбивим русынам”, підписану В.Матюком, В.Шухевичем і М.Копком [11], у якій автори закликали до організації З’їзду галицьких музикантів, заснування “Союзу любителів народної музики” і подавали широку програму завдань діяльності майбутнього товариства. Серед рукописів В.Садовського, які збереглися в “Палаці мистецтв” ЛНБ ім. В.Стефаніка, є два зошити, названі автором “Проект Статута Руско-українського Союзу любителів музики” [3, с.25–26]. Це згаданий у статті проект статуту, який мав бути винесений на обговорення на з’їзді. В “Ілюстрованому музичному календарі” 1906 року було опубліковано біографію В.Матюка [1], а в додатках – підручник В.Матюка “Короткий начерк науки гармонії і композиції” [8].

Пропонований лист В.Матюка до В.Садовського з 1905 року – ще одна точка молодосліджених взаємин двох мистців. Передовсім, лист документує згоду В.Матюка щодо участі у видавничій спілці “Артистичного вістника”. Згадана спілка була зніційована А.Вахнянином і утворена 28.09.1904 року [10, с.3]. На жаль, поки що документально годі встановити кількість та імена осіб, які входили до цієї спілки, але, як свідчить контекст даного листа, спілка була зацікавлена в поповненні новими силами. Лист також документує бажання В.Матюка написати для публікації свою працю і загалом позитивну його оцінку видання.

Лист В.Матюка до В.Садовського зберігся у фонді рукописів ЛНБ ім. В.Стефаніка НАНУ. Спочатку він був долучений до справи, яка містить богословські твори В.Садовського (о/н-2517), а потім відділений в окрему справу з похідним номером (о/н 2517/1). Лист цей зафіксований у біобібліографічному покажчику “Віктор Матюк” [2], однак досі не опублікований. С.Івасейко в брошурі про представника перемиської школи покликається на лист В.Матюка до В.Садовського з позначкою його збереження в ЛНБ ім. В.Стефаніка, але без указання місця зберігання, при цитуванні. При цьому наводиться цитата однієї фрази з листа в контексті праці композитора над Співанником: “Це дало б змогу найбільше піднести нашу культуру пісенну” [5, с.17]. Однак цієї фрази в листі нема і джерело її нез’ясоване.

Автор третього листа – Олександр Бережницький (на жаль, років життя не наводить жодне енциклопедичне чи музикознавче видання) – один із членів-засновників “Союзу співацьких і музичних товариств” у Львові, згодом – викладач скрипки у Вищому музичному інституті, один зі співвидавців “Артистичного вістника”, котрий опублікував в альманасу статтю “Наші музики”.

Цікавим і, здається, незанимає досі в мистецтвознавчій літературі є задокументований цим листом факт, що коректуру першого номера “Артистичного вістника” читав, окрім інших, Іван Франко – автор відомої й часто цитованої рецензії на перший номер альманасу [14].

Цей лист також вводить нас у малознану сферу музичної творчості В.Садовського, показуючи його як опрацьовувача й гармонізатора народних пісень. Як музичний додаток до першого номера “Артистичного вістника” 1905 року була опублікована гармонізація В.Садовського для чоловічого хору в C-dur відомої старовинної коляди “Бог предвічний” і цю публікацію згадує лист О.Бережницького. Автор листа вказує В.Садовському помилку в гармонізації коляди – паралельні октави між партіями альту й баса між акордами на другій долі першого й обох долях другого такту.

Зберігся рукописний відпис гармонізації В.Садовського цієї коляди в одній з архівних справ під назвою “Ноти музичних творів Штрауса, Чайковського і др. композиторів, належних професору Свенціцькому Іларіону” [15] серед добірки рукописних відписів творів різних авторів (Р.Штрауса, Р.Франца, П.Чайковського). Відпис містить три варіанти гармонізації. Два з них – для чоловічого хору в C-dur у розмірі 2/4. Над одним з варіантів – під заголовком “Бог Предвічний народив ся” виставлено підзаголовок “Напів з Тернопільщини”, темп Largo і вказівку “Гарм. Садовськ. 1904”. Над другим варіантом – назва “Бог предвічний” без підзаголовка та вказівки темпу, з поміткою лише “Гарм. Сад.”, але в кінці нотного тексту ще й зазначеною датою “Пер. 14/12”. Оскільки обидва варіанти являють собою один і той самий нотний текст з несуттєвими відмінностями, можемо стверджувати: гармонізація здійснена В.Садовським

14 грудня 1904 року в Перемишлі. Перший з описаних варіантів цілком збігається з опублікованим у музичному додатку до першого номера “Артистичного вістника”. Другий варіант – із зазначеною в кінці датою – був, очевидно, першою версією гармонізації, чорновиком для остаточного викінчення. Третій варіант – для мішаного хору в тональності A-dur з назвою “Бог предвічний народив ся” і підзаголовком “Напів той сам”. Над початком нотного тексту справа помітка: “Гарм. Садовськ. 1904”. Згадані два варіанти гармонізації коляди – для чоловічого і мішаного хорів – склали окремо виданий “Музичний Додаток до “Артистичного Вістника” за рік 1905”. У поміщеному в першому номері “Артистичного вістника” анонсі публікації обробки коляди зазначалося, що вона “згармонізована в строгім церковнім стилі”.

Пропоновані листи публікуються вперше зі збереженням усіх особливостей авторської лексики, синтаксису та підкреслень у тексті. Для зручності читання й уніфікації правопису всіх трьох листів правопис підведено під норми сучасного українського правопису: букви “йор” та “о” замінені сучасними відповідниками, знято тверді знаки в кінці слів, що закінчуються приголосними літерами.

№ 1

Володимир Садовський – невстановленому адресатові.

В[исоко]поважаний Добродію!

Полагоджуючи сей час нині справу друкарняну, подаю Вам що слідує:

Склад, друк і папір – тої якості і формату як сей, на котрім пишу, – в 500 примірниках винесе разом 50 корон, або, на стару монету, 25 злр. і то навіть за друк з примірами поодинокими хотяй би і друком клішів фотографічних. Колиби нотних стрічок (чи то на подинчій системі лінійним чи на партитуровім чи фортепяновім) було посеред тексту більше, тогди за ноти слідує осібна умова. Склад нот на цілу сторону виносить 4 корон! За звичайні кліши, котрі остають нашою власністю, платить ся від величини (кліша Кішакевича¹ з Календаря вийде найвисше на 4-5 кор[он]).

За друковане кожної сотки понад 500 примірників платить ся за папір (100 аркушів і за друк) 3 кор[они] 5 г[рейцарів]. Так, отже 1500 примірників 1 числа вийде на $50+35 = 85$ кор.

Заразом посилаю Вам на взорець і ноти: піваркуша нот на поданім папери виносить в 500 примірників 41 корон, без взгляду якого укладу ноти, чи з текстом, чи без тексту і на який інструмент.

Надто пожадно булоби видавати місячник в окладинці кольоровій; окладинка з титулом на першій стороні, а з інсератами на 3 позісталіх сторонах коштувати ме від N-ру лиш одного геляра, отже від 500 примірників 5 корон, через що видане зискає на внішнім вигляді і вартості. Лиш анонси не можуть надто часто зміняти ся, хиба поодинокі можуть в часі 2-3 місяців бути вимінані. Се буде незвичайної ваги і для місячника і для видавництва, бо і інсерати можуть бути і всі 16 сторін виповняти ся виключно статтями або евентуальними дописями! – Після бесіди з директором друкарні виходить, що він обовязує ся кожний нумер яких небудь нотних вкладів виготовити до трох день до висилки зі Львова, а если будуть кліші і ноти – то до осьми день. – Хиба перше число довше потриває, бо мусить ся приладнати стереотипні заголовки та вінету для окладинки. – Всі заголовки і вінетки, як і окладинку, виготовляє друкарня² за дармо, без вчислення накладу на стереотипи.

Вага 500 примірників не винесе понад 50 корон, отже оплати на желізниці не буде так дуже велика з Перемишля до Львова і се можете Ви вирахувати, казати, пр[иміром], Волод[имирові] Левицькому³, що є урядником желізничним на головнім двірці.

Так, отже, булаби справа видавництва з технічного боку полагожена: Перший випуск, друкований в 1000 примірників, винесе без додатку музичного = 67 кор. 50 чисто в Перемишлі; в 1500 примірників = разом до 100 кор., другі випуски випадає на 65 кор., зовсім не вчислюючи додатку музичного, котрий появивби ся доперва при третім випуску. Ходить, отже, о заангажоване 150 злр.,

¹ Ідеться про композитора Йосифа Кишакевича (1872–1953) – композитора, знайомого В.Садовського, який працював військовим капеланом в Ярославі на Перемищині.

² Імовірно, із часом справа оформлення обкладинки змінилася. У листі до А.Вахнянина від 21.11.1904 р. В.Садовський указує, що звертався до нього художник Юліан Панькевич у справі оформлення обкладинки [4, с.159]. В обкладинці, запроектованій художником, альманах і виходив у світ.

³ У Центральному державному історичному архіві у Львові збереглося 5 листів (кореспонденційних карток, записок і листів) В.Садовського до Володимира Левицького, датованих 30-ми роками ХХ ст. [16].

або 300 корон, а видавництво з кредитом, який нам друкарня дати певно не відмовить, запевняє хотьби і як були несприятливі відносини. Посовітуйтеся отже ще раз з Р[адником] Вахнянином¹: нехай він постараєся о те, а я рівночасно віднесуся до Ніжанковського², щоби постарався о тих 200 злр. від Калитовського³ – і в ім'я Боже!

Якби оно, але на разі і се була наша т.е. Ваша і моя річ стягати матеріяли до видавництва, щоби таки при всяких можливих і неможливих обставинах взятися за роботу таки з 1 листопадом с[его] р[оку]. Або коли піде, то таки по взору всяких німецьких того рода видавництв таки від 1 жовтня і сего я собі дуже дуже жичив=би. Робім, добродію, так, якби цілком певно 1 жовтня був вже перший випуск Музичного вістника⁴ виданий. Розумієся само собою, що річ треба буде дуже добре зареклямувати, щоби неповстидатися і перед Европою, а не то перед ким небудь. Ходить лиш о статі так оригінальні – що найчільніші! – як і толковані з musik і других місячників пр[иміром] Kunstwart'a⁵ і т.д. Постарайтеся о фахове справозданє з Інститута музичного у Р[адника] Вахнянина для вістника⁶ та ще там що такого – а самі зробіть що приобіцяли і висилайте хотьби того тиждня. Я сам вибераюся на другий тиждень до Юзка Кишак[евича], а там і єго припечу і сам заберуся до роботи; бодай тематично розложу собі про що прийдеся насамперед писати.

Ну і ну! Вчора мало що не запознили потяги. Добре, що і желізниця в силі припознатися. Скоро подаєте моє письмо до газети, напишіть і манускрипт, як зможете, заверніть.

Здоровлю всім добром щирожичливий Садовськ[ий].
Перем[ишль] 16/8 1904.

ЦДІА України у Львові. – Ф. 309. – Оп. 2. – Спр. 224. – Арк. 1–2. – Автограф, чорне чорнило.

№ 2

Віктор Матюк – Володимирові Садовському.

Карів 22.I.1905.

Високопреподобний Отче!

Вернувши из Львова з наших зборів захорував я поважно и перележав кілька неділь в ліжку. Уже на зборах муз[ичних] чув=ємся хорим і мусів перед часом опустити салю і досих пор не знаю нічого як збори скінчилися, що постановлено на них в справі проектованого статута⁷. Никто до

¹ Анатоль Вахнянин (1841–1908) – відомий український композитор, письменник, музично-громадський діяч. Під час підготовки видання “Артистичного вістника” В.Садовський листувався з А.Вахнянином. У першому номері альманаху була опублікована стаття А.Вахнянина “Два реформатори церковного співу” з окремими коментарями В.Садовського. “Союз співацьких і музичних товариств у Львові”, головою якого був на той час А.Вахнянин, підтримав видання “Артистичного вістника” і журнал став органом “Союзу...”. Про це дивись [4].

² Ідеться про композитора і священника Остапа Нижанківського (1863–1919). З ним В.Садовський був знайомий ще з років навчання у Львівській духовній семінарії. У 1885–1887 рр. вони обоє співпрацювали у видавництві “Бібліотека музикальна”, а 1889 року В.Садовський разом з О.Нижанківським брав участь у концертах першої артистичної прогульки (концертах т.зв. “дванадцятки”), дохід з яких ішов на спорудження будинку для українського театру у Львові.

³ Мовиться, мабуть, про Омеляна Калитовського (1855–1924) – педагога й освітнього діяча, у 1900–1907 рр. – директора української гімназії в Тернополі, автора шкільних підручників з географії, статей на історичні та педагогічні теми, співробітника журналу “Зоря” і газети “Діло”.

⁴ Це, очевидно, один з попередніх варіантів назви альманаху. Остаточний варіант назви “Артистичний вістник” серед відомих джерельних матеріалів уперше починає фігурувати лише з вересня 1904 року: спочатку в опублікованій у “Ділі” замітці про намір видання часопису [10], відтак у листі В.Садовського до А.Вахнянина від 21.11.1904 р. [4, с.159] і протоколі засідання “Союзу співацьких і музичних товариств” від 23.11.1904 р. [18, арк.8].

⁵ Der Kunstwart – німецький мистецтвознавчий журнал, що виходив упродовж 1887–1919 років.

⁶ В “Артистичному вістнику” не було опубліковано жодного Вахняниного справоздання про інститут, натомість значна стаття “Висший музичний Інститут у Львові” авторства М.Волошина була опублікована в “Альманаху музичному” на 1904 р. (С. 102–104).

⁷ Ідеться, мабуть, про збори “Союзу співацьких і музичних товариств”, на яких мали бути затверджені зміни до статуту “Союзу...”. В.Садовський у статті “В справі “Союза співацьких і музичних товариств”, опублікованій у жовтневих і листопадних номерах “Діла” 1904 року, критикував діяльність управи “Союзу” за те, що до того часу, від дня офіційного заснування “Союзу...” і перших його Загальних зборів 28 червня 1903 року, ще не відбулися другі Загальні збори товариства, які б мали внести обіцяні

мене в тій справі не писав, хоч о тоє просив=єм, тож до сих пор не зложив я навіть звичайної вкладки членської до музичного нашого товариства. Та навіть тая справа не була порушена в наших часописях, я сподівався побачити і перечитати яку вістку в “Артистичнім Вістнику” – на жаль пишете, що в Перемишли Вам зфушерували. Я тішу ся, що прецінь раз буде виходити орган музичний, бо без того ніяке Товариство розвивати ся не може. Я би думав, що користнійше би було, коли би сей Вістник був призначений виключ но справам нашим музичним, бо в полученю з другою штукаю, як в тім разі з малярством – буде за дорогий і не буде можна розвинути акцію музичну. Я охотно приступаю з уділом до видавничой спілки і заамбоную “Артистичний Вістник”, однак аж на другий місяць, бо сей місяць тяжкій для мене: все мушу видати для дітей і много спожили гроша Свята і недуга моя. Радо би придбав і ще яку людину до нашого діла і предплати – однаково в моїх сторонах отак людину [знайти] дуже тяжко. Оскільки буду міг зроблю Вам монографію музичну за моїх часів музикованя спів семінарській у Львові і в гимназії Львівській і Перемискій¹, однаково аж пізнійше, тепер занятий співанником церковним для шкіл народних², до котрого виготовлення з’обов’язав=єм ся, а наші люде і Власти найбільше усильно на мене назирають, а я через слабість мою справу тую занедбав. Що ся стало і взглядно як стоїт справа з спілкою видавничою³? – будьте ласкаві мені донести. Що мислите друкувати? Я би подав Вам гадку – що конечно потреба подумати наперед з Співанничками для дітей руских, щось в роді як видав п[ан] Січинській в Станіславові⁴, тільки не з фортепяном, але яко соля (unisono), дуети, терцети, квартети з вправами для початкуючих, з узглядненням стишків в учебниках шкільних, котрі би Власти школьні могли поручити для шкіл. То би було з двоякою користею получене, бо можна би числити на розпродаж, а по-друге, молодії уми дітей можби заохотити до співу і музики. Се наша будучність і о тоє дбати конче потреба, если акцію розвою нашої музики хочем видавництвами робити – а тогди може Русь бути продуктивнійша. Посилаю Вам Вашії книжочки Пашінгера (Harmonielehre)⁵, розвідки Breslauer’a⁶ і 2 великорускії брошурки о піснопінію, за котрих пожичку дякую і перепрашаю, що так

на перших зборах поправки до статуту. Згідно з протоколом засідання Виділу “Союзу...” від 23.11.1904 [18, арк.8], такі Загальні збори мали відбутися 8.12.1904 року і п’ятим пунктом порядку денного цих зборів була зміна статуту. Зберігся протокол засідання від 8.12.1904 року [18, арк.8 зв.], проте це не були обіцяні Загальні збори, а тільки засідання Виділу, яке було присвячене лише прийняттю нових членів. Оскільки в листі В.Матюк пише, що від часу зборів у Львові “захорував я поважно і перележав кілька неділь в ліжку”, цілком імовірно, що він був присутнім на цих зборах (хоч схематичний протокол цього не занотовує), які, однак, нічого не постановили щодо статуту.

¹ Названа монографія друком не вийшла. У рукописі збереглася праця В.Матюка “О распространении пінія музикального межи руським народом”, яка, імовірно, є начерком майбутньої монографії.

² Важко встановити, про який співанник ідеться. У виданні “Віктор Матюк. Біобібліографічний показчик” [2, с.78, 90] зафіксовані такі здійснені В.Матюком видання, суголосі назвою і характером до вказаного в листі, Співанник церковно-народний для шкіл народних / Уложив Віктор Матюк. – Львів, 1911. – 130 с.; [2, с.78] і “Церковно-Народний Співанник”. – Львів : С.Лужанський, 1924. – 267 с.[2, с.90].

³ Ідеться про видавничу спілку, заініційовану А.Вахнянином 28.09.1904 р. [10], яка стала видавцем “Артистичного вісника”.

⁴ Мова про співанник Дениса Січинського (1865–1909), точна назва якого “Збірник народних і патріотичних пісень на голоси діточі в супроводі фортепіано”. Видання вийшло в Перемишлі 1904 року й містило твори М.Лисенка, Д.Січинського, І.Воробкевича, В.Матюка, Г.Якубовича, обробки народних пісень, до яких Д.Січинський доробив фортепіанний супровід.

⁵ Праця “Harmonielehre” Пашінгера (Paschinger) зафіксована в “Содержані бібліотеки музикальної і духовних композицій” В.Садовського в першому підрозділі списку “Наука музики і гармонії” [17, арк. 41]. Напроти назви книжки в “Содержанню...” В.Садовський олівцем написав прізвище “Матюк”, зафіксувавши факт позичення книжки.

⁶ Еміль Бреслаур (Breslauer Emil, 1836–1899) – німецький викладач фортепіано, учитель релігії і рабин єврейської громади в Котбусі, у 1863 році переїхав до Берліна, щоб повністю присвятити себе музиці, учився 4 роки в консерваторії Штерна. У 1868–79 рр. викладав фортепіано й теорію музики в Академії Куллака, в останні роки – методику гри на фортепіано, заснував і керував консерваторією, де вчили на викладачів фортепіано. Від 1883 р. керував хором реформованої синагоги й був спадкоємцем Штерна. Дописував до “Шпернше Цейтунг” як музичний критик. У 1879 р. заснував Берлінське товариство викладачів музики (у 1886 р. воно розширилося до “Німецького товариства викладачів музики”, підготувавши ґрунт для заснування Музично-педагогічної спілки). За інструктивний твір “Технічні основи гри на фортепіано” (1874) отримав звання професора. В інших колах Бреслаур став особливо відомим через упорядкування педагогічного журналу “Викладач фортепіано” (від 1878), “Нотної грамоти”, “Методики

довго задержав. Пісня, о котрої текст питаєте, посилаю Вам в прилозі о кілько собі пригадую. Я уважав пісню тую, починаючи ся словами “Надо мною буря була”, за твір Лавровського¹, але то мусить бути піснь якогось російского композитора, котрого то не знаю так, як для підручників много і много не міг дізнатись. При сей случайности посилаю Вам і брульон манускрипту Вербицкого до мене котрих знаних народних пісень ним гармонізованих² – може се буде для Вас цікаве. Прилагаю мій глибокій Вам поклін.

Преданий о. Віктор.

ЛНБ ім. В. Стефаніка НАНУ. – Відділ рукописів. – о/н 2517 /1. – Автограф, чорне чорнило. На конверті напис: “Сго Высокопреподобію о. Володимиру Садовському капеляну войскому і пръ. въ Перемишль”.

№ 3

Олександр Бережницький – Володимирові Садовському.

Високоповажаний Отче Добродію!

Посилаю 20 прим[ірників] Вістника. Решта анексовані до всіляких людей в Перемишлі,

навчання гри на фортепіано в окремих статтях”, написаної спільно з Л.Кьолером, Г.Стьове, С.Багге, А.Рейсманом, В.Гібеліусом, Й.Альблебенем та іншими (Берлін 1886, 2-ге вид., 1896), “Пугівника літератури з навчання гри на фортепіано” (3 томи, багато перевидань) і “Вчення про будову мелодії” (2-ге вид., 1895). Він видав багато духовних і світських хорових творів, пісень, творів для фортепіано, серенади для струнних інструментів ор. 6, брошуру “Чи є оригінальні єврейські мелодії в наспівах у синагогах та народних наспівах” (1898, з негативним результатом) і редагував 11 видання “Музичного розмовника” Шуберта (1892). Був особисто знайомий з В.Садовським, про що свідчить наявність в архіві останнього фотографії Е.Бреслаура та його візитівки. У “Списку музичної бібліотеки Володимира Садовського” і “Содержанню бібліотеки музикальної і духовних композицій” зафіксована праця Е.Бреслаура “*Sind originale Synagogen Melodien gesshichtlich...*” (“Чи є оригінальні єврейські мелодії в наспівах у синагогах та народних наспівах”), видана в Лейпцигу 1898 року [17, арк.52]. Що про названу працю йдеться у листі В.Матюка, може свідчити та деталь, що напроги назви цієї книжки в “Содержанню бібліотеки...” олівцем записано прізвище “Матюк”, отже, В.Садовський зафіксував у списку факт позичення книжки.

¹ Йдеться про українського композитора, греко-католицького священника, диригента кафедрального собору в Перемишлі Івана Лаврівського (1822–1873). Хто є автором пісні “Надо мною буря була”, однозначно не з’ясовано. З.Лисько [7, с.123] указує її серед списку світських хорів без супроводу І.Лаврівського як такий, що був скомпонований у 1851–1854 рр. на слова невідомого автора й копія якого збереглася в родині Матюків. Такої ж думки про цей твір притримується Б.Кудрик у своїй праці “*Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873*” [6, с.90]. Нотографічний покажчик “Рукописи та першодруки музичних творів Михайла Вербицького” [12, с.21] указує твір під такою назвою серед творів М.Вербицького, з якого збереглася рукописна копія Е.Менцінського. Цілком імовірно, що це два різні твори на один поетичний текст. В.Садовський цікавився у В.Матюка авторством цієї пісні в процесі написання у співавторстві із С.Людкевичем і підготовки до друку в “Артистичному вістнику” статті “Наші видавництва і музикалії за останні літа (1900–1905)”. Зокрема, у фрагменті названої статті, опублікованому в 2–3 (за лютий-mareць) зошитах альманаху (С. 21), при характеристиці видання видавництвом “Станіславівського Бояна” хору Д.Січинського “Непереглядною юрбою”, автори вказують: “В *andante maestoso* попав композитор на мелодію пісні (мабуть, Лаврівського) (наводиться нотний ініціал початкових двох тактів пісні “Наді мною буря була”. – Я.Г.) і мелодичною переробкою тої пісні хоче віддати “одностайність днів”, висказаних поетом”.

² Відомо, що 1869 р. В.Матюк познайомився з М.Вербицьким, відвідував його в лікарні й показував йому свої твори. М.Вербицький подарував В.Матюкові автографи окремих своїх церковних композицій. Про факт передання М.Вербицьким В.Матюкові власних гармонізацій народних пісень у музикознавчій літературі не згадується. Невідомо, скільки гармонізованих пісень було передано і які саме. Нотографічний покажчик “Рукописи та першодруки музичних творів Михайла Вербицького” [12, с.92–96] указує 10 обробок М.Вербицьким народних пісень. З них 4 для жіночого хору в супроводі оркестру (“Бодай здоров Жельман”, “Коби м була біду знала”, “Слава ж тобі, Христе царю”, “Соловію пташку, пташку”), і для чоловічого хору без супроводу (“Ревуха”) і 5 для голосу з оркестром (“Дам духа закаблукам”, “Нема щастя і долі мені на сім світоньку”, “Ой гук, мати, гук”, “Ой чумаче, чумаче”, “Помагай біг, Жельман”).

звідки видавництво опізнив Труш¹, котрий мав рівночасно виставу² і жінку в злогах.

Друге число вже складає ся і кліша (з образка Красіцького³) робить ся.

Прошу мені оборотною поштою переслати материял до 2 числа передовсім “Критику Берліоза”⁴, продовження статі “Наші музикалії і видавництва”⁵ і статю Колесси⁶ та може трохи материялу до огляду. Я маю готові справозданя Боянів львівського і черновецького, Стрийського, Союзу і інститута музичного, котрі даю до огляду.

Ми вислали майже 400 екземпл[ярів]. 250 лишає ся у нас. Коректа досить невдатна, хотяй робив її я, Труш і Франко, але винен тому децер Поляк. Друге число вже иньший складає. Прошу дати в Перемишлю видруковати додаток муз[ичний] до 2-го числа⁷ (може щось Сяся⁸, або Кишакевича). Се мусить бути готове найпізнійше на 11.

В Вашій коляді “Бог предв[ічний]”⁹ вкінці (parallele oktaven)



Може би дали поправку до слід[уючого] числа?

Вибачте за письмо і фрагментаричний стиль, але будучи одв[ічальним] ред[актором], скарб[ником], адмін[істратором], черевовертнем Труша і Беднарського¹⁰ не маю часу бути стилістом.

¹ Ідеться про визначного українського художника Івана Івановича Труша (1869–1941). З листа В.Садовського до А.Вахнянина від 21.11.1904 довідуємося, що В.Садовський запропонував І.Трушеві взяти на себе “одвічальну редакцію за статті з обсягу штук красних” [4, с.159].

² Від 24 січня до 1 березня 1905 року в салоні Лятура на площі Св. Духа у Львові заходом “Товариства прихильників української літератури, науки і штуки” проводилася виставка робіт українських художників, а також плахт, килимів і виробів різьби по дереву.

³ Мовиться про картину “Гість із Запоріжжя” видатного українського художника Фотія Красицького (1873–1944). Репродукція цієї картини була опублікована в другому зошиті “Артистичного вістника” (між сторінками 24–25).

⁴ Ідеться про допис Володимира Садовського “Hector Berlioz про хор придворної капелі в Петербурзі та про Бортнянського”. Цей допис було опубліковано в п’ятому зошиті “Артистичного вістника” за травень 1905 року (С.54–55).

⁵ Мова про статтю, написану В.Садовським у співавторстві із С.Людкевичем. Автограф фрагмента цієї статті зберігається серед редакційних матеріалів “Артистичного вістника” [17, арк.24–27]. Стаття під назвою “Наші видавництва і музикалії за останні літа (1900–1905)” була опублікована в “Артистичному вістнику” (1905. – Зошит 1. – С.5–6; Зошити 2 і 3. – С.21–23; Зошит 4. – С.40–42).

⁶ Говориться про статтю Філарета Колесси “Кілька слів про збиране і гармонізоване українських народних пісень з доданем листів Миколи Лисенка”, що була опублікована в “Артистичному вістнику” (1905. – Зошит 2–3. – С.16–20; Зошит 4. – С.35–39; Зошит 5 – С.51–53).

⁷ У “Додатку музичному” до другого зошита “Артистичного вістника” було опубліковано обробки Остапа Нижанківського народних пісень для співу й фортепіано “Колисанка”(записана від Б.Лепкого) і “Ой ти поїхав, мене понехав” (записана від О.Роздольського).

⁸ Ідеться про Станіслава Людкевича.

⁹ “Музичний Додаток до “Артистичного вістника” за рік 1905 містив 2 гармонізації В.Садовського колядки “Бог предв[ічний] народився” (для чоловічого хору й для мішаного хору), гармонізацію С.Людкевича колядки “Нова радість стала (Напів з Ярославщини)” для мішаного хору, “Ранню молитву” ор. 39 П.Чайковського для фортепіано чи гармонії, а також мелодії жовнірських пісень “Вітер віє, трава шумить”, “Як я маршировав отець на мя зовав”, “Я в кватироньці сиджу”. Рукописи гармонізацій коляд та твору П.Чайковського зберігаються серед нотно-музичних творів, які належали Іларіонові Свенціцькому [15]. Указана О.Бережницьким помилка справді має місце у версії гармонізації для мішаного хору.

¹⁰ Беднарський Кароль (1848–1911) – український друкар, з 1879 року директор друкарні Товариства імені Т.Шевченка. За час його керівництва друкарня стала найбільшим центром видання української літератури в Галичині. Він друкував усі журнали й збірники НТШ, ряд видавничих серій, видання творів українських літературних класиків.

Здоровлю Вас і Всіх Перемишлян щиро.

Бережницький

6 /2 1905

Матеріяли якнайскорше а також гроші!

ЦДІА України у Львові. – Ф. 309. – Оп. 2. – Спр. 244. – Арк. 8–9. Чорне чорнило, автограф. На лицевій стороні аркуша 8 у верхньому лівому куті друковані цифри 19489.

1. Біликовський І. О. Віктор Матюк / І. О. Біликовський // Ілюстрований музичний календар на рік звичайний 1906 / [зложив і впорядкував Ромуальд Зарицький]. – Львів : З друкарні Наукового Товариства імені Шевченка, 1906. – С. 65–73.
2. Віктор Матюк. Біобібліографічний покажчик / [уклад. І. Бермес, ред. О. Осадця]. – Дрогобич, 1998. – 118 с.
3. Горак Я. Два матеріали з віднайдених рукописів Володимира Садовського / Я. Горак ; Тернопільський нац. пед. ун-т імені Володимира Гнатюка, Нац. муз. акад. України імені Петра Чайковського // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль ; К., 2009. – № 2 (21). – С. 22–32.
4. Горак Я. Листи Володимира Садовського до Анатолія Вахнянина / Я. Горак // Музична україністика: сучасний вимір. – Вип. 4: Міжвідомчий збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора Марії Загайкевич / [редкол. Г. А. Скрипник (голова), А. Калениченко (заст. голови) ; ред.-упоряд. А. Терещенко]. – К., 2009. – С. 152–163.
5. Івасейко С. Віктор Матюк. З життя і творчої діяльності / С. Івасейко. – Сокаль, 1992. – 70 с.
6. Kudryk V. Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873 / V. Kudryk ; [підгот. до друку та вступна стаття Ю. Ясіновського, В. Пилиповича]. – Перемишль, 2001. – 137 с.
7. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / З. Лисько ; [опрац. рукопису, упорядкув., вст. стаття В. Сивохіпа]. – Львів ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1994. – 144 с.
8. Матюк В. Короткий начерк науки гармонії і композиції / [зладив о. Віктор Матюк]. – Львів : З друкарні Піллера і Спілки, 1905.
9. Медведик П. Діячі української музичної культури : матеріали до біобібліографічного словника / П. Медведик // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. – Т. 226 : Праці Музикознавчої комісії / [ред. О. Купчинський, Ю. Ясіновський]. – Львів : НТШ, 1993. – С. 370–455.
10. Новинки. Нова часопись під заголовком “Артистичний Вістник” // Діло. – 1904. – Ч. 208. – 16 (29).09. – С. 3.
11. Отзывъ къ спиволюбивымъ русинамъ // Галичанинъ. – 1899. – Ч. 159. – 18 (30).07. – С. 2. – Підписано: В. Матюк, В. Шухевич, М. Копко.
12. Рукописи та першодруки музичних творів Михайла Вербицького : нотографічний покажчик / [уклад., передм. О. Письменної, бібл. ред. О. Осадці]. – Львів, 2004. – 104 с.
13. [Садовський В.] В справі “Союза співачких і музичних товариств” (Під розвагу всій “співоволубивій” Руси // Діло. – 1904. – Ч. 235. – 18 (31).10. – С. 1–2; Ч. 237. – 20.10 (2.11). – С. 1–2. – Підписано: Домет.
14. Франко І. Артистичний вісник, місячник, посвячений музиці і штуці / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 35. – С. 335.
15. ЦДІА України у Львові. – Ф. 309. – Оп. 2. – Спр. 98. Ноти творів Штрауса, Чайковського та інших композиторів, що належали І. Свенцицькому.
16. ЦДІА України у Львові. – Ф. 309. – Оп. 1. – Спр. 249. Листи В. Садовського до В. Левицького. – 9 арк.
17. ЦДІА України у Львові. – Ф. 309. – Оп. 2. – Спр. 224. Листи, статті, опис бібліотеки, документи “Артистичного вістника”. – 70 арк.
18. ЦДІА України у Львові. – Ф. 867. – Оп. 1. – Спр. 24. Протоколи Музичного товариства імені М. Лисенка. – Т. 1.

Впервые публикуются три письма разных авторов, которые документируют неизвестные детали издания журнала “Артистический вестник”, причастность к изданию журнала украинских деятелей (И.Франко, В.Матюка), раскрывают механизм подготовки выпусков журнала, сотрудничество с журналом львовских украинских музыкальных институций (Высшего музыкального института, “Союза певческих и музыкальных обществ”). Письма группируются вокруг личности Владимира Домета Садовского – дирижера, музыкального критика, инициатора и издателя журнала, который выступает как автором, так и адресатом писем.

Ключевые слова: Владимир Садовский, Виктор Матюк, Александр Бережницький, “Артистический вестник”, рукопись, издательское общество.

There are three letters by different authors first published in this work. The letters reveal some unknown details of publishing the journal "Artistic Herald". The letters register the fact that some of Ukrainian public figures (such as I. Franko, V. Matyuk) were involved in publishing of the journal. They also reveal the mechanism of the issues preparation and cooperation with the journal of Lviv Ukrainian music institutions (The Higher Music Institute and "The Union of Singers and Music Societies"). Volodymyr Sadovs'kyj (a conductor, music critic and co-editor of the journal) is the author as well as the addressee of the letters.

Key words: *Volodymyr Sadovs'kyj, Victor Matyuk, Alexander Berezhnys'kyj, "Artistic Herald", manuscript, publishing association.*

УДК 78.071:82–84

ББК 85.313 (4 Укр)

Наталія Толошніак

БОРИС КУДРИК. АФОРИЗМИ З ЖИТТЯ Й МИСТЕЦТВА

Зміст статті вміщує маловідомі для музикознавців матеріали публіцистичного доробку знаного науковця, композитора, педагога Бориса Кудрика, які були надруковані протягом 1934–1936 років у часописі "Мета" – пресовому органі Українського католицького союзу, що виходив у Львові в 1931–1939 рр. і був орієнтований на широку читацьку аудиторію.

Ключові слова: *Борис Кудрик, афоризми, музична періодика Галичини, музична критика.*

Музично-теоретична спадщина доктора музикології Бориса Кудрика (1897–1952) представлена досить об'ємно й розкриває широке коло зацікавлень дослідника та напрямів його діяльності: історичне музикознавство, фольклористику, музичну критику, публіцистику.

Музично-критична, публіцистична та музикознавча діяльність композитора, разом з його педагогічною діяльністю та іншими сферами, творять цілісний портрет непересічного митця української музичної культури першої третини ХХ століття.

Наукові статті, рецензії (переважна більшість була написана в 30–40-х роках ХХ ст.), музикознавчі нариси, виголошені численні реферати – це величезна й титанічна праця. Багато із цих робіт не втратили й донині своєї значущості й актуальності.

Дописи Б.Кудрика надруковані в популярних на той час періодичних виданнях Галичини: "Діло", "Нова Зоря", "Мета", "Неділя", "Життя і знання", "Дзвони", "Українська музика", "Наші дні", "Львівські вісті", "Краківські вісті" і складають значну кількість наукових розвідок (близько двохсот), що свідчить про надзвичайну працездатність, цілеспрямованість, організованість та інтенсивність роботи критика-музикознавця, а також про широке коло наукових інтересів музикознавця [1].

Тематичні напрями досліджень Б.Кудрика слугують зразками пізнавально-критичного ставлення автора до виявлення й висвітлення загальних проблем культуротворчого процесу, торкаються вагомих подій мистецько-громадського значення Галичини в першій половині ХХ ст., творчо-індивідуальної самобутності митців, неперевершеної виконавської майстерності українських артистів.

Жанровий спектр публіцистичного доробку Бориса Кудрика вражає широкою палітрою і розмаїттям. Це й аналітичні жанри – рецензії, огляди, критичні статті, і художньо-публіцистичні – нариси, фейлетони, а також інформаційні жанри – дописи, репортажі тощо.

Однак особливої уваги заслуговує рідкісний для музикознавців і музичних критиків жанр, до якого звертався Борис Кудрик у 30-х роках ХХ ст. Це **афоризми**¹, які в короткій і лаконічній

¹ Афоризм (грец. αφορισμός, означення, вислів) – короткий влучний оригінальний вислів, що зробився усталеним; яка-небудь узагальнена думка, висловлена стисло в дуже виразній, легкій для запам'ятовування формі, яка згодом неодноразово відтворюється іншими людьми. В афоризмі досягається найвища концентрація безпосереднього повідомлення і того контексту, у якому думка сприймається слухачами або читачем.

Афоризмами можуть бути прислів'я, сентенції класичних авторів, крилаті вирази з літературних та філософських творів.

формі містять у собі судження, що в стислому, зручному для запам'ятовування вигляді розкривають глибоку думку.

Зміст афоризмів висвітлює гостроту аналітичних міркувань автора, широту й обізнаність композитора в багатьох суспільно-громадських та мистецьких сферах, а також, що найбільш вражає, вони не втратили своєї актуальності й сьогодні.

АФОРИЗМИ З ЖИТТЯ Й МИСТЕЦТВА

Україна є Шубертом народів. Вічно бездомна (як творець “Нескінченої Симфонії”), вічно сюди-туди гнана вітром долі-недолі, вічно діточа, крайне чужа всьому, що дише брутално-залізною точністю машини (Стефанік!) – а ніколи, хочби і в найчорнішу днину не мовкне на її устах невміруча пісня! В стопромінний діамант пісні вміє Вона перетопити й найчорніший вугіль життєвого горя!

Ми, мовляв, “підла, рабська нація, нація наймитів, без честі, без лицарського духу” – й так далі, й так далі. Коли, як кому, а саме нам, мистцям, просто під смертним гріхом проти нашого покликання не вільно мати іншого образу України, як тільки ясний, світлий, заквічаний у красу, в проміння сонця! Поза оці “романтичні куліси” (як зове Гайне), не вільно розглядати – цеж наче оця легендарна “закрита статуя зі Саїс”¹, що мститься, як пробувати її відкрити. А вжеж, якщо лише можна створити ясний, світлий образ України – і такий образ уже не один наш (ба й не наш) поет створив – то видко, що складовини цього образу, цебто гарні первні характеру рішуче таки мусять бути в самому народіві. І навіть якби ми справді були нездарною нацією – то саме невпинним подаванням гарного, ясного образу нації ми, мистці, скоріш, перетворимо її в велику, шляхотну націю, ніж не знати які вибагливі соціологічні та педагогічні експерименти робітничих теоретиків.

Верді² – символічне назвисько – по нашому “зелений”. Він мов та сосна зеленів пишно буйним, пахучим читанням мелодій і в найгірші зими свого життя – ба й на старість не зронив цієї своєї чудової зелені, як неодно інше музичне дерево, а навпаки, запишався новою, свіжою, досіль, невиданою зеленню, що стала слати ще розкішніші пахощі весни (Аїда, Реквієм, Отелльо, Фальстаф³).

– Мамо, що це такі гарні квіти на шибях ростуть?

– Це, дитинко від морозу! Добрий Бог так дав, щоб і в найлютішу зиму ми не забували, що знову прийде гарна весна, повна зелені й квітів!

Ось таким морозяним квіттям на вікнах нашого туземного життя є всі наші переживання, вищі насолоди, що їх дають нам чар природи, радощі родинного життя, приязнь, мистецтво, наука, тощо. А у другому життю жеде нас правда, вічна весна.

Коли оглядаю наші старовинні деревляні церкви чи гуцульські різьби, коли вчитуюсь в “Кобзаря”, в партитури Бортнянського – в моїй душі грає якась дивна симфонія – і розкішний гимн одушевлення, і крик пересердя для всіх тих, що добровільно затратили образ народньої душі, й жаління милосердя для тих, що їх зла доля осліпила для всего, що рідне, й казала кормитися лиш чужиною.

¹ Саїс (грец., Σαῖς) – місто на заході дельти Нілу, головний пункт 5-го нома Нижнього Єгипту. Сучасна назва – Са ель-Хагар. Саїс існував уже в глибокій старовині, при перших династіях; згадується в текстах пірамід як важливий релігійний центр. Був у той самий час і промисловим центром: тут ткалися знамениті єгипетські полотна, які йшли на потреби культу й для мумій. Саїс був місцем культу богині Нейт; її храм був одним з величезних в Єгипті, її жерці славилися своєю вченістю і зробили Саїс центром науки. До них прямували для бесіди багато грецьких мудреців і філософів, не виключаючи Соломона й Платона. Геродот також був тут і розповідає про тутешні таїнства й свята.

² Джузеппе Фортуніно Франческо Верді (іт. Giuseppe Fortunino Francesco Verdi; *10 жовтня 1813, Ронколе – †27 січня 1901) – італійський композитор, один з найвизначніших діячів італійської оперної школи, твори якого вважаються основою оперного репертуару.

³ Оперні шедеври Дж.Верді.

Україно, моя рідна Нене! Ношу в своїй убогій душі Твій ясний, світлий образ, мов широким золотом на небесно-блакитному шовку тканий! А ти, Боже, дай, щоб я цей ясний образ усе в моїй душі носив аж до самої могили! Нехай радше вмру, чим цей образ мав би промінати за яку нужденну крамову бібулу!

Я ніби абстинент¹. Не пю, не курю. Але таки є в мене наркотик, своя сирена, що мене до себе манить, і тоді трачу всю силу волі над собою. Цій сирені на ім'я – **бідермасер**². Оці колірові порцеляни, оця повна фантазії хатня обстановка, оці неначе що наймякшою шовковою кистю мальовані портрети в тодішніх строях, повних чарівної гри ліній і красок, оці сантиментальні штамбухи з віршиками й побутовими малюнками, оці граючі годинники, тонконогі фортеп'яни й мов закохані в своїй вічно погідній милозвучності каватіни італійських опер та магичні фляжолети³ Паганінієвої скрипки. Якщо коли був рай на землі, то хиба в оцих розкішних часах. Та хто значи для нас, Українців, бодай половина принади цих часів не полягає в тому, що це зараз часи нашого народнього відродження – часи Тараса й Маркіяна⁴.

Людині благородній, що всім огнем свого життя горить для правди, добра й краси, прощається неодну негладкість у товариській поведінці. Так і я, що звичайно не люблю більшої скількості бляхи в оркестрі, таки прощаю цей “блуд краси” таким пламенним мельодистам, як Верді та Чайковський.

Якщо наші музеї клопоталися би, яку б то нову виставку влаштувати, – я зараз найшов би пораду їхнім дирекціям: Влаштуйте виставку старогалицького малярства початку минулого століття! Тепер, коли щораз частіше пізнаємо й полюбаємо старогалицьку музику, слід би, щоби наші якнайширші круги пізнали також Долинського⁵, Яхимовича⁶, Корнило Устияновича⁷ та їхніх поменших сучасників.

Кажете, що розпечені “мамині синки” мають бодай ту велику прикмету, що є в дев'ять десятих побожні. Алеж релігійність, це ще далеко не саме лише “відроблювання” церковних обов'язків – бо як часто воно робиться просто з дів'яцького страху... Коли тільки “нічого не боліло”, а все буде гаразд! Тимчасом правдива християнська релігійність повинна носити в собі первні мужности й готовности стати віч на віч із неодною правдою, сталити своє марне “я” на Божому жертovníку.

¹ Абстинент (лат. *abstinens, abstinentis* – той, хто стримується) – прихильник утримання від споживання спиртних напоїв (непитущий), тютюну, м'яса та іншого. Абстинентами бувають найчастіше вегетаріанці, туристи, а також деякі віруючі, що сповідують іслам, буддизм та інші східні релігії.

² Бідермайер (нім. *Biedermeier, Biedemaier*) – напрям у німецькому й австрійському мистецтві 1-ї половини ХІХ ст. Дістав назву від вигаданого прізвища нім. обивателя із циклу віршів Л.Ейхродта “Бідермайєрова любов до пісні”. Художники Б. зверталися до зображення простих людей, природи, національного фольклору (живописці Л.Ріхтер, Ф.Вальдмюллер, К.Шпіцвег, І.Газенклевер). Їхні прагнення до інтимности часто призводили до тематичної вузькості та ідеалізації побуту міщанства, прикрашання бурж. дійсності. Б. також виявився в оформленні інтер'єрів, меблів, одягу.

³ Фляжолет – м'який звук свистячого тембру, що його одержують на струнних музичних інструментах легким доторканням пальця до певних точок струни.

⁴ Тараса Шевченка та Маркіяна Шашкевича.

⁵ Лука Долинський (1750–1824) – маляр, родом з Білої Церкви, учився в Київській академії та Академії мистецтв у Відні (1775–78), постійно працював у Львові. Твори переважно релігійного змісту в стилі класицизму з оригінальними українськими стилістичними ознаками: “Страсті Господні”; портрети Корняків в Успенській церкві; образи в церкві св. Юра (1778–80). Працював також для Почаївського монастиря, Домініканського костюлу в Підкамені та ін.

⁶ Митрополит Григорій Яхимович (*16 лютого 1792 – †1 травня 1863) – український церковний і громадсько-політичний діяч, учений-теолог, греко-католицький митрополит Галицький. Автор численних проповідей і богословських праць.

⁷ Корніло Миколайович Устиянович (*22 вересня 1839, Вовків, Львівщина – †22 липня 1903, Довге, Львівщина) – український маляр, представник класицизму й академізму в Галичині, письменник і публіцист, син о. Миколи Устияновича.

(Напис на обкладинці Моцартового “Реквієму”):

Мистці – як добрі матері. В принадній оправі краси подають своїм дітям, себто суспільності не одну хочби й найсуворішу життєву правду, – хочби й саме жахіття смерті!

Mehr Licht ! Mehr Klang!¹

Плятонова республіка – тужити за нею, ідеалізуєте собі її? Радше дякуйте Богу мило-сердному, що вона осталася лише в книжках і не перейшла в дійсність (звісно, в книжці все вдсятеро гарніше, ніж у дійсності). Най Бог нас хоронить – ні один громадянин не має мати ніякої особистої свободи, має стати дослівно запрягом і погноєм для держави! Досить маємо цих усяких етатизмів² у нинішню добу! А вже рішуче не вірю, щоби ультра-свободолюбивий Бетовен, що і в найдобрішому товаристві для вигоди не жахався навіть скинути блюзи й ковнірця, мав би бути прихильником цього філософичного хомути.

(От, біографічні ефектовні фаєрверки!).

Талант до чужих мов, це нічо інше, як лише своєрідна відміна музикальності. Як уся суть музики (ой, ви модерністи!) полягає в закономірному звязку тонів та їхніх сполук, а музикальність, це розуміння й вичуття конечности оцих льогічних законів між тонами (а не саме механічне читання нот) – так само між граматичними формами даної мови вичуємо укриті сили, що їх до себе зближують, віддаляють, втяють у ближчі й дальші родини й нераз творять майстерні сіти відносин – щось наче далекосяглі хроматичні та енгармонічні модуляції або посвоячення мотивів, тем, музичних форм.

Мета – 1936. – Ч. 15–16. – 12 квітня. – С. 8–9.

З ЖИТТЯ Й МИСТЕЦТВА

Motto: Nihil novi!

Говориться при всяких нагодах, що ми, Українці, станемо шойно тоді справжньою європейською нацією, коли зробимо цеє й теє, тай ще що інше – а я позволю докинути від себе: коли ми самі, з власної понуки, а не хтось інший за нас, покажемо себе перед Заходом, що ми не якась оттака собі екзотична наційка, що ось недавно дала світові себе пізнати своїми пікантними фольклористичними “паприками” (щось у роді яких опереткових Японців чи Негрів), лише навпаки, що ми нація з гранітним підкладом клясичної культури, що ми нація Мазепи³ й Снігурського⁴, нація Бортнянського⁵, Мартоса⁶, Долинського!

¹ Більше світла! Детальніше звук!

² Етатизм (фр. État – держава) – напрям політичної думки, який розглядає державу як найвищий результат і мету суспільного розвитку. У деяких країнах (наприклад, у Туреччині) цей термін позначав офіційну державну політику.

³ Іван Мазепа (пол. Jan Mazepa Kołodyński, рос. Иван Степанович Мазепа; 20 березня 1639 – 21 вересня 1709) – український державний і політичний діяч, гетьман Лівобережної України [1] (1687–1704), гетьман Війська Запорозького обох берегів Дніпра (1704–1709) [2], князь Священної Римської імперії (1707–1709).

⁴ Снігурський Іван (*18 травня 1784–†24 серпня 1847) – український церковний діяч, з 1818 р. перемиський греко-католицький єпископ, філантроп і меценат. Відновив навчання в духовній семінарії, організував разом з крилошанами І.Лаврівським та І.Могильницьким цінну бібліотеку й заснував крилошанську друкарню. Закладав разом з І.Могильницьким парафіяльні школи (1832 – було в Перемиській єпархії 385 на 697 парафій, 24 тривіальні школи й дві гол.), давав стипендії для студентів. Завдяки йому Перемишль став центром музичної освіти (“Заведеніє пѣвческо-учительское”; катедральний хор).

⁵ Дмитро Степанович Бортнянський (1751 (52), Глухів, Україна – †10 жовтня 1825, Петербург) – відомий український співак, композитор і диригент, автор 6 опер, камерно-інструментальних творів, хорових циклічних концертів, 10 двохорних концертів, херувимських та причасних творів.

⁶ Борис Миколайович Мартос (*1879–†1977) – визначний український громадський і політичний діяч, кооператор і педагог. Працював на Волині, Кубані та на Полтавщині. У 1917 р. – член Центральної Ради, генеральний секретар земельних справ. У 1918 році – голова управи Всеукраїнського кооперативного комітету, з 1919 року – міністр фінансів і голова Ради міністрів Директорії УНР.

Якби, спитав мене хто з молоді, котре місце “Слова о полку Ігоревім” вважаю найціннішим, відповім йому просто: Місце про ряди червоних щитів та залізні полки, що “підперли угорські гори”. Так! Треба з нашої скарбниці чи то письменства й мистецтва, чи то народньої пісні добувати де можна, первозори, **ладу й сили!** Із нації анархічних ватаг маємо перекувати себе на націю “залізних полків” – але перекуємо себе тільки рідним, не чужинецьким молотом, при всій натузі наших власних сил волі!

Гете вчислює три ступні розвитку мистецтва: просте наслідування природи, маніру й стиль. Цей поділ можна зовсім добре приложити до національної музики. Фазі простого наслідування природи відповідає наївне, нестилізоване схоплення народної пісні (напр. у народніх співограх, зложених з просто гармонізованих народних пісень, або подібне трактування з уст народу схоплених коломийок у “симфоніях” і перших співограх Вербицького¹); вищий ступень представляє народницька маніра, себто вперте повторювання тих самих рис народньої музики (в нас т. зв. “лисенківщина” у злому значінню); а найвища фаза, фаза стилю, проявляється в тому, що композитор уже не потребує що хвиля “заглядати до слівника” народніх музичних зворотів, а творить сам зі себе щиронаціональну музику, і навіть тоді, коли обертається в позанародніх сферах, не тратить, своїх народніх рис. Звичайно наводиться тут наприклад Шопена, що і в таких ненаціональних формах, як вальс, баркароля, танталета, болеро, етюд, соната, не є ні раз менш народнім, як напр. у мазурках. Творчість нашого Боршнянського вся обертається – сказати би – в вимріяно ненародній сфері, а тимчасом навіть у фортепьянових сонатах, ба навіть в уривках з його італійських опер (як їх подають російські музикольоги в своїх працях) пізнаємо легко таки нашого рідного композитора.

Окрасою кожного міста є його старинні будівлі. Вони надають йому поваги, вони пригадують як його власним жителям, так і пришельцям велике минуле, що саме тут колись пишалося. А навпаки, якось неповажно, по доробкевичівськи виглядає більше місто, зложене з самих новочасних будівель.

Подібною окрасою, кожної культурної мови є її архаїзми. Подивімся, як великі, державні народи дорожать цими мовними архаїзмами, плекають їх, і якже часто такий архаїзм, ужитий десь раз поетом, увійде навіть у скарбницю буденної розговірної мови! Тимчасом у нас, навпаки, завелися непокликані чистителі мови, що раді би вимести з неї всяку “затхлу церковщину” й насилити її штучними, неповажними й бурлесковими² висловами. Вони подібні до цієї покоївки, що зі сальону викинула на сміття етруську вазу, бо, мовляв, вона надбита.

“Од повітря, глада, огня і війни...”; але також від усякого “гурра...ізму” сохрани нашу молодь Господи!

Знана є старосвітська анекдота про конкурс на опис слона, розписаний поміж ріжні народності. Отже коли Німець простудював усі можливі роди слонів у теплих краях, а Француз пішов до “зоо” та написав еротичний роман із життя слона, а Поляк, зробив собі з тої теми, патріотичну “шопку”, – прийшла черга й на Українця.

Та коли всі його товариші конкурсу вже давно повіддавали готові праці – він ще навіть пера до руки не взяв, лише мов ждав чогось. На запит, чому він нічо не робить, лише сидить із заложеними руками та жде чогось, відповів несміливим дріжучим зі стида голосом – ану! догатається змісту відповіді чи ні? – Я ... жду ... аж прийде наперед... російський оригінал ... а тоді переложу!

На жаль, не анекдота!

“Soyons Françaises! – “Siamo Italiani! – “Deutsch sein!” – “Bądźmy –Polakami!” – гомонить уже цілісіньку сотню літ по всьому світу. А коли, хоч на відміну, світ учує мужний та гордий клич: “**Будьмо Українцями!**”?

Аристотель каже: людина це “дзоон політikon”³. А людина з недержавної, гнобленої нації повинна бути “гіпер-політikon”. Та не значить воно “над міру розполітикована”, лише дослівно з грецького беручи: “над-громадська”. За двох любити своїх братів, за двох забувати за своє марне я!

¹ Отіць Михайло Вербицький (*4 березня 1815, Явірник Руський – †7 грудня 1870) – композитор, громадський діяч, автор гімну України “Ще не вмерла Україна”.

² Бурлеск (фран. burlesque, від італ. burla – жарт) – стиль сатиричної літератури, в основі якого навмисна невідповідність між темою твору та мовними засобами, що створює комічний ефект.

³ Аристотель не мислить окремої людини (громадянина) поза поліса; для нього людина – dzoon politikon, тобто істота суспільно-політична. Етика Аристотеля тісно пов’язана з його політикою, з ученням про сутність і завдання держави.

Повторюється вже до остогиддя витерті комунали (що нагадують мені стару заялозену театральну завісу), що осьто ми Українці ”високо-поетична, музикальна, співуча нація”. Тимчасом наш театр, мимо сімдесятилітньої сивини віку, веде й далі своє давнє бурлацьке животіння; нідної фільгармонії ми ще не створили, а по багатьох наших хорах усе ще мов вічний жид покутує нещасна старосвітська романтика “гальтерів” та “швіммерів”. Анумо, раз на відміну перестаньмо повторювати ці катаринкові комунали – а станьмо на правду поетичною та музикальною нацією, зєдинивши в цьому напрямку творчі зусилля всіх її станів та верств! Бо заки так є як досіль, трудно вірити в музикальність нашого народу!

(“Кармен” Бізета):

І я признаю всі цінні прикмети цієї партитури, признані не лише публікою, але й такими світилами, як Брамс та Гріг. Але з другого боку не можу здержати себе від запиту: невжеж високоталановитий та ідейний композитор, вихований на старих клясиках, не мав уже справді нічого ліпшого до змалювання, як саме це нужденне вуличне шумовиння, де лиш або чорні, або слабї, або бодай якісь невиразні характери? І хоч які геніяльні є тут поодинокі музичні образки, – то таки цілість не робить на мене вдоволюючого вражіння. Наче щось цінне, а змарноване, кинене в болото.

Ріжні музично-журналістичні наймити та дешеві каварневі чверть-філософи горлають уже кільканадцять літ, що опера втратила рацію буття й надається хіба на горище або до тандитярні. Але ми, Українці, не звертаймо зовсім уваги на це пусте крякання; навпаки, їм на злість борімся й далі борімся за свою національну оперу! Вірю, що музична драма – в цій чи іншій формі – житиме віки. Бо й справді, з якої трибуни краще проговориш до святочно зібраного народу й запалиш його серця святим огнем, як саме не з дощок оперової сцени; де всі галузі мистецтва стають у якнайкращій згоді на службу Ідеї! Це чейже не бабусина казка, що такі мужі, як Бісмарк¹, Гарібальді² та інші вспіли би свого діла довершити лиш до половини, коли би скоріше Вебер, Вагнер, Верді чи Сметана своїми безсмертними мєльодіями не розпалили народніх душ до великого лету “на стрічу сонцю золотому”!

Нашого Ексц. Митрополита Андрея назвав хтось “немузикальним”. Сам дав доказ своєї – немузикальності! Бо чиж не мав рації великий Ліст, кажучи, що “тільки дурак бачить лиш там музику, де бачить інструмент і ноти”? Цей Великий Муж, що про Нього думаю, – це постать повна музики, найвищої музики, що в ритмах серця, живо бючого для хвали Божої та добра Народу, лучить гармонійно гранітну могучість Божого Слова з ніжністю батьківської любови, снуючи справжню Вагнерівську “нескінчену мєльодію” великої життєдайної праці.

Мета. – 1934. – Ч. 39 (182). – 7 жовтня. – С. 6–7.

З ЖИТТЯ Й МИСТЕЦТВА (А ф о р и з м и)

Motto: “N I h I l n o v i”

Те, що уперта історія філософії зове урядово “раціоналізмом”, є по суті найгіршого сорту ірраціоналізмом. Це просто бакхічний стан опьяніння кількома маленькими, звичайно лиш сповідними побідами критичного розсудку, що ледве тільки починає наклеюватися зі звязку. Це типово хлопчю-юнацький вік філософії. Найкраще приглянутися поведінці оцих “раціоналістів”, по нашому “розумовців”. Більш як чого іншого в них лайок та насмішок у бік усього, що висше, божественне! А правдивий розумовець чейже спокійний, достойний, шляхетний у рухах і словах. Отже покірне схилення голови перед Божеством – це щойно правильний раціоналізм. Бо щож іншого, як не сам здоровий розум – справжній розум, як його нам бог дав, а не марна антикварська бібула – каже нам

¹ Отто́ Едуа́рд Леопольд фон Бісмарк-Шенга́узен (нім. Otto Eduard Leopold von Bismarck-Schönhausen; *1 квітня 1815 – †30 липня 1898) – державний діяч і дипломат Пруссії та Німеччини, князь, перший канцлер Німецької імперії. Бісмарка також називають “Залізним Канцлером”.

² Джузе́ппе Гаріба́льді (іт. Giuseppe Garibaldi; 4 липня 1807, Ніцца – 2 червня 1882, острів Капрера) – народний герой Італії, полководець, один із вождів Рисорджименто, літератор.

про існування Висшого Єства? Ось і не диво, що про страх Божий, як початок усякої мудрості, говорить уже дохристиянська Гелляда (Еллада. – *Н.Т.*)¹, Рим і Схід!

–0–

Справді, чомусь не може поміститися в мій голові, як могло в XVIII століття, що вспіло так високо піднятися в літературі, а головню в музиці – любитися таким хламом, таким нужденним сміттям, як оця т. зв. Раціоналістична філософія, що робила з людини або машину, або звіря! А цей руссовський “поворот до природи” (по нашому кажучи: до дикости), це просто джез посеред цієї справді святинної поваги, якою дише вся чільна мистецька творчість цієї доби!

–0–

Пригадую собі, як кілька літ тому в одному польському щоденнику, в довшій статті про сучасну цивілізацію, автор дозволив собі на високо-оригінальний висказ: “Найвеличніша релігія – це техніка з її вічно несподіваними чудами!” В тому самому часі в якомусь німецькому ілюстрованому часописі зустрів знову речення: “Шляхи Бога й техніки незбагнуті!” Маю готову відповідь на такі вискази: наша християнсько-католицька релігія, це сама найвеличавіша техніка і то найбільш новочасна, хоча й прикрита повагою двадцяти століть. Вона розпоряджає комунікацією, хоча прастарою на роки, зате стократ модернішою від літаків, ракет та стратосферопланів. **Молитва й розважання** – це літаки що вмюють піднести нас у такі високі надсвіти, що їх ніякою земною машиною не здобути. Є тут і свої телефони й радія, що лучать людей на невимряні віддалі – це **пізнання свого ближнього в кожній людині**, будь він мешканцем далеких, незнаних земель. А телевізія? Ось візьмімо **обявлення** пророків, містиків і стигматизованих – згадати б теперішню Тересу з Коннерсройту². Вкінці маємо тут свою зброю наймодернішого типу – раз, що не видно і без гуку, друге, вона ціляє тільки в саму провину, а провинника залишає цілим. Цій зброї на імя – **прощання кривди й обиди ближньому**. І так можна би навести ще дуже багато примірів цієї Божої техніки. Але напевно вистане цих кілька, щоби доказати ворогам, що наша релігія зовсім не відстала від поступу цивілізації!

–0–

Познака малого – бажання дешевим коштом стати великим; познака великого – вміння бути малим.

–0–

Слово “геній”, ніде правди діти, часто недостаточне. Доконче треба, щоби в ньому містилося також поняття **мученика** – бо нема величі, де нема терпіння!

–0–

Хто хоче стати або вже став віртуозом, хай тямить, що **віртуоз** походить від **віртус** – цього найкращого слова в цілій латині! (Чесність характеру і відвага заразом).

–0–

“Каменярі” Франка, це одна з найбільш **християнських** поем у нашій літературі. Бо чейже тої драматичної величі самовідречення таки ніякій іншій, передівсім лібералістичний, світогляд не вспів би дати, Цю поему осмілююся порівняти навіть з деякими місцями “Наслідування Христа”³.

І справді, як часто під зовнішньою шкаралою формального вільнодумства криється в нутрі гаряча християнська душа, рада взяти на себе цілу безодню мук для добра ближнього!

–0–

Кілько-то разів говориться, що мистці є, ба навіть повинні бути зарозумілими, в собі залюбленими, самих себе боготворити. І навіть старий Шлегель⁴ каже: “Поети, це вічні Нарцизи”. Алеж тимчасом закони християнської моралі, це чейже не якісь “церковні ризи” – вони для кожночасного життєвого вжитку, отже і в справах мистецтва. Мистецька творчість – цеж **молитва**, цеж цілопальна

¹ Еллада (грец. Ελλάς, Ellas, род. відм. Ελλάδος, Ellados) – назва Греції грецькою мовою. В історичних творах та художній літературі означає Стародавню Грецію.

² Тереза Нойманн (1898–1962) – знаменита стигматичка з Німеччини. 36 років свого життя Тереза провела без їжі й пиття. Її стабільна вага складала 55 кг. Кожний тиждень з півночі в четвер і до полудня в п’ятницю відкривалися і кровоточили стигмати – при цьому вона втрачала 2–3 кг, однак за тиждень вага повністю відновлювалася.

³ Твір Фоми Кемпійського “Наслідування Христа” чи не найбільш читана книга після Святого Письма впродовж багатьох століть.

⁴ Фрідріх Шлегель (нім. Friedrich Schlegel; 10 березня 1772, Ганновер – 11 січня 1829, Дрезден) – німецький письменник, поет, критик, філософ, лінгвіст. Він і його старший брат – Август Вільгельм – були головними теоретиками Йенського романтизму.

самопожертва для Ідеалу, отже акт покори, акт самовідречення в ім'я цього надземного, що його видить і чує пробудженна душа вітхненого мистця. А тоді коло він “бачить отворені небеса”, ані на гадку йому не приходить яке-небудь “ось то я”, бо чейже він тоді чує, що не він сам собою, лише якась висша сила з гори ним кермує! Тільки хитрий технікант, що своєю зовнішньою зручністю покрие внутрішню порожнечу (але тільки для товпи), буде зрозумілим.

Послухаємо вкінці слів – не св. Томи¹, не горючого Фра Анжеліка² – але цього чорного безвірника Шопенгауера³: “Великі поети самі перемінюються в те, що вони оспівують, перемінюють в себе самих”.

–0–

(Також теорія музики)

Щоденні скарги в нинішню добу: без роботи, без посади, без гроша, без ще чого там! Самі “бези” й “бези”! Життя стало тонацією з багатьма **бемолями**! Але, на щастя, як бемолі дійдуть до числа п'ятох, можна вже їх енгармонічно замінити на **хрестики**, що підвищать нас – духово! Лише треба попросту – музикальності!

Мета. – 1936. – Ч. 1 (246). – 7 січня. – С. 14–15.

1. Толошніак Н.А. Борис Кудрик: бібліографія наукових праць, статей і рецензій / Наталія Толошніак // *Kalorhonia* : наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів : Вид-во Українського Католицького Університету, 2004. – Ч. 2. – С. 347–355.
2. Толошніак Н. Публіцистична спадщина Бориса Кудрика: наукова проблематика та жанровий спектр (до 100-річчя від дня народження митця) / Наталія Толошніак // *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. – Івано-Франківськ, 2008. – Вип. XII–XIII. – С. 87–92.

Статья содержит малоизвестные для музыковедов материалы публицистического наследия известного ученого, композитора, педагога Бориса Кудрика, которые были напечатаны в течение 1934–1936 годов в журнале “Мета” – прессовом органе Украинского католического союза, который выходил во Львове в 1931–1939 гг. и был ориентирован на широкую читательскую аудиторию.

Ключевые слова: Борис Кудрик, афоризмы, музыкальная периодика Галичины, музыкальная критика.

Contents article contains little known to musicologists journalistic heritage materials known scholar, composer, teacher Boris Kudryk, which were published during the years 1934–1936 in the journal “Meta” – press organ of the Ukrainian Catholic Union, which came out in Ukraine in 1931–1939 he was aimed at a broad audience.

Key words: Boris Kudryk, aphorisms, musical periodicals of Galichina, musical criticism.

¹ Святий Тома́ (Фома, Томас) Аквінський (лат. Thomas Aquinas, нім. Thomas von Aquin, іт. Tommaso d'Aquino, *1225, замок Роккасекка поблизу Аквіно, Італія – †7 березня 1274 р., Fossanova, Італія). Один з найвизначніших та впливовіших філософів і теологів в історії, святий католицької церкви. Монах-домініканець. Як видатний учитель Християнської церкви, він також є головним представником філософії Високого Середньовіччя – філософської схоластики. Тома Аквінський залишив після себе фундаментальну працю, що мала вплив на виникнення неотомізму та неосхоластики й досі має важливе теологічне та філософське значення. Фома Аквінський створив своєрідну енциклопедію католицького богослов'я “Сума теології”, у якій усі питання пізнання природи й суспільства розглядалися з позицій теологічного раціоналізму. Висуваючи ідею гармонії віри й розуму, він намагається підкорити науку богослов'ю, а тому розрізняє істини розуму й істини одкровення, вважаючи останні недоступними розуму, підвладними лише душі (вірі).

² Фра Беато Анджеліко (Анжеліко, італ. Fra Beato Angelico, букв. “брат Блаженний Ангельський”, власне ім'я Гвідо ді Пьетро, ім'я в постригу – Джованні да Ф'езоле; 1400–1455) – італійський художник епохи Раннього Відродження, домініканський монах.

³ Артур Шопенгауер (нім. Arthur Schopenhauer; *22 січня 1788, Данциг (нині – Гданськ) – †21 вересня 1860, Франкфурт-на-Майні) – німецький філософ.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Волощук Юрій – кандидат мистецтвознавства, доцент, заступник директора Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Гнатишин Оксана – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Горак Яким – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Гофман Ірина – аспірантка Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Григоренко Сергій – аспірант Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Дзюба Мар'яна – аспірантка Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Дундяк Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Дутчак Віолетта – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри народних інструментів і музичного фольклору Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Захарчук Оксана – бібліотекар, здобувач наукового ступеня Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Іванюта Лідія – здобувач наукового ступеня Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Івашиків Галина – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (м. Львів).

Карась Ганна – кандидат педагогічних наук, заслужений працівник культури України, доцент, проректор з науково-педагогічної та виховної роботи Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Квич Лідія – аспірантка Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Кравченко Наталія – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Ксьондзик Олена – здобувач наукового ступеня, викладач Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Куровська Ірина – здобувач наукового ступеня, викладач Кримського гуманітарного університету, художній керівник ансамблю “Чарівний спів” (м. Ялта).

Лаврук Наталія – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Лесів Тарас – аспірант, викладач Львівської національної академії мистецтв (м. Львів).

Лосик Галина – аспірантка Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Любецька Наталія – аспірантка Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Макогін Ганна – здобувач наукового ступеня, старший викладач Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Марищук Тетяна – аспірантка Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Марусик Наталія – здобувач наукового ступеня, викладач Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Матійчин Ірина – кандидат мистецтвознавства, викладач Дрогобицького національного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич).

Михайлевська Ганна – аспірантка Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Мочурад Богдан – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Онищенко Дмитро – здобувач наукового ступеня Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Осадчий Олександр – аспірант Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Осадиця Наталія – аспірантка Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Откович Тарас – аспірант Львівської національної академії мистецтв, завідувач відділу наукових досліджень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України (м. Львів).

Павленко Олена – здобувач наукового ступеня, викладач Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Паньок Тетяна – доцент Харківського педагогічного університету імені Г.Сковороди (м. Харків).

Пасічник Лілія – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Савицька Наталія – доктор мистецтвознавства, професор Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Сидор Михайло – старший викладач Дрогобицького національного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич).

Сидоренко Вікторія – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Терлецька Любов – здобувач наукового ступеня Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, регент хору “Осанна” церкви Царя-Христа монастиря оо. Василіян (м. Івано-Франківськ).

Теслюк Ірина – асистентка Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (м. Тернопіль).

Ткаченко Аліна – здобувач наукового ступеня Національної музичної академії України імені Петра Чайковського, викладач Київського інституту музики імені Рейнгольда Глієра (м. Київ).

Толошняк Наталія – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Федорків Оксана – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Фічора Іван – кандидат педагогічних наук, заслужений працівник освіти України, професор Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Хащеватська Світлана – доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Царук Світлана – здобувач наукового ступеня Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, викладач Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (м. Хмельницький).

Чмелик Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Чуйко Олег – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Школьна Ольга – кандидат мистецтвознавства, докторант Львівської національної академії мистецтв (м. Львів).

Шпільчак Уляна – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

ВИМОГИ

до подання статей у Віснику Прикарпатського університету

ВІСНИК ПРИКАРПАТСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ім.В.СТЕФАНИКА
СЕРІЇ “МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО”

(фахове видання, затверджене ВАК України від 14.04.2010 р. № 1-05/3)

1. Авторами статей можуть бути викладачі, аспіранти, докторанти вищих навчальних закладів, здобувачі наукового ступеня. Мова видання – українська. Обсяг статті – 7–12 сторінок тексту й 4–5 чорно-білих малюнків чи нотних зразків. Ім'я та прізвище автора подаються над заголовком статті справа.
2. Рукопис друкується в одному примірнику (папір А4, шрифт Times New Roman, висота шрифту 14 пунктів, інтервал 1,5; кількість рядків на сторінці 29–30, поля зліва, справа, зверху й знизу 2 см). Нотні зразки, графічні малюнки вміщуються в статті згідно з текстом, в електронному варіанті подаються окремими малюнковими файлами.
3. Стаття повинна містити такі атрибути: на першій сторінці – індекси УДК і ББК (зліва), ім'я і прізвище автора (справа), назву статті (великими буквами) по центру, анотацію (3–4 речення) і ключові слова (5–6) українською мовою. Після списку джерел російською та англійською мовами: ім'я і прізвище автора, назву статті, анотацію і ключові слова. Зміст та структура статті мають відповідати вимогам ВАК України до фахових видань: постановка проблеми, аналіз останніх досліджень і публікацій за темою, актуальність, мета й завдання статті, виклад основного матеріалу, висновки.
4. Посилання на джерела подаються в тексті порядковою цифрою у квадратних дужках, наприклад [1, с.128]. Список використаної літератури подається в кінці статті в порядку посилань, які зроблено в тексті, або за алфавітом. Бібліографія подається згідно з новими вимогами оформлення (Бюлетень ВАК України № 3 за 2008 р.).
5. До рукопису додається на окремій сторінці авторська довідка – прізвище, ім'я та по батькові, адреса, e-mail, телефон. Викладачі без наукового ступеня з інших навчальних закладів обов'язково додають до рукопису статті рецензію кандидата чи доктора наук за спеціальністю, аспіранти – рецензію свого наукового керівника.
6. До роздрукованого примірника рукопису обов'язково додається електронний варіант (диск) із записом статті (розширення *doc* або *rtf*), графічних чи нотних додатків (розширення *tif* або *jpg*).
7. Оплата за друк статті авторам з інших навчальних закладів – 15 грн за сторінку тексту – надсилається поштовим переказом після прийняття статті до друку.
8. Питання, пов'язані з публікацією статей, вирішуються редколегією. Статті, оформлені згідно з вимогами, просимо подавати відповідальному секретареві редколегії вісника ДУТЧАК Віолетті Григорівні – доценту, кандидатів мистецтвознавства, р. т. 0342-59-61-51. Адреса редколегії: 76000, м. Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34 А, Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника, ауд. 405. Редколегія вісника “Мистецтвознавство”.

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

<i>Ірина Теслюк.</i> Промислова вибілка та ручний розпис у творчості Музи Кирницької.....	3
<i>Галина Івашиків.</i> Круглий ліпний декор у кераміці ХІХ–ХХ ст.....	9
<i>Ольга Школьна.</i> Образи великосвітського життя в скульптурі малих форм Пациківської фаянсової фабрики початку ХХ ст.	18
<i>Олег Чуйко.</i> Книговидавнича та бібліотечна праця церкви в сакральній культурі Прикарпаття ХVІ – ХІХ ст.	25
<i>Лідія Квич.</i> Ансамбль Марійського духовного центру в Зарваниці кінця ХХ – початку ХХІ ст.	29
<i>Уляна Шпільчак.</i> Етностилізація в архітектурі Прикарпаття другої половини ХХ ст.	38
<i>Тарас Откович.</i> Історія реставрації іконостаса із церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський (Богородчанський іконостас).....	43
<i>Ірина Чмелик.</i> Художники Станіславщини в мистецьких об'єднаннях кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.	55
<i>Мар'яна Дзюба.</i> Культурно-художнє життя Самбірщини 1927–2009 рр.	63
<i>Тетяна Марищук.</i> Художньо-промислова тканина в Україні періоду становлення (1950–1960 рр.).....	67
<i>Ганна Макогін.</i> Особливості концертних костюмів для української народно-сценічної хореографії.....	72
<i>Ганна Михайлевська.</i> Малярські пошуки Олега Шупляка.....	79
<i>Іван Фічора.</i> Народна творчість горян Карпатського регіону як засіб естетичного виховання учнів молодшого шкільного віку.....	86

ТЕОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

<i>Ірина Дундяк.</i> Українське релігійне мистецтво й культура останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. (до питання постановки проблеми).....	90
<i>Тарас Лесів.</i> Українське сакральне малярство: між естетикою модернізму та постмодернізму.....	94
<i>Тетяна Паньок.</i> До проблеми передачі простору і часу в слобожанському іконописі.....	105
<i>Михайло Сидор.</i> Галицькі придорожні каплиці: типологічні групи та формотворчий устрій.....	109
<i>Наталія Лаврук.</i> Типологія українських листівок кінця ХІХ – початку ХХ ст.	118
<i>Галина Лосик.</i> Народне декоративно-прикладне мистецтво бойківського Підгір'я: постановка проблеми.....	125
<i>Олександр Осадчий.</i> Історичні та типологічні особливості громадських споруд культурно-мистецького призначення Західної України першої половини ХХ ст.	131
<i>Наталія Кравченко.</i> Орнаментика та символіка пояса-крайки в традиційному одязі Західної України.....	138

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

<i>Тетяна Боднарчук.</i> Сучасний культурний простір: до питання постмодерністських міжкультурних взаємодій.....	143
<i>Оксана Гнатишин.</i> Становлення і розвиток виконавської інтерпретології в другій половині ХХ ст. у світлі формування відповідної концепції українського музикознавства.....	148
<i>Юрій Волощук.</i> Професійне інструментальне виконавство Прикарпаття фольклорного напрямку в контексті фестивального руху кінця ХХ – початку ХХІ ст.	154
<i>Лілія Пасічняк.</i> Симбіоз фольклорних і академічних традицій у народно-інструментальному виконавстві на сучасному етапі (на прикладі творчої діяльності професійних колективів Прикарпаття).....	159
<i>Наталія Осадія.</i> Оперне й музично-театральне життя Львова в критичній рецепції місцевої преси другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст.	166
<i>Оксана Федорків.</i> Ідея професіоналізму в діяльності галицьких музичних товариств 1930-х років (на прикладі СУПрому та Музикологічної комісії Наукового товариства ім. Шевченка)...	173
<i>Ірина Матійчин.</i> Формування типового нововасиліяньського пісенника на прикладі збірок церковних пісень першої половини ХХ ст.	179
<i>Любов Терлецька.</i> Кондак “Взбранной воеводи” у богослужінні Церкви східного обряду.....	185
<i>Ірина Гофман.</i> Давньоюдейські витоки візантійсько-слов’янської церковної музики та її українські рецепції.....	196
<i>Аліна Ткаченко.</i> “Благовіщення” Юрія Ланюка як приклад авторського відображення духовної тематики.....	202
<i>Оксана Захарчук.</i> Наукова спадщина Яреми Якуб’яка в контексті сучасного українського музикознавства.....	207
<i>Олена Павленко.</i> Асиміляція стильових тенденцій бароко в концерті для флейти з оркестром Віталія Губаренка.....	211
<i>Лідія Іванюта.</i> Специфіка використання фольклору в сюїті для камерного оркестру “Турівські пісні” Л.Колодуба	217
<i>Дмитро Онищенко.</i> Фортепіанні сонати Сергія Прокоф’єва в репертуарі піаністів – вихідців з України.....	223
<i>Наталія Любецька.</i> Аматорська композиторська творчість композиторів Луганщини другої половини ХХ – початку ХХІ ст.	229
ВИКОНАВСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО	
<i>Наталія Савицька.</i> Композиторська особистість у соціокультурному просторі ХІХ ст.	236
<i>Олена Ксьондзик.</i> Емпатія в системі музично-комунікаційних зв’язків “композитор – виконавець – слухач”	241
<i>Вікторія Сидоренко.</i> Аспекти розвитку методичної бази гітарного мистецтва України.....	248

<i>Світлана Хащеватська.</i>	
Професійні засади створення Національного оркестру народних інструментів України...	251
<i>Сергій Григоренко.</i>	
Жанр етюд: музичний і позамузичний простір.....	257
<i>Світлана Царук.</i>	
Утілення методичних засад Олександра Мишуги в діяльності Михайла Микиші.....	263
<i>Богдан Мочурад.</i>	
Євген Філіпов і львівська естрадна оркестрова музика.....	270
<i>Андрій Асмоловський.</i>	
Ансамбль саксофонів в європейській музичній культурі ХХ ст.	273
<i>Ірина Куровська.</i>	
Сучасний стан виконавства та наукових досліджень кобзарства Криму.....	278
<i>Наталія Марусик.</i>	
Становлення сценічних форм гуцульського автентичного танцю.....	284
ДОКУМЕНТИ, МАТЕРІАЛИ, РАРИТЕТИ	
<i>Віолетта Дутчак.</i>	
Листи до Володимира Луціва – реалії мистецтва бандуристів українського зарубіжжя..	289
<i>Ганна Карась.</i>	
Невідомі листи Михайла Голинського до Василя Безкоровайного.....	296
<i>Яким Горак.</i>	
Матеріали до історії видання “Артистичного вістника”.....	306
<i>Наталія Голошняк.</i>	
Борис Кудрик. Афоризми з життя й мистецтва.....	314
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	322

СОДЕРЖАНИЕ ИСТОРИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

<i>Ирина Теслюк.</i> Промышленная набойка и ручная роспись в творчестве Музы Кирницкой.....	3
<i>Галина Ивашикив.</i> Круглый лепной декор в керамике XIX–XX вв.	9
<i>Ольга Школьная.</i> Образы великосветской жизни в скульптуре малых форм Пациковской фаянсовой фабрики начала XX в.	18
<i>Олег Чуйко.</i> Книгоиздательская и библиотечная деятельность церкви в сакральной культуре Прикарпатья XVI – XIX вв.	25
<i>Лидия Квич.</i> Ансамбль Марийского духовного центра в Зарванице конца XX – начала XXI вв	29
<i>Ульяна Шпильчак.</i> Этностилизация в архитектуре Прикарпатья второй половины XX в.	38
<i>Тарас Откович.</i> История реставрации иконостаса церкви Воздвижения Честного Креста монастыря Скит Манявский (Богородчанский иконостас).	43
<i>Ирина Чмельк.</i> Художники Станиславщины в художественных объединениях конца XIX – первой половины XX в.	55
<i>Марьяна Дзюба.</i> Культурно-художественная жизнь Самборщины 1927–2009 гг.....	63
<i>Татьяна Марищук.</i> Художественно-промышленная ткань в Украине периода становления (1950–1960 гг.)...	67
<i>Анна Макогин.</i> Особенности концертных костюмов украинской народно-сценической хореографии...	72
<i>Анна Михайлевская.</i> Художественные поиски Олега Шупляка.....	79
<i>Иван Фичора.</i> Народное творчество горцев Карпатского региона как средство эстетического воспитания учеников младшего школьного возраста.....	86

ТЕОРИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

<i>Ирина Дундяк.</i> Украинское религиозное искусство и культура последней трети XX – начала XXI в. (к вопросу постановки проблемы).....	90
<i>Тарас Лесив.</i> Украинская сакральная живопись: между эстетикой модернизма и постмодернизма....	94
<i>Татьяна Панек.</i> К проблеме пространства и времени в слобожанской иконописи.....	105
<i>Михаил Сидор.</i> Галицкие придорожные часовни: типологические группы и формотворческий уклад...	109
<i>Наталья Лаврук.</i> Типология украинских открыток конца XIX – начала XX вв.	118
<i>Галина Лосык.</i> Народное декоративно-прикладное искусство бойковского Подгорья: постановка проблемы.....	125
<i>Александр Осадчий.</i> Исторические и типологические особенности общественных сооружений культурно-художественного назначения Западной Украины первой половины XX в.	131
<i>Наталья Кравченко.</i> Орнаментика и символика пояса-“крайки” в традиционной одежде Западной Украины.....	138

ИСТОРИЯ УКРАИНСКОЙ И МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Татьяна Боднарчук.</i> Современное культурное пространство: к вопросу постмодернистских межкультурных взаимодействий.....	143
<i>Оксана Гнатъшин.</i> Становление и развитие исполнительской интерпретологии второй половины XX в. в свете формирования соответствующей концепции украинского музыковедения.....	148
<i>Юрий Волощук.</i> Профессиональное инструментальное исполнительство Прикарпатья фольклорного направления в контексте фестивального движения конца XX – начала XXI вв.	154
<i>Лилия Пасичняк.</i> Симбиоз фольклорных и академических традиций в народно-инструментальном исполнении на современном этапе (на примере творческой деятельности профессиональных коллективов Прикарпатья).....	159
<i>Наталья Осаджа.</i> Оперная и музыкально-театральная жизнь Львова в критической рецепции местной прессы второй половины XIX – первой трети XX в.	166
<i>Оксана Федоркив.</i> Идея профессионализма в деятельности галицких музыкальных обществ 1930-х годов (на примере СУПроМа и Музыкалогической комиссии Научного общества им Т.Шевченко).....	173
<i>Ирина Матийчин.</i> Формирование типового нововасилианского песенника на примере сборников церковных песен первой половины XX в.	179
<i>Любовь Терлецкая.</i> Кондак “Взбранной воеводе” в богослужении Церкви восточного обряда.....	185
<i>Ирина Гофман.</i> Древнеюдейские истоки византийско-славянской церковной музыки и ее украинские рецепции.....	196
<i>Алина Ткаченко.</i> “Благовещение” Юрия Ланюка как пример авторского отображения духовной тематики.....	202
<i>Оксана Захарчук.</i> Научное наследие Яремы Якубяка в контексте современного украинского музыковедения.....	207
<i>Елена Павленко.</i> Ассимиляция стилевых тенденций барокко в концерте для флейты с оркестром Виталия Губаренко.....	211
<i>Лидия Иванюта.</i> Специфика использования фольклора в сюите для камерного оркестра “Туривские песни” Л.Колодуба	217
<i>Дмитрий Онищенко.</i> Фортепианные сонаты Сергея Прокофьева в репертуаре пианистов – выходцев из Украины.....	223
<i>Наталья Любецкая.</i> Любительское композиторское творчество композиторов Луганщины второй половины XX – начала XXI вв.	229
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ	
<i>Наталья Савицкая.</i> Композиторская личность в социокультурном пространстве XIX в.	236
<i>Елена Ксендзик.</i> Эмпатия в системе музыкально-коммуникационных связей “композитор – исполнитель – слушатель”.....	241

<i>Виктория Сидоренко.</i> Аспекты развития методической базы гитарного искусства Украины.....	248
<i>Светлана Хащеватская.</i> Профессиональные основы формирования Национального оркестра народных инструментов Украины.....	251
<i>Сергей Григоренко.</i> Жанр этюда: музыкальное и немusыкальное пространство.....	257
<i>Светлана Царук.</i> Применение методических принципов Александра Мишуги в деятельности Михаила Микиши.....	263
<i>Богдан Мочурад.</i> Евгений Филипов и львовская эстрадная оркестровая музыка.....	270
<i>Андрей Асмоловский.</i> Ансамбль саксофонов в европейской музыкальной культуре XX в.	273
<i>Ирина Куровская.</i> Современное исполнительство и научные исследования кобзарства Крыма.....	278
<i>Наталья Марусык.</i> Становление сценических форм гуцульского аутентичного танца.....	284
ДОКУМЕНТЫ, МАТЕРИАЛЫ, РАРИТЕТЫ	
<i>Виолетта Дутчак.</i> Письма к Владимиру Луциву – реалии искусства бандуристов украинского зарубежья...	289
<i>Анна Карась.</i> Неизвестные письма Михаила Голинского к Василию Безкоровайному.....	296
<i>Яким Горак.</i> Материалы к истории издания “Артистического вестника”.....	306
<i>Наталья Голошняк.</i> Борис Кудрик. Афоризмы из жизни и искусства.....	314
ДАННЫЕ О АВТОРАХ	322

CONTENTS

HISTORY OF VISUAL ARTS

<i>Iryna Teslyuk.</i> Printed fabrics and hand-made decoration in Muza Kirnycka's creative work.....	3
<i>Galyna Ivashkiv.</i> Round sculptured design is in the ceramics of XIX–XX of ages.....	9
<i>Olga Shkolnaya.</i> Images of high life in sculpture small forms of Patsikovskyy faience factory of beginning XX of century.....	18
<i>Oleg Chuyko.</i> Publishing and library labour of church is in the sacred culture of Prykarpattya of XVI– XIX item.....	25
<i>Lidiya Kvych.</i> Ensemble of Maria's spiritual center in Zarvanytsya of the end of the 20 th and the beginning of the XXI centuries.....	29
<i>Ulyana Shpil'chak.</i> The national peculiarity in the architecture of the Prykarpation region in the second part of XX century.....	38
<i>Taras Otkovych.</i> Monastery Manyavskyy (Bohorodchany iconostasis) Cross Skete Exaltation Church iconostasis restoration History.....	43
<i>Irene Chmelyk.</i> Artists of Stanislav region in the artistic associations of end XIX – the first half of XX age...	55
<i>Mariana Dzyuba.</i> The Sambir-region cultural and art life (1927–2009).....	63
<i>Tetyana Maryshchuk.</i> Decorative commercial fabric in Ukraine of the period of formation (1950–1960).....	67
<i>Ann Makogin.</i> Features of concerto suits are for the Ukrainian folk stage choreography.....	72
<i>Anna Mykhaylevska.</i> Painter searches of Oleg Shuplyak.....	79
<i>Ivan Fichora.</i> Folk art of the people of the Carpathian Region as the mean of the aesthetics upbringing and development of the pupils of the primary schools.....	86

THEORY OF VISUAL ARTS

<i>Iryna Dundyak.</i> Ukrainian religious art and culture of the last third XX – beginning of a XXI cc. (to the question of raising of problem).....	90
<i>Taras Lesiv.</i> Ukrainian Sacred Art: Between Modernist and Post-Modernist Aesthetics.....	94
<i>Tetyana Panek.</i> The problem of space and time in a Slobozan-region icon-painting.....	105
<i>Mykhaylo Sydor.</i> Galichina wayside chapel: typological groups and shape formed mode.....	109
<i>Natalia Lavruk.</i> Tipologiya of the Ukrainian postals of end XIX – to beginning of XX item.....	118
<i>Galina Losyk.</i> Folk decoratively applied art of Boykovschina Pidgir'ya: raising of problem.....	125
<i>Oleksandr Osadchyy.</i> Historical and typological features of public buildings of cultural and artistic destination in Western Ukraine in the first half of XX century.....	131

Natalia Kravchenko.

The ornamental pattern and symbolism of belts-edge in traditional clothes of the Western Ukraine..... 138

HISTORY OF UKRAINIAN AND WORLD MUSICAL CULTURE

Tetyana Bodnarchuk.

Modern cultural space: to the question of post-modernism music cultural cooperations..... 143

Oksana Gnatyshyn.

Music-aesthetics investigation by S.Liudkevych in context of formation of recipient aesthetics conception of Ukrainian musicology..... 148

Yuriy Voloschuk.

Professional instrumental playning Prykarpattia of folklore direction in the context of festival motion of end XX – to beginning of XXI item..... 154

Lilia Pasichnyak.

The folk and academic traditions in the folk instrumental performance on the modern time simbios (on the Prycarpathian orchestras creative activity material)..... 159

Natalia Osyadcia.

The Lviv's Opera and musically-theatrical life in the second half XIX – first third of XX ctr. local press critical reception..... 166

Oxana Fedorkiv.

The idea of professionalism activity in the Galician musical societies 1930 (for example SUProm and Commission of Musicology of Scientific Society Shevchenko)..... 173

Iryna Matiychn.

The formation of the Typically New Basilian Anthology based on the church songs of the first half of the XXth century..... 179

Lyubov Terletska.

The kontakion “Vzbrannoy Voyevodi” (Invincible Champion) in divine services of Eastern Church..... 185

Iryna Hofman.

Ancient Judaic origins of the Byzantine-Slavic church music and its Ukrainian reception..... 196

Alina Tkachenko.

“Annunciation” of Yuriy Lanjuk in the context of the creations of the modern ukrainian composers..... 202

Oksana Zakharchuk.

A scientific inheritance of Yarema Yakubyak is in the context of modern Ukrainian musicology..... 207

Olena Pavlenko.

Assimilation of styte tendencies a Baroque in the Concert for flute with the orchestra of Vitaliy Hubarenko..... 211

Lidiya Ivanyuta.

The Folklore using specificity in the suite for chamber orchestra “Turiv’s songs” by Lev Kolodub..... 217

Dmytro Onischenko.

A piano sonatas of Sergey Prokofiev in the repertoire of pianists who come from Ukraine.... 223

Natalia Lyubecka.

Amateur composer’s creation of composers of Lugansk-region of the second half XX – to beginning of XXI item..... 229

PERFORMANCE MUSICOLOGY

Natalia Savicka.

Composer’s personality and the socio-cultural conditions in the nineteenth century..... 236

Olena Ksondzyk.

Empathy in the system of “composer – performer – listener” music-communication connections..... 241

<i>Viktoriya Sidorenko.</i>	
Aspects of methodological base guitar art Ukraine.....	248
<i>Svitlana Khaschevatska.</i>	
On the way towards Professional principles of creation National orcestra of the folk instru- ments of Ukrainian.....	251
<i>Sergiy Hryhorenko.</i>	
Genre of etude: musical and unmusical space.....	257
<i>Svitlana Caruk.</i>	
Using of Olexander Myshuga's methodological principles in Myhaylo Mykysha's work.....	263
<i>Bogdan Mochurad.</i>	
Eugen Filipov in the context of history of Lviv variety orchestral music.....	270
<i>Andriy Asmolovskiy.</i>	
The ensemble of saxophones is in the European musical culture of XX th.....	273
<i>Iryna Kurovska.</i>	
The current state of performance and science of kobzar art in Crimea.....	278
<i>Natalia Marusyk.</i>	
Setting of scenic forms of Hutsul authentic dance.....	284
DOCUMENTS, MATERIALS, RARITIES	
<i>Violetta Dutchak.</i>	
The realities of art bandura-players of Ukrainian diaspora in the letters to Vollodymyr Luciv.....	289
<i>Anna Karas'.</i>	
The unknown Letters of Mychajlo Holynskij to Wasyl' Bezkorowajnyj.....	296
<i>Yakym Horak.</i>	
Materials for the history of publishing "Artistic Herald".....	306
<i>Natalia Toloshnyak.</i>	
Boris Kudryk. Aphorisms from life and art.....	314
GIVEN ABOUT AUTHORS.....	322

Наукове видання
ВІСНИК
Прикарпатського університету
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО
Випуск 19–20
2010
Видається з 1995 р.

Ministry of Education and Science of Ukraine
Precarpathian national University named after V.Stefanyk

NEWSLETTER
Precarpathian University

ART STUDIES
ts № 19–20 Issue
2010

Published since 1995

Publishers' adress: Institute of arts
of Precarpathian National University named after V.Stefanyk.
34a, Sakharova Str., 76000 Ivano-Frankivsk, tel. 52-34-29.

Старший редактор *Василь ГОЛОВЧАК*
Літературні редактори *Олександра ЛЕНІВ, Руслана БОДНАР*
Комп'ютерна правка і верстка *Віра ЯРЕМКО*
Коректор *Надія ГРИЦІВ*
Дизайн обкладинки *Дмитро РАДІОНОВ*

На обкладинці:
ікона “Вознесіння” (до статті Т.Отковича); М.Кирницька “За мотивами творчості
Ганни Собачко-Шостак” (до статті І.Теслюк); О.Шупляк “Міський пейзаж”
(до статті Г.Михайлевської); листівка А.Ждахи “Чорнобривець” (до статті Н.Лаврук).

Друкується українською мовою
Ресстраційне свідоцтво КВ №435

Підп. до друку 12.10.2010 р. Формат 60x84/8. Папір офсет.
Гарнітура “Times New Roman”. Ум. друк. арк. 39,0. Тираж 100 пр. Зам. № 129.

Видавець
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
76000, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1, тел. 71-56-22
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК №2718 від 12.12.2006.