

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ

**ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 21–22



ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
2011

ББК 72.4(4 Укр)+85

В-53

*Друкується за ухвалою Вченої ради
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
Протокол № 6 від 29.06.2011.*

Рецензенти: доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв ім. І.Котляревського **І. С. Драч**; доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів Національної музичної академії імені П.Чайковського **М. А. Давидов**.

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

Редакційна колегія: д-р мистецтв., проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ (*голова редколегії*); д-р мистецтв., проф. О.В.КОЗАРЕНКО; д-р мистецтв., проф. П.Ф.КРУЛЬ; д-р мистецтв., проф. 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. 2011. Вип. 21–22.

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

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

Newsletter Precarpathian University. Art studies its № 21–22. 2011.

The Bulletin issue contains articles on art contributed by the faculty-members and graduate students completing Candidate-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, 2011
© Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2011

ТЕОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

УДК 726.52 (477.83)
ББК 86.29 (4 Укр 33)

Михайло Сидор

ГАЛИЦЬКА ПРИДОРОЖНЯ КАПЛИЦЯ ЯК МАТЕРІАЛІЗОВАНИЙ ВИРАЗ ПОБОЖНОСТІ

У статті розкривається духовна сутність придорожньої каплиці в її історичному розвитку на теренах Галичини. Висвітлюються чинники, які впливали й впливають на формування релігійного середовища краю. Каплиця розглядається як форма прояву побожності, що формує духовну сутність галицької спільноти, характеризується як культурне її надбання.

Ключові слова: галицька придорожня каплиця, вираз побожності, релігійне середовище, образно-предметне втілення, матеріальна форма, еволюція, розповсюдження, етапи.

Сьогодні, у часи загальної урбанізації, особливого значення набуває збереження здобутків народної матеріальної культури. Ці надбання наших батьків, дідів і прадідів є невід'ємним компонентом етнокультурної інформації, яка передається від покоління до покоління в повсякденних речах: одязі, житлі, кулінарії, хатньому начинні, різноманітних культових спорудах. Серед останніх особливе місце займають придорожні каплиці – об'єкти, що ставилися при дорогах, стежках, на роздоріжжях "...як вираз побожності" [10, с.25].

Широкої популярності придорожні каплиці набули в галицькому краю. Тут вони стали яскравим проявом релігійності галичан, "оригінальними" осередками вияву ними віри в Бога, пошани постатей святих – "опікунів" і "заступників" їхнього земного життя. Однак давні зразки цих споруд поступово руйнуються, відходять у небуття, забираючи із собою фактичні приклади історії розвитку галицьких придорожніх каплиць загалом. Відповідно до цього зникає й достовірна інформація про природу їх духовного начала, особливості його матеріального втілення і т. ін. Нові, сучасні такі споруди хоч і постають як фактичне збереження традицій установлювати при дорогах об'єкти такого характеру, проте багато з них своїми духовними функціями та виховними якостями є іноді дуже далекими від своїх попередників.

На основі зазначеного маємо підставу говорити про необхідність дослідження галицьких придорожніх каплиць, зокрема, вивчення тих питань, які безпосередньо пов'язані з їх сутністю, історією, розвитком тощо.

Упродовж усього періоду вивчення нами галицьких придорожніх каплиць неодноразово наголошувалося на тому, що в царині наукового зацікавлення цими об'єктами праці Данила Щербаківського "Буковинські і галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці" (1926 р.) [10] і Тадеуша й Малгожати Лопаткевічів "Мала сакральна архітектура на Лемківщині" (1993 р.) [6] є найбільш змістовними та вагомими. Заслужують певної уваги й ті наукові доробки, які вийшли з-під пера Р.Райнфуса, В.Січинського, Ю.Тарновича, Д.Антоновича, М.Драгана, К.Перацької, К.Марчакової, М.Моздира, О.Болюка, П.Гранкіна й А.Отко. Усі інші матеріали, які побачили світ і безпосередньо торкаються проблеми існування галицьких придорожніх каплиць, – це, переважно, констатування фактів установлення таких споруд у тих чи інших місцевостях, фіксування їх вигляду у формі світлин або рисунків, іноді опис їхньої зовнішності, планувального рішення, ще рідше – детальний аналіз одного чи декількох таких об'єктів, окремого їх типу тощо.

Що стосується обговорюваних нами питань у цій статті, то тут зазначаємо, що ні в одній із виданих досі праць цих та інших авторів вони змістовно ніколи не розглядалися.

Мета статті – розкрити сутність придорожньої каплиці як різновиду матеріального прояву побожності людини, особливості становлення придорожніх каплиць на галицьких землях, а відтак основні етапи їх розвитку.

Протягом усього часу існування придорожня каплиця пройшла довгий і складний шлях перш ніж постати перед нами в тих формах і образах, які відомі й зримі на нинішній день. Еволюція цього своєрідного об'єкта сакрального призначення – це низка тісних, взаємозв'язаних, зумовлених різними обставинами й чинниками процесів розвитку його "духовного змісту" та образно-предметного втілення. Завдяки їм придорожня каплиця постає як особлива матеріальна форма прояву побожності людини.

На галицьких землях, колись складової Київської Русі, уже з перших часів прийняття християнства людина почала виражати свою побожність і світоглядні уявлення такими образно-предметними формами, як “храм” (церква, собор, каплиця як мала або ж тимчасова церква), “ікона”, “хрест”. Саме тоді хрести, як наземні споруди, набули статусу таких культових об’єктів, які ми сьогодні називаємо “хрести придорожні”. А це означає, що на українських теренах ще із часів Володимира Великого процеси встановлення християнських культових об’єктів на місцях колишніх язичницьких кумирень, капищ, ідолів і божків, а разом з ними й традиції вшанування “священних” місцевостей із “цілющою водою”, “магічністю дерев” започаткували (якщо трактувати з позиції християнства), а з іншого боку – сформували на новий лад (якщо дивитися з позиції традицій і звичаїв наших предків ще дохристиянських часів) ідею встановлювати на “важливих” для людини місцях пам’ятні чи будь-які інші знаки, споруди тощо.

З усіх сформованих нині культових споруд, які своїм функціональним призначенням класифікуються як “придорожні об’єкти сакрального характеру” (хрести, “фігури” і каплиці), у часи запровадження християнства на наших землях існували лише придорожні хрести. І не лише з причини своєї “простоти”, а й у силу обставин і наслідків ідолоборства Східної церкви. А оскільки основним компонентом цілісного вирішення придорожніх “фігур” і каплиць є, власне, об’ємна статуарна пластика (наприклад, постаті “Скорботного Христа”, св. Миколая, св. Онуфрія, св. Яна Непомука, Божої Матері та ін.), тому про будь-які елементарні поняття щодо процесів зародження й формотворення зазначених об’єктів на початках становлення на українських землях християнства не могло бути й мови. Лише впливи західнохристиянських традицій на релігійні погляди та світоглядні уявлення галичан, які остаточно укріпилися унією 1596 року, сприяли цьому процесу.

Зовсім інша ситуація була в сакральному середовищі Західної церкви, а відповідно й у духовному житті та світоглядних уявленнях народів тих держав, які проповідували цей напрям християнства.

До уваги в цій ситуації першочергово береться Польща, оскільки досліджувані нами території після розпаду Галицько-Волинського князівства аж до 1772 року перебували під її пануванням. Тут, на теренах цієї держави, також існували древні, дохристиянські звичаї встановлювати різного роду споруди чи знаки на “пам’ятних” і “шанованих” місцях. З приходом нової, християнської релігії такими об’єктами, духовно та матеріально “трансформованими”, стали не лише придорожні хрести (як на теренах, підлеглих Східній церкві), а й об’ємні фігурні постаті святих, що встановлювалися на спеціальних підвищеннях-стовпах, у відповідних архітектурно подібних середовищах з присутністю в них “дашка” (“даху”). Зрозуміло, що ідея використовувати до таких потреб об’ємну статуарну пластику була прийнятною лише з позицій Римської Церкви. Однак, на жаль, “...не відомо, чи то з поради ксьондзів, духовенства, чи то з власного натхнення народних мистців... такі об’єкти набували форм, у яких можна вбачати мініатюри костелів, соборів, вівтарів...” [11, с.27]. Тут, зокрема, зазначимо, що відомі найстаріші на теренах Польщі придорожні каплиці походять з XV ст.

Важко визначити, на яких землях узагалі почали з’являтися “перші” придорожні каплиці, і визнати те, що каплиці такого характеру є результатом творчих пошуків і процесів у внутрішньому релігійному середовищі саме Польщі. До цієї думки схиляються дуже багато дослідників, які вивчали цей вид польського народного мистецтва, хоча частина з них достатньо виразно акцентують на вартісному значенні цього “придорожнього мистецтва” на теренах Литви та Жмуді.

На нашу думку, сам факт появи придорожніх каплиць узагалі в релігійному середовищі слід розглядати як закономірність процесів розвитку сакрального мистецтва цілої низки відповідних територій. Мова йде саме про ті землі, на яких достатньо міцно були розвинені дохристиянські звичаї та традиції виокремлювати “шановані” людиною куточки природи різними ідолами, божками, стовпами.

З приходом християнства на таких теренах поступово сформувалися і взяли тенденцію на розвиток “нові” звичаї та традиції відзначати “святість” таких місць та в цілому пропагувати ідеї прийнятої релігії. Сам “духовний зміст” таких процесів у багатьох народів, які стали християнами, був майже аналогічний. Зате особливо різнилися предметно-образні форми мате-

ріального вияву, так би мовити, “продукту” цих процесів. Тому на тих землях, де сповідувалися закони Східної церкви, “придорожні” об’єкти знаходили вираження лише у вигляді хрестів. А там, де панувало християнство в традиціях Заходу, – розвивалися ще й фігури та архітектурно-пластичні композиції, які у своєму завершенні мали “дах” і у внутрішньому своєму середовищі містили об’ємні скульптурні постаті святих. Вбачаємо, що саме з таких архітектурно-пластичних композицій розвинулися придорожні каплиці й з’явилися вони на теренах Литви, Жмуді, Польщі, Чехії, Моравії та Західної України.

Коли розглянути конструкцію “даху” чи форм, які його імітують, у завершеннях придорожніх архітектурно-пластичних композицій, то будемо мати таке. У переважній більшості випадків, як у народі, так і серед науковців, “дах” на таких придорожніх об’єктах трактується як суто фізичний фактор – захист від непогоди. Однак ми цю причину вважаємо не основною, ставлячи тим самим її на друге місце.

Значимість “образу” даху в зазначених видах споруд першочергово розглядаємо з позицій духовності. Таке поняття, як “дах” (елемент матеріально-духовного вираження певних принципів і категорій у християнстві), слід розуміти як символ “покровительства і захисту зверху”. Його формотворчий вияв у релігійному середовищі передусім утілений в образі куполу храму, що знаменує небесне шатро. Матеріальне вираження такого символу можна спостерігати, наприклад, і у формах завершень гробниць Ярослава Мудрого та княгині Ольги, і в сюжетних композиціях нагрудних іконок, зокрема іконки XIV ст. “Спас на престолі” (зберігається в Державному російському музеї). Це означає, що в християнстві Заходу й Сходу образ “даху” ототожнюється з образом “небес”, “покровительства зверху”.

Відповідно до зазначеного можемо припустити, що вирішальним поштовхом до ідей формотворення в релігійному середовищі Заходу таких споруд, як каплиці придорожні, стало образне засвідчення самого факту “покровительства” (“захисту”, “опіки”, “обереганя”) над тими чи іншими місцевостями, територіями, об’єктами, групами людей чи навіть однією особою за допомогою матеріального, “тілесного” вираження постаті “покровителя” у вигляді об’ємної статуарної пластики та самого предметно-духовного символу такої “опіки” – “даху”. Тут, у свідомості людини, на рівні “духовного”, мусіли відбуватися певні процеси осмислення буття, навколишньої дійсності, які продукували своєрідне зіставлення чи навіть взаємозв’язок таких понять, як “бажання”, “потреба”, “обов’язок”. Це вимагало розуміння не лише бажання для людини особистого “покровительства зверху”, а й того ж образного “захисту” і для самого “покровителя” (утіленого в дереві чи камені), що виражався в предметній формі “даху” і духовному понятті “обов’язок піклуватися” про нього.

Звісно, такі явища могли бути зумовлені найрізноманітнішими причинами, обставинами та звичаями, але основним, провідним чинником, який визначив саме таке формотворення, стала, очевидно, усталена християнська традиція вшановувати, а відповідно, й оберегати предмети (об’єкти) культового вжитку. Такий особливий підхід у формотворчих процесах придорожніх об’єктів і, зокрема, у XV ст. на теренах тієї ж Польщі, був, імовірно, спричинений ідеями “розквіту” готики (стремління до Небес, “наближення” до Бога, звеличчування християнства), які в пластичному мистецтві, на відміну від романських рельєфів, домінували у круглій скульптурі.

І не важливо, подобу яких архітектурних чи предметно-духовних форм (костел, церква, собор, кіот, ківорій тощо) відображали “дахи” з відповідними їм основами (опорами), установлюючи над уособленими постатями святих (покровителів, заступників). Важливо інше – наслідуючи образність перелічених форм, придорожні каплиці увійшли у свідомість людини як “місце зустрічі з Богом”, як “домівки”, у яких “проживають” заступники страждаючих, знедолених, поневолених тощо, як реальне вираження “особистого об’єкта” (“святого місця”), до якого можна будь-коли приходити, вимолювати прощення гріхів і просити про різні земні блага. Поступово, із часом, ці витвори народного мистецтва стали справжнім культовим звичаєм зі своїми традиціями й обрядами.

Зіставляючи весь фактичний матеріал про розвиток галицьких земель у XV–XVI ст., рівень культури й духовності тодішніх галичан, їхні звичаї і традиції, релігійні та мистецькі тенденції, появу в мові терміна “каплиця” (“каплиця”) – 1478 р. [8, с.470], маємо підстави вважати, що саме XV століттям, власне, і був розпочатий відлік епохи галицьких придорожніх

каплиць. Разом з тим дотримуємося думки, що одними з перших таких споруд були каплички типів “стовпові” та “обеліскові” – так звані “протокаплиці”.

Конкретних об’єктів, які б походили з XV ст., на теренах Галичини ми не знайшли, проте нам відомо, що цим віком датується “обеліскова” каплиця із с. Степань на Рівненщині; подається О.Цинкаловським як “обеліск” [9, с.105].

Найстаршою з відомих нам придорожніх каплиць на галицьких землях є львівська капличка Сикстів. Щодо конкретного датування цієї споруди, то тут існують розбіжності, однак, так чи інакше, її вік сягає XVI ст. Так, зокрема, П.Гранкін й А.Отко на основі опрацювання матеріалів видання Е.Моняка (*Historja kosciola pod wezwaniem Sw. Marji Magdaleny oraz Dzielnicy VI we Lwowie. We Lwowie, Nakiadem Komitetu odnowienia Kosciola Sw. Marji Magdaleny, 1927. Opracowal Emil Moniak*) зазначають, що капличка Сикстів споруджена в 1580 р. [3]. З іншого боку, згідно з працею Б.Зіморевича [5], це відбулося в 1597 р.

Ця ренесансна пам’ятка Львова проіснувала до 1962 р. – часу закриття костелу св. Марії Магдалини, її молодшого сусіда, побудованого між 1600–1612 рр. (тепер це Будинок органної і камерної музики, вул. Бандери, 8). Згодом її було зруйновано. На місці залишилася лише колона як постамент самої каплички, у формі чотиригранного стовпа. Кам’яний блок з рельєфними зображеннями Розп’ятого Ісуса з Пристоячими та постаті Святого у чернечій сутані з Розп’яттям у руках, який містився в середині цієї каплички ківорієподібної (шатрової) конструкції, що була встановлена на вершині цієї колони, нині знаходиться в підвір’ї будинку Національного музею у Львові на вул. Драгоманова, 42.

Серед найстаріших збережених таких споруд є кам’яні стовпові каплички з лемківських теренів. Одна з них, яка знаходиться в с. Яслиська Кросненського повіту Підкарпатського воєводства в Польщі, була споруджена в 1669 р.; друга, що стоїть у с. Шкляри цього ж повіту, датується загалом XVII ст. [6, с.92].

Що стосується конкретних етапів розвитку придорожніх каплиць на досліджуваних теренах, так би мовити “поступовості” їх еволюції в часі, то тут можна вирізнити різні періоди, а відтак і різні погляди та ставлення до самого факту їх існування. На жаль, маємо дуже мало фактичної інформації щодо конкретного (пооб’єктно) існування придорожніх каплиць у Галичині із часів їх появи аж до XVIII ст. включно. Але завдяки деяким літературним джерелам цю картину можна в цілому просвітлити.

Оскільки галицькі землі в часи появи на них таких придорожніх об’єктів входили до складу Польщі (до 1772 року), то тут скористаємося фактами, які подаються польськими дослідниками з огляду на розвиток різьби в народному мистецтві Польщі. Так, наприклад, “...у XVI ст. рахунок придорожніх капличок і хрестів невпинно зростав, але ще більше їх налічувало XVII ст. Костел доби контрреформації вчинив з них один із найважливіших засобів пропаганди. У синодальних документах від 1621 р. указувалося про те, щоб по усіх територіях, які входять до довірених ксьондзам парафій, на публічних дорогах були встановлені знаки св. Хреста, показуючи тим самим, що побожні католики не мають нічого спільного з еретиками, жидами та поганями... Фундаторами придорожніх каплиць у XVII–XVIII ст. були, в основному, парохі, монастирі та шляхта. Якщо ці об’єкти ставилися кріпаками, то, очевидно, це здійснювалося цілою громадою” [11, с.180]. Тут також відзначено, що в цілому у Галичині, яка на ті часи перейшла під панування Австрії, не було жодного тиску, жодних обмежень щодо фундацій і відновлення придорожніх фігур і капличок [11, с.177].

Якщо врахувати те, що на відміну від Польщі Австрія почала трохи дбати про розвиток набутих земель, і українці переживали деяке культурне, релігійне та господарське відродження, то можна припустити, що такі процеси сприяли ще більшому обсягу фундацій придорожніх каплиць на теренах Галичини з кінця XVIII до половини XIX ст. Із цього питання маємо лише загальну інформацію, що в цілому в українському мистецтві першої чверті XIX ст. зростає пристрасть до архітектурно-декоративних будівель, у тому числі й каплиць [1, с.269].

Особливого апогею досягають фундації досліджуваних об’єктів простими селянами, їх сім’ями, родинами на честь скасування панщини в Галичині (1848 р.). Головна Руська Рада, яка виникла під час “весни народів” і активно діяла в Галичині, у 1849 р. організувала велику демонстрацію у Львові за участю цісаря та його прихильників. Ця подія поєднувалася із численними придорожніми фундаціями, засадженням “вічних лип” та ін. Головна Руська Рада також

закликала до встановлення пропам'ятних хрестів з написом “Пам'ятка визволення 3 мая 1848 р.” і заохочувала до придорожніх фундацій з нагоди круглих річниць цієї події [6, с.134], що в цілому відгукнулося й на формуванні “традиційності” придорожніх каплиць.

І коли внаслідок отриманої переваги поляками в адміністрації Галичини в 1867 р. дещо сповільнився культурний розвиток цих земель аж до 1914 р., розвій фундацій і формотворчих процесів придорожніх каплиць продовжував зростати (на відміну від такої ситуації тих часів на теренах Галичини, на тих західноукраїнських і польських територіях, які були під Росією, наказом генерала Муравйова від 1863 р. було заборонено ставити нові та ремонтувати старі придорожні каплиці; причиною цього розпорядження були значні фундації пам'яток січневого повстання поляків проти Росії; указ діяв аж до 1905 р.) [11, с.177].

Кінець XIX – поч. XX ст. для галицьких придорожніх каплиць можна відзначити як вершину їх еволюційних процесів. Тут маємо можливість оперувати вже значно більшою кількістю фактичної інформації щодо пооб'єктного датування досліджуваних споруд. Основною причиною такого піднесення галицьких придорожніх каплиць став справжній розквіт українського церковного будівництва нової доби, який розпочався в останні роки XIX ст., і центром якого став Львів.

У контексті зазначеного маємо декілька фактів, які подає О.Нога: “...цьому сприяла низка причин. По-перше, у цей час утворюється ряд мистецьких товариств, які керуються ідеєю творення національного культового мистецтва. По-друге, до того часу українська промисловість могла успішно виготовляти зразки церковного мистецтва. А по-третє, суспільство поволі піднялося до розуміння ідеї служіння Богові через національний ритуал... Так на всесвітній виставці у Парижі, що відбулася у 1900 році, Галичина представлялася в окремому павільйоні... Для паризької виставки було виконано в інтер'єрі галицького павільйону невеличку капличку. Архітектонічно капличка була вирішена в плоскісному варіанті, і своєю формою нагадувала бічну сторону народної хати, з хрестом на горі і відповідним різьбленим декором. Саме зображення Матері Божої було скомпоновано якби у вікні цієї хати... Успіх Галицького павільйону не обминув і окремі експонати, як, скажімо, церковну капличку, виконану за народними мотивами...” [7, с.51]. Поступово справа організації культових виставок дійшла й до Галичини. У 1909 році була проведена виставка під егідою “ліги помочі промислової”, де в достатньо обширну програму увійшло все, що стосується культового будівництва й оздоблення, у тому числі й каплиць [7, с.107].

На основі наведених фактів бачимо, що, починаючи з другої половини XIX ст., галицькі придорожні каплиці піднесли до високого рівня популярності й особливо в епоху розквіту українського національного стилю вийшли за “рамки” суто народного мистецтва. Вони стали знаними у світі, почали пропагуватися і в середовищі професійного мистецтва. До їх будівництва залучалися дипломовані фахівці, які виконували проекти таких об'єктів. Прикладом сказаного можна назвати проекти капличок Й.Серединського та З.Трояновського зі Львова.

У кількісному зростанні придорожніх каплиць на досліджуваних теренах у кінці XIX – на поч. XX ст. важливу роль відіграли й еміграційні процеси галичан до Америки, які розпочалися в 1890 році. Залишаючи рідні землі, люди встановлювали придорожні хрести, фігури або каплиці на родинних садибах, на власних полях. Основна мета, яка ставилася в цих випадках фундаторства зазначених споруд, – “офірувати” придорожній об'єкт сакрального характеру на “хвалу Богу” задля щасливого переплиття океану чи подорожі взагалі й успішного налаштування життя на “нових землях”.

Тут варто зазначити, що, починаючи з другої половини XIX ст., у процесах фундацій придорожніх об'єктів сакрального характеру поступово виходить на перший план суто “пам'ятка від окремої родини”.

Ураховуючи політичні події та суспільні процеси розвитку Галичини, починаючи від 1914 і до 1939 років, сам характер фактичного датування досліджуваних об'єктів у літературних джерелах (значна частина споруд датується в “заокруглених” числових показниках періодів століть, наприклад, середина XIX ст., кінець XIX ст., початок XX ст. тощо), можна в цілому припустити, що збереження тенденцій щодо сформованого, зазначеного вище курсу розвитку галицьких придорожніх каплиць могло відбуватися лише в умовах незалежності цих земель. Адже війна між Австрією та Росією 1914–1918 років принесла жахливе спустошення, а, окупую-

вавши Галичину, після ухвали конференції амбасадорів у Парижі (14 березня 1923 р.) прилучити галицькі землі до Польщі з наданням їм автономних прав, польський уряд посилив заходи, щоб припинити український національний розвиток [4, с.347].

Убачаючи силу опору українського народу в його релігії, поляки під час цього останнього панування над Галичиною кинулися нищити церкви й лише трохи інша ситуація була на Лемківщині, яка входила до Краківського воєводства. Припускаємо аналогію таких процесів і стосовно придорожніх каплиць.

Під час панування комуністичного режиму в Україні, а відповідно, і в Галичині (півстолітній період), в епоху атеїзму, будь-який факт побудови сакральних об'єктів був неможливий. Диктатурою була накладена заборона не лише на побудову чи відновлення храму Божого, а й велася запекла боротьба з тими, хто відкрито відстоював християнство, його погляди й закони. Це спричинило появу своєрідного “вакууму” у духовному житті людей. Загалом можна зазначити, що руйнівні ідеї, які час від часу спалахували в керівних ланках і структурах цього режиму, знаходили активне відображення в актах поневірян і вандалізму не лише до сакральної архітектури, але й сакрального мистецтва в цілому.

Антирелігійний підхід тодішнього режиму до цінностей минулого завжди мав яскравий антинаціональний, антиукраїнський зміст (8 березня 1946 року у Львові був скликаний собор, який ухвалив “скасувати постанови уніатського Брестського собору 1596 року, ліквідувати унію, анулювати залежність від Риму”), що стало причиною руйнування сотень (якщо не більше) каплиць і тисяч хрестів, установлених на ознаку скасування панщини 1848 року чи з нагоди інших подій [2, с.146]. У багатьох випадках заплановані під знищення придорожні каплиці вдавалося рятувати (якщо тільки дозволяла конструкція споруди) лише одним способом – волоком або на санях їх перевозили на цвинтарі чи на територію біля збережених церков.

Після розпаду даного режиму на землях оновленої України суспільство повернуло на “дорогу до Бога”. Рушило будівництво сакральних об'єктів – церков, каплиць. Так, як у часи прийняття християнства, сьогодні український народ вкладає всі свої вміння і знання у відбудову духовності та культурного надбання своєї держави. Тут ми можемо говорити про достатньо велику кількість малої сакральної архітектури. Однак у нинішні дні не всі придорожні каплиці відповідають призначенню, не завжди виконують саме ті функції, які б мали виконувати такі об'єкти. Більшість з них, нові чи відбудовані старі, є постійно зачиненими. Їх середовища доступні для людей лише на великі свята, деякі трохи частіше – на неділі. І лише окремі такі споруди, іноді дуже старі й понижені, збереглися до наших днів як “діючі”, завжди відкриті й бажані для будь-кого – тут будь-коли можна прийти й помолитися. Трапляються й такі випадки, коли починають будувати каплички й залишають їх незавершеними. Інколи сама форма споруди або окремих її компонентів є зовсім несумісною з такими поняттями, як “наслідування”, “трансформування” чи “дизайн” стилевості сакральних об'єктів узагалі.

Підсумовуючи сказане, робимо такі **висновки**.

1. Придорожні каплиці як на галицьких, так загалом і на українських теренах є тими об'єктами, у яких матеріалізувалася ідея встановлювати на “важливих” для людини місцях пам'ятні чи будь-які інші знаки, споруди тощо.

2. Можливість такого формоутворення, як “придорожня каплиця”, була зумовлена осмисленням людиною її буття, духовності, віри, бажанням прославлення Бога, потребою його “покровительства” над своїм життям та усім тим, що її оточує, тенденціями матеріального вираження такого “покровительства” у вигляді архітектурно-пластичних композицій з наявністю в них “даху” як предметно-духовного символу такої “опіки”, і вміщених у них об'ємних зображень постатей святих – “опікунів” і “заступників”.

3. Часи появи придорожніх каплиць на галицьких землях відносимо до XV ст.

4. Весь період розвитку придорожніх каплиць на галицьких землях можна розподілити на такі основні етапи: *I етап* (XV–XVI ст.) – запозичення ідей і започаткування формотворчих процесів; *II етап* (XVII ст. – перша пол. XIX ст.) – поступове утвердження традиційності придорожніх каплиць; *III етап* (1848–1923 рр.) – період великої популярності придорожніх каплиць та їх масової фундації; *IV етап* (1923–1939–1991 рр.) – періоди помітного зменшення фундацій і глибокого занепаду; фактична заборона й нищівне руйнування придорожніх каплиць; *V етап* (від початку 90-х років XX ст. і до сьогоднішніх днів) – часи відродження традиційності

придорожніх каплиць; жваве зростання будівництва нових і реставрації вцілілих старих, занедбаних об'єктів.

1. Антонович Д. Скорочений курс історії українського мистецтва / Д. Антонович. – Прага : Вид-во укр. ун-ту, 1923. – 340 с.
2. Бадяк В. Колізії українського сакрального мистецтва / В. Бадяк // Українське сакральне мистецтво : традиції, сучасність, перспективи : міжнар. наук. конф., 4–5 трав. 1993 р. – Львів : Свічадо, 1994. – С. 143–150.
3. Гранкін П. Капличка Сикстів – унікальна сакральна пам'ятка XVI сторіччя / П. Гранкін, А. Отко // Галицька брама. – 2007. – № 3–4 (147–148) ; Новий Світ. – С. 6–10.
4. Енциклопедія архітектурної спадщини України : тематичний словник багатотомного вид-ня Укр. акад. арх-ри / [авт. В. Тимофієнко]. – К., 1995. – 364 с.
5. Зіморевич Б. Потрійний Львів : Leopolis Triplex / Бартоломей Зіморевич ; [пер. з латин. Н. Царьової ; наук. комент. І. Мицька ; ред. О. Шишка]. – Львів : Центр Європи, 2002. – 224 с.
6. Лопаткевіч Т. Мала сакральна архітектура на Лемківщині / Т. Лопаткевіч, М. Лопаткевіч ; [авториз. пер. з пол.]. – Нью-Йорк : Фундація дослідження Лемківщини, 1993. – 490 с. : іл.
7. Нога О. П. Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця XIX – поч. XX ст. / О. П. Нога. – Львів, 1999. – 160 с. : іл.
8. Словник староукраїнської мови XIV–XV ст. : у 2 т. / [редкол. : Д. Г. Гринишин, Л. Л. Гуменецька (голова), І. М. Керницька]. – К. : Наукова думка, 1977. – Т. 1 : А–М. – 630 с.
9. Цинкаловський О. Старовинні пам'ятки Волині / О. Цинкаловський ; Ін-т дослідів Волині. – Торонто : Тов-во “Волинь”, 1975. – 124 с. : іл.
10. Щербаківський Д. Буковинські і галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці / Д. Щербаківський // Укр. мистецтво. – К. ; Прага : Український гром. вид. фонд, 1926. – 62 с. : іл.
11. Krzysztofowicz S. O sztuce ludowej w Polsce / O. Krzysztofowicz. – W. : Wiedza Powszechna, 1972. – 152 s. : il.

В статтє раскрывається духовная суцність придорожної часовни в ее историческом развитии на территории Галичины. Освещаются факторы, которые влияли и влияют на формирование религиозной среды края. Часовня рассматривается как форма проявления набожности, формирующая духовную суцність галицкого сообщества, характеризуется как культурное его достояние.

Ключевые слова: галицкая придорожная часовня, выражение набожности, религиозная среда, образно-предметное воплощение, материальная форма, эволюция, распространение, этапы.

The article reveals the spiritual essence of roadside chapel in its historical development on the land of Galicia. It highlights the factors that affected and still influence on the formation of the religious environment of the region. Chapel is regarded as a form of manifestation of piety, which forms the spiritual essence of the Galician community, characterized as its cultural heritage.

Key words: Galician roadside chapel, expression of piety, religious environment, figuratively-objective personification, material form, evolution, extension, stages.

УДК 246:247:261.6

ББК 71.016 (4 Укр)

Ірина Дундяк

ФОРМУВАННЯ ПОНЯТІЙНОГО АПАРАТУ ТА ЗАВДАНЬ У ДОСЛІДЖЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ РЕЛІГІЙНОЇ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XX – поч. XXI ст.

У статті висвітлюється термінологія, яка відповідає завданням дослідження українського релігійного мистецтва останньої третини XX – початку XXI ст. Основну увагу приділено термінам, які найбільш доступно та широко розкривають проблеми відродження і трансформації вітчизняної релігійної культури й мистецтва.

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

Роль релігії в житті українського суспільства є перманентною, адже більшість релігійних питань, так чи інакше, стосуються життєвих інтересів широких верств населення. З початком

XXI ст. церква та релігійні організації дедалі частіше почали заявляти про себе як про діяльних учасників суспільних процесів. Релігійний фактор посідає важливе місце в суспільно-політичному й духовно-культурному житті сучасної Європи. Кожний народ формує свої релігійні уявлення і моделі, тісно пов'язуючи їх із розвитком суспільно-економічних відносин, що характерно для всіх територій і формацій.

Однак, зважаючи на особливості історично-суспільного розвитку України у XX ст., інколи суперечливими і, подекуди, неоднозначними є поняття, що стосуються релігії, теології, релігійної культури. До таких проблем належить віднести складнощі перекладу, недоречність уживання певних понять і термінів науковцями, теологами та пересічними громадянами. Водночас системний аналіз усього комплексу проблем, пов'язаних з релігійною культурою та мистецтвом в українській державі, неможливий без ретельного вивчення цього явища, визначення його термінології і змісту. Тому на початковій стадії дослідження української релігійної культури другої половини XX ст. – початку XXI ст. потрібно, насамперед, з'ясувати, які поняття включає в себе українське релігійне мистецтво й окреслити напрями його дослідження.

Зазначена проблема ще недостатньо детально вивчена у вітчизняній науці. Нині в Україні досліджувалися лише окремі аспекти релігійного мистецтва та культури другої половини XX – початку XXI ст. Існує низка підручників, словників, праць, які стосуються релігієзнавства, культурології та включають пояснення понять “культура”, “релігійна культура”, “релігійне мистецтво” тощо або ж вивчають проблеми, пов'язані із цими термінами. Серед них можна назвати спільну працю В.Бондаренка, В.Єленського, В.Журавського “Релігійне життя в Україні: стан, проблеми, шляхи оптимізації” [1], навчальний посібник А.Колодного, П.Яроцького “Історія релігії в Україні” [2], дослідження Д.Степовика [9], В.Проценка [3] і ряд довідкових видань, зокрема, “УСЕ. Універсальний словник-енциклопедія” [11].

Доволі вдалою спробою систематизувати термінологію українського церковного мистецтва є “Словник українського сакрального мистецтва” [7]. Його зміст докладно висвітлює терміни церковної архітектури та її внутрішнього устрою, ікон і системи іконографії, літургійного посуду, хрестів, свічників, богослужбових книг, священницького облачення і нагород, церковної музики, дзвонів, монастирських садів тощо.

Проте, незважаючи на перелічені спроби висвітлити поняття “релігійна культура”, “релігійне мистецтво” і зростаючий науковий інтерес до цієї теми в Україні, можна впевнено стверджувати, що у вітчизняній мистецтвознавчій науці бракує єдиного комплексного дослідження щодо названої проблеми, не сформована термінологія цього складного явища вітчизняної культури останньої третини XX – початку XXI ст.

Стаття є спробою визначити головні терміни й поняття, які б максимально точно висвітлювали зміст такого багатогранного явища, як українська релігійна культура та мистецтво й суть проблем, які з ним пов'язані. **Метою** статті є з'ясування структури релігійного мистецтва останньої третини XX – початку XXI ст. і накреслення основних напрямів та об'єктів дослідження складових цієї структури. Такий підхід дасть змогу всесторонньо висвітлити проблеми відродження і трансформації вітчизняної релігійної культури та мистецтва сучасності, окрім того, дозволить уникати існуючої плутанини.

Становлення та розвиток суверенної України супроводжуються суттєвими змінами в суспільно-культурному житті, у тому числі таких специфічних його галузях, як культурно-релігійні, державно-церковні, міжконфесійні тощо. Це зумовлено, з одного боку, глобальними процесами демократизації, що відбуваються в молодій державі, зміною й визначенням нових стратегічних і тактичних завдань, переглядом пріоритетів на шляху до їх реалізації, суттєвими трансформаціями в економічній, політичній, соціально-культурній сфері та кардинальними світоглядними переорієнтаціями, з іншого боку, бурхливим розвитком релігійно-церковного середовища, справжнім духовно-релігійним ренесансом.

Українська культура, таким чином, знову отримує в усій своїй повноті таку важливу складову своєї духовної культури, як релігійну культуру. Традиційно під поняттям релігійної культури розуміють культурну систему, що виникла й розвинулася під визначальним впливом тієї або іншої релігії (конфесії) і що обслуговує сакральне відношення останньої [12]. Ідеальний тип релігійної культури, за твердженням науковців, характеризується в структурному відношенні строго ієрархічною (пірамідальною) архітектонікою, а в змістовному відношенні складною дво-

рівневою будовою, що припускає поєднання “надчуттєвого” і “чуттєвого” соціально-когнітивного змісту [12].

Зважувати слід також на те, що і національна, і релігійна культура охоплюють знання, навички, уміння, які є провідними в конкретному географічному регіоні, а також ідеї та уявлення, які мають суспільну цінність, реалізуються через творчий потенціал митця і доходять до людей через літературу та мистецтво. Практично не існує культури, відірваної від творчої особистості та народу, його духовного життя. Вона може розвиватися, лише опираючись на економічну й виробничу базу, соціальну практику, утілюючи в собі колективний досвід. Окрім того, релігію і національні відносини можна зрозуміти, лише досліджуючи й аналізуючи процеси, що відбувалися і відбуваються в громадсько-політичному та культурному житті.

Не слід забувати й те, що не так давно відновили свою діяльність зруйновані в минулому релігійно-церковні утворення української орієнтації. Зросла роль церкви в справі національного відродження. Поряд із традиційними християнськими віруваннями активно заявляють про себе нетрадиційні для України релігії. Отже, вивчаючи релігійну культуру України останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. у межах нашого дослідження, беремо до уваги об’єкти релігійної культури провідної національності – українців, залишаючи поза полем дослідження національні меншини. Щодо віросповідання, то, на нашу думку, доцільно вивчати лише православ’я як пануючий напрям християнства на території сучасної України. Його історія, відповідно, і православної культури, складає двадцять століть узагалі й понад десять століть на теренах України, є історичною реальністю. Саме православна віра наших предків сформувала тип моралі й етики, культури та менталітету. Кращі зразки християнської моралі, передані в різних жанрах культури, завжди були духовними орієнтирами української нації. Таким чином, іслам, буддизм, іудаїзм та інші релігії, що мають місце на вітчизняній карті релігій, до цього дослідження не включаються.

Релігія і мистецтво мають загальну гносеологічну природу, яка зумовлена характером типу соціального відображення. Художньо-образний тип мислення характерний як для релігії, так і для мистецтва. На цій основі спостерігається їхня взаємодія. Релігійне мистецтво, як творчий синтез художніх поглядів і релігійної свідомості, за допомогою своєї функціональної активності здатне втілювати вищі ідеали життя народу. Щодо терміна “релігійне мистецтво”, то в нашому дослідженні ми будемо розуміти його в ширшому контексті, аніж мистецтво, яке служить виключно культовим цілям (храми, ікони, літургійні предмети, церковна музика тощо). У дослідницькому полі такої праці варто брати поняття релігійне мистецтво в ширшому аспекті, тобто розглядати мистецтво, художніми засобами якого утверджується реальність надприродного, яке втілює в художніх образах релігійні ідеї й уявлення. До нього слід відносити, за твердженням авторів філософського словника, усі твори мистецтва на виключно релігійну тематику з позитивно релігійною установкою, які не мають нейтрального, а тим більше критичного ставлення до релігійних ідей та образів [12]. Такий підхід до розуміння поняття “релігійне мистецтво” у період останньої третини ХХ – початку ХХІ ст., на нашу думку, відбиває його реальний стан в Україні й робить досить широким і майже вичерпним. У той самий час таке містке поняття дасть змогу докладно висвітлити процеси відродження та трансформації релігійного мистецтва й культури.

Широке дослідницьке поле цього поняття релігійного мистецтва зумовить розмежування його на дві гілки розвитку: церковне мистецтво та релігійна тематика у світському мистецтві. Українське церковне мистецтво завжди прагнуло власної національної самоідентифікації, інтерпретуючи усталені канони, типи, сюжети через призму національного світосприйняття. Історично мистецтво впліталось у релігійно-духовну практику. Релігійні вірування та уявлення минулих епох знаходили своє предметне втілення в різних культових зображеннях. І в кожній епосі, кожній стилістичній течії воно сягало найвищих злетів творчої думки.

Досліджуючи означений нами період відродження українського церковного мистецтва та культури, варто розглянути його об’єкти: церковну архітектуру, монументальне малярство, іконопис, літургійні предмети, облачення, літургійні книги, літургійну музику, церковні видавництва. Тобто ті структурні елементи релігійного мистецтва, які допомагають функціонувати церкві.

У науковій літературі ХХ ст. на функціональну ознаку релігійного мистецтва звертає увагу доктор філософських наук Д.Угринович. Він виокремлює дві основні функції: специ-

фічно-релігійну (церковну) й естетичну. При цьому перша функція покликана підтримувати та підсилювати релігійну віру, а друга – викликати естетичні почуття і судження в тих, хто сприймає це мистецтво [10, с.136]. Тому релігійна тематика у світському мистецтві як така, що викликає естетично-сакральні почуття і судження, є ще одним вагомим сектором розвитку релігійного мистецтва України.

Вивчення взаємин між релігією і мистецтвом у сучасній культурі представляє особливий інтерес. Згідно з відомими дослідженнями П.Сорокіна, до середини ХХ ст. в Європі лише 4% витворів образотворчого мистецтва були присвячені власне релігійним темам, а 96% – світським (для порівняння: у ХІІ–ХІІІ вв. відсоток релігійного малярства й скульптури складав 97% і 3% світських творів). Але в той самий час, на його думку, ХХ ст. характеризується різким спадом візуально-чуттєвого стилю і помітним зростанням експресивної манери, порушуючи тим самим тенденцію, що намітилася з ХІІІ до ХІХ століття [8, с.447]. П.Сорокін неодноразово вказує на кризу ХХ ст., пов'язану з розпадом чуттєвого типу культури, властивого Новому часу, і передбачає появу нового, інтегрального або ідеаціонального культурного типу. Тут слід пояснити, що ідеаційна культура – одне з ключових понять соціально-культурної динаміки П.Сорокіна, яке означає культурну систему, для якої пріоритетною реальністю виступає надприродне [8, с.452]. Тобто ідеаційна культура фактично є синонімом релігійної культури, яка розвинулася до масштабів соціально-культурної суперсистеми [12].

Як зазначалося вище, велика частина історії мистецтва – це історія релігійного мистецтва, але дуже часто функціонування сучасного мистецтва передбачається в контексті повністю секуляризованої культури, що, на нашу думку, не цілком правильно. Культура, за Ю.Рижовим, є секуляризованою лише в тому сенсі, якщо традиційні релігійні інститути вже практично не чинять на неї впливу, але ж “вічні” світоглядні питання нікуди не зникають, і на них намагаються відповісти не лише релігія, але і наука, і мистецтво [5, с.269].

Стосовно поняття “релігійна тематика у світському мистецтві”, як складової релігійного мистецтва, імовірно, є дискусійним. Багато дослідників у Росії й Україні вживають термін “позацерковне”. Зокрема, українська дослідниця Л.Рачева також стверджує, що “ці два утворення (культове й позацерковне мистецтво) зобов'язані один одному своїм існуванням і динамікою культурно-художньої еволюції. Однак установити межі відмінностей між ними можливо лише в теоретико-пізнавальній площині. Мистецтво, пов'язане з релігією, називають також позацерковним (релігійно-містичним) і виділяють у самостійний тип релігійного мистецтва в широкому розумінні цього терміна” [4, с.17]. У контексті нашого дослідження доречнішим буде власне вищенаведений нами термін як більш всеохоплюючий, бо поява такого типу мистецтва була детермінована новою, прогресивною епохою в культурно-історичному розвитку.

Щодо того, які об'єкти мистецтва й культури потраплять у розділ релігійна тематика у світському мистецтві, то, зважаючи на вищесказане, їх буде доволі багато. Неодмінно слід включити до такого переліку релігійну тематику в живописі, графіці, скульптурі, адже вона не переривала свого існування навіть у роки антирелігійної боротьби в Радянському Союзі. Подібного змісту твори є численними й у літературі, тому аналіз релігійної тематики прозових і поетичних творів української літератури останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. повинен бути залучений до дослідження. Давні коріння має релігійна тематика в українській музиці, отже, її також потрібно долучити в поле дослідження української релігійної культури та мистецтва. Процес відродження української національної культури в роки незалежності позитивно позначився й на релігійній тематиці в театральному мистецтві. Утім варто залучити до аналізу й народні дійства релігійного характеру (вертепи тощо). Як вагоме явище культурного життя слід відзначити й пожвавлення виставкової діяльності та колекціонування творів релігійного мистецтва, тому вони також заслуговують на вивчення. Особливо бурхливо розвиваються сьогодні мас-медіа. Вони мають можливість звернення до масової аудиторії, адже складаються з таких організацій: телебачення, радіо, газети, журнали, інтернет-ресурси. Усе це утворює дуже великий і впливовий сегмент у творенні суспільної думки, тому важливо прослідкувати, яким чином задіяна в них релігійна тематика.

Насамкінець, важливо визначити, у яких випадках варто вживати в дослідженнях термін “сакральне”, бо його можна зустріти чи не в усіх працях, які стосуються релігійної культури та

мистецтва. Наведені нижче дефініції категорії “сакральне” змістовно характеризують саме явище та його складники.

У радянському словнику іншомовних слів термін “сакральний” розглядається, як: “...священний; той, що стосується релігійного культу й ритуалу” [6, с.597]. Інші, уже сучасні, філософські видання подають більш широкі пояснення: “...все те, що відноситься до культу, поклоніння особливо цінним ідеалам. Сакраментальне – освячене, святе, заповітне. Сакральне протилежне світському, профанному, мирському. Те, що визнано святинєю, підлягає безумовному і трепетному шануванню й охороняється з особливою ретельністю усіма можливими засобами. Сакральне є тотожністю віри, надії і любові, його “органом” служить людське серце” [12]. Таке широке визначення, безперечно, є правильним, бо воно віддзеркалює всі сфери вжитку цього поняття. Однак стосовно використання такого терміна при вивченні української релігійної культури й мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ ст., нами пропонується брати до уваги такий варіант визначення цього поняття, який подано в універсальному словнику енциклопедії: “...релігієзнавчий термін для означення сфери святості, протилежність профанного”, як найбільш доречний для аналізу об’єктів дослідження [11, с.1079].

Висновок. Відродження та трансформації української релігійної культури й мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. потребує визначення дослідницького поля для понять “релігійне мистецтво”, “релігійна культура”. Отже, робота матиме власний понятійний апарат, своє теоретичне обґрунтування, адже буде займатися аналізом значного емпіричного матеріалу. Особливо важливим є розмежування при аналізі релігійного мистецтва об’єктів дослідження на об’єкти церковного мистецтва й об’єкти релігійної тематики у світському мистецтві. Такий поділ дасть змогу чітко відстежити основні тенденції релігійного мистецтва та культури загалом (глобалізаційні проблеми, філософсько-релігійні пошуки тощо) та особливості відродження українського церковного мистецтва й трансформацію релігійної тематики у світському мистецтві зокрема. Аналіз існуючих сьогодні досліджень із цієї тематики виявив необхідність уточнення вживання поняття “сакральне”, що дозволить надалі уникнути багатьох суперечностей.

1. Бондаренко В. Д. Релігійне життя в Україні : стан, проблеми, шляхи оптимізації / В. Д. Бондаренко, В. Є. Сленський, В. С. Журавський. – К. : Логос, 1996. – 50 с.
2. Колодний А. М. Історія релігії в Україні : навчальний посібник / А. М. Колодний, П. Л. Яроцький. – К. : Знання, 1999. – 735 с.
3. 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” / Вікторія Валентинівна Проценко. – Сімферополь, 2000. – 19 с.
4. Рачеева Л. Релігійний живопис у системі позацерковного мистецтва : культурно-історичні аспекти / Л. Рачеева // Мультиверсум : філософський альманах. – К., 2006. – № 54. – С. 17–23.
5. Рыжов Ю. В. Ignoto Deo: новая религиозность в культуре и искусстве / Юрий Владимирович Рыжов. – М. : Смысл, 2006. – 328 с.
6. Словник іншомовних слів. – К. : Головна редакція УРЕ, 1977. – 775 с.
7. Словник українського сакрального мистецтва / [за ред. М. Станкевича]. – Л. : Ін-т народознавства НАН України, 2006. – 287 с.
8. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество / П. А. Сорокин ; пер. с англ. ; [общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Соколова]. – М. : Политиздат, 1992. – 543 с.
9. Степовик Д. Історія української ікони Х–ХХ століть / Дмитро Власович Степовик. – К. : Либідь, 2003. – 440 с.
10. Угринович Д. М. Искусство и религия : теоретический очерк / Дмитрий Модестович Угринович. – М. : Политиздат, 1983. – 288 с.
11. УСЕ. Універсальний словник-енциклопедія / [голов. ред. М. Попович]. – 3-тє вид., переробл., доповн. – К. : Всеуито, Новий друк, 2003. – 1414 с.
12. Философский словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://mirslivarej.com/content_fil.

В статтє освещаетсє термнология, которая отвечает заданиям исследования украинского религиозного искусства последней трети ХХ – начала ХХІ ст. Основное внимание уделено формированию понятийного аппарата, который будет наиболее доступно и широко раскрывать проблемы возрождения и трансформации отечественной религиозной культуры и искусства.

Ключевые слова: *термнология, религиозное искусство, религиозная культура, трансформация, возрождение.*

In the article the terminology which will answer the task of research of the Ukrainian religious art of last third of XX – beginning of XXI of century are illuminated. Basic attention is spared to forming of concept vehicle which will be most accessible and widely to expose the problems of revival and transformation of domestic religious culture and art.

Key words: *concept vehicle, religious art, religious culture, transformation, revival.*

УДК 7021.7 (477.83/.86)

ББК 85. 120. 8 (4 Укр)

Лідія Хом'як

ПРОФЕСІЙНЕ МИСТЕЦТВО В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МАЙСТРІВ НАРОДНОЇ МЕМОРІАЛЬНОЇ РІЗЬБИ В ГАЛИЧИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розкрито один з аспектів народної творчості на сучасному етапі – інтерпретування майстрами традиційної кам'яної різьби зразків професійного мистецтва. Простежено вплив міської естетики на формування їх доробку, способи його інноваційного збагачення.

Ключові слова: *меморіальна різьба, елітарне мистецтво, міська культура, інновація, іконографія.*

Діяльність народних майстрів ХХ – початку ХХІ ст. не відповідає нині тим характеристикам і критеріям художньої творчості, які були прийняті в минулому як еталонні в естетичній і мистецтвознавчій теорії. За теперішніх умов нові культурні, зокрема інформаційні, чинники створюють додаткові можливості формування митця в царині народного мистецтва.

На сторінках мистецтвознавчих публікацій останнього десятиріччя дедалі частіше обговорюються проблеми посилення авторського волевиявлення народного митця [4], співвідношення індивідуального й колективного в народних промислах, роль “колективної особистості” у традиційному ремісничому осередку [9], виразних проявів т. зв. “народного професіоналізму” [2]. У сучасній вітчизняній культурології знаходить визнання не тільки недооцінювана досі роль культурного клімату міста у фаховому становленні народного майстра, але й окреслюється міська вітка в загальному обширі традиційного мистецтва на пізніших його стадіях [7].

Метою пропонованої статті є розкриття на прикладі творів народної меморіальної різьби в Галичині ХХ ст. закономірностей адаптування в українському ремісництві стилістичних новацій, запозичених зі сфери професійно-елітарного мистецтва, визначення ролі культурного середовища міста в становленні творчих особистостей окремих представників каменярьських осередків.

Серед новітніх змін, яких зазнала народна меморіальна різьба на зламі ХІХ і ХХ ст., чи не найсуттєвішою вважають доповнення або заміну надгробного хреста антропоморфними скульптурними мотивами. Істотним зрушенням у народному пам'ятникарстві став масовий попит на патрональні статуї в деяких місцевостях Галичини, що привело до утвердження статуарного надгробка, зі спробами в другій половині ХХ ст. ввести в його композицію портретні зображення покійних у вигляді погрудь чи статуй на повен зріст.

Важливим чинником, який сприяв проникненню інновацій у народне мистецтво, стали впливи міського культурного середовища, які, за твердженням мистецтвознавців, здійснювалися значною мірою через стиль модерн [4, с.212–215]. Саме на початку ХХ ст. у периферійних населених пунктах з'явилася різноманітна друкована продукція у вигляді листівок, календарів, фотографій, книжкових і журнальних ілюстрацій. Запозичення сецесійної стилістики відбувалося також через металообробництво, зокрема, через предмети церковної обстави й богослужбову атрибутику, що виготовлялися в майстернях ремісничо-промислових товариств [1, с.190]. Так з'явилися на різьблених надгробках мотиви букета чи вінка з дубового листа, трояндових пуп'янків, плюща, зав'язаної вузлом або провислої драперії. Увиразнилися і лінійно-орнаментальні якості різьбленого декору, посилились асиметрія, контрастність різноманітних фактур кам'яної поверхні.

Імовірно, що провідні майстри народної кам'яної різьби в Галичині не оминули увагою видані напередодні Першої світової війни ілюстровані каталоги іноземних ремісничо-мистецьких фірм зі зразками статуй, вівтарів, киворіїв, хоругв, епітафійних таблиць тощо. Згадані майстерні, серед яких і добре відомий на західноукраїнських теренах “Заклад художньої різьби Вой-

цека Самка”, діяли на території Австрії, північної Італії, Німеччини та Польщі, задовольняючи підвищений попит на культові речі для храмових інтер'єрів та на статуарні надгробки [12].

Прихильником нової естетики, яку утверджували й поширювали європейські різьбярські заклади, стало галицьке духовенство. Стосовно деяких сюжетів церква виявляла особливу шанобливість і рекомендувала їх для втілення в меморіальній скульптурі. Серед новітніх пластичних запроваджень – статуарні зображення Лурдської та Фатімської Богоматері, Діви Марії Непорочного Зачаття, Святої Родини, Яна Непомука, святого Йосипа.

Розширенню засобів художньої виразності у творах народного каменяряства сприяло намагання майстрів-самоуків наблизити свої вироби до взірців професійного мистецтва елітарного рівня, зокрема, до творів меморіальної пластики львівських скульптурних фірм кінця XVIII–XIX ст., зосереджених на Личаківському кладовищі та на некрополях інших великих міст. Так, чимало пам'ятників, виготовлених народними майстрами із селища Язловець на Бучаччині, можна визнати як приклад народнопримітивного потрактування взірців професійної меморіальної пластики.

Зокрема, серед язловецьких меморій трапляються цікаві “низові” аналоги міського дитячого надгробка. Поховання дітей у цій місцевості відзначені з не меншою, аніж дорослих, шанобливістю і добротністю. Переважно пам'ятник на дитячій могилі тут має вигляд статуарного зображення одного або двох дітей-ангелів із кучерявими голівками, у довгих сорочечках, із квітковим кошичком чи букетом в руках. Такі образи вперше були запроваджені у народну меморіальну різьбу Язлівця в 1920–30-х рр. тутешнім народним майстром Миколою Саранчуком. І хоча ці надгробки мають свій прототип серед розтиражованих скульптурних зображень із львівських ательє родини Шимзерів, Поля Евтеля, Людвіга Тировича, проте провінційні різьбярі послуговувалися при взоруванні візуальним матеріалом вторинного характеру – апробований М.Саранчуком образ дитини-ангела швидше нагадував персонажів з листівок, сюжетних вишивок, іконок на склі, народних картин релігійного змісту.

Зображення дітей у творах непрофесійних митців, як відомо, нерідко межують зі сферою т. зв. “солодкого” кітча, до сюжетного фонду якого належать і образи миловидних, пишнотілих немовлят. Походження таких персонажів простежено на прикладі народної картини “Ангел охороняє дітей”: від німецької сентиментальної картини з міщанського середовища, через чорно-білі й кольорові листівки та репродукції, до пізніх ікономалярських зображень [5].

До названих взірців певною мірою тяжіє статуарний пам'ятник на могилі дітей з родини Корчинських на кладовищі села Броварі, виконаний Миколою Саранчуком. Постаці двох ангелів підняті на високий, складений із каменів-валунів постамент. У руках одного з них – геральдичний атрибут у вигляді епітафійного щита, нижче, на лицевій грані п'єдесталу, – рельєфне зображення калинового кетяга. Сукупність цих деталей, а також застигли урочисті пози персонажів та їх важкувате вбрання перетворюють дитячі фігурки на монументалізовані, епічні постаці, що здіймаються над буденністю.

У багатьох інших дитячих надгробках репрезентативні риси дещо пом'якшені, однак і вони позбавлені пустотливої жвавості й тих грайливо-еротичних рис, якими відзначаються статуї дітей на Личакові чи барокові скульптурні зображення ангелів-путті серед облаштування храмових споруд. Зауважується і недитячий, сповнений серйозності вираз обличчя в багатьох з них, аналогічно до того, яким наділені дійові особи на народних картинах на сюжет “Ангел охороняє дітей”. Риси старечості, наснаженості містичним духом – одна з ознак архетипності образу немовляти у світовій культурі та його глибинної символіки, засвідченої багатьма фольклорними й літературними текстами про двох дітей, котрі долають чийось злу волю [5, с.236].

Серед різьблених кам'яних надгробків язловецьких околиць найчастіше зустрічаються статуарні зображення Лурдської і Фатімської Богоматері, іконографічний тип яких розпізнається, навіть у найпримітивнішому потрактуванні, за такими атрибутивними ознаками: вервиця на зап'ясті, білі шати з акцентом голубого пояса або золотої смуги вздовж краю плаща. На Бучаччині, що в першій третині XX ст. славилася активною діяльністю монаршого ордену отців Василіан, які культивували особливу пошану до Діви Марії [10, с.19], склалася сприятлива ситуація для послідовного втілення західноєвропейських мистецьких віянь, зокрема, і для впровадження нових іконографічних Богородичних зображень у меморіальну різьбу. Можна було б очікувати сприйняття Марійного образу через художню систему стилю бароко, що мав на

бучацьких теренах яскравий вияв, однак доводиться констатувати довільну інтерпретацію народними скульпторами Язлівця канонічного зразка, результатом якої, як і в попередні історичні періоди, було, за словами Віри Свенціцької, “дуже стримане відношення до патетики та пишних і динамічних форм західноєвропейського барокко” [8, с.95].

Так, наприклад, у язловецьких мадонн не простежуються складні ракурси фігур, афектація у виразі обличчя чи неспокійна пластика драперій. Натомість зауважуються цільність і врівноваженість пластичних об’ємів, лаконічна окресленість силуетів і притаманні народній скульптурі стовпоподібна випростаність і фасова розгорнутість статуй, більшість з яких трактовано як інформативно стислі пластичні формули Маріїної постаті в позі молитви.

Одна з особливостей надмогильних статуй Богородиці в Язлівці – своєрідність силуетного вирішення багатьох із них, що полягає в розмежуванні кулястого об’єму голови й плечей через “залом” покривала – плаща. Такий нюанс не спостерігається в аналогічних зображеннях західного походження, тоді як в інтерпретації народних майстрів згадана деталь нагадує малярські зображення мафорію на середньовічно-ренесансних іконах Одигітрії чи Елеуси.

Багато надмогильних пам’ятників, виготовлених язловецькими різьбярями, відзначаються тісним взаємозв’язком скульптурних компонентів з площинною основою архітектурних об’ємів. Ідеться про складні за структурою об’єкти під назвою “піраміда”, які можна класифікувати як архітектуру малих форм. За стелоподібною основою, доповненою скульптурною нішею, ярусністю та масивною цокольною частиною, надгробки-“піраміди” наближені до міського надгробка-едикули. Однак, на відміну від нього, у виробках містечкових пам’ятників скульптура посідає другорядне місце, тоді як на перший план виступають конструктивні деталі архітектурного обрамлення. Аналогічні до них композиційні структури можна бачити серед архітектурних старожитностей й Язлівця. Понині в селищі збереглися об’єкти, які належать до ренесансного стилю подільської архітектурної школи: в’їзна фортечна брама, замковий палац, будівля колишньої вірменської церкви, зведеної в 1551 р., костел, датований другою половиною XVI ст. [6, с.59–60]. Декоративно оздоблені пізньоренесансні портали згаданих споруд об’єднують у своїх композиціях елементи, які у XX ст. будуть відтворені тутешніми майстрами в різьбі надмогильних пам’ятників.

Визначальною рисою кам’яної меморіальної різьби майстрів із села Демня на Львівщині є їх виразна налаштованість на відтворення елітарної надмогильної пластики міських кладовищ. Наслідком є один із найцікавіших аспектів творчості цього каменярського осередку. Він полягає у своєрідності архітектурно-скульптурних інтерпретацій взірців класицизму й ампіру, яким демнянські майстри віддавали перевагу в пошуках зразків. Можна стверджувати, що народне пам’ятниківство Демні, як і сільська мурована архітектура Півдня України, є показовим прикладом класицистичних ремінісценцій у народній творчості.

Важко переоцінити роль Личаківського кладовища у формуванні стилістики демнянських надмогильних пам’ятників. Класицистичне ядро цього некрополя з його стильно витриманими меморіальними об’єктами свого часу привернуло увагу прибулих до Львова на будівельні роботи майстрів із Демні. Досвід роботи з архітектурними формами на початку XX ст. зумовив потяг різьбярів до архітектонічних, дещо геометризованих композиційних структур на зразок склепів, мавзолеїв, едикул, гротів. Деякі пам’ятники, особливо ті, у яких активно виступає архітектурна основа, копіювалися сільськими майстрами без суттєвих трансформацій. Так з’явилися на сільських цвинтарях подібні до личаківських надгробків урни, акротерії, пілони, обеліски, а також ряд рельєфних оздоб, як, наприклад, вінки, фестони, стрічки, факели, лаврові та пальмові гілки.

Класицистичне підґрунтя помітне й у тих демнянських пам’ятниках, у яких визначальною є статуарна форма, введена в меморіальну різьбу цього пам’ятниківського осередку майстром Теодором Дзиндрою. Найбільшого визнання в середовищі тутешніх скульпторів зазнала композиція, відома у львівському ательє Шимзерів під назвою “Ангел увінчує урну”. Дотримуючись загальної схеми взірця, зберігаючи характер пози ангела та форму урни, прикрашеної гірляндою, народні майстри створили кілька варіантів цього мотиву, змінивши, однак, жест покладання вінка на промовистий жест зажури, виражений в опертій на руку схилений голові персонажа. Слід зауважити, що скульптурним постатям демнянських надгробків бракує самодостатності круглої пластики: рідко виступаючи у відкритих статуарних композиціях, вони пе-

реважно замкнуті в рамки традиційно визначеної загальної схеми надгробка, що має вигляд хреста на високому постаменті. Зумисне зменшення розмірів ангела, профільне його розташування, підкреслена архітектонічність фігури надають зображенню якостей рельєфу, а не статуї, “переводять” запозичений сюжетний мотив у статус епізодичної сцени біля підніжжя хреста, який завжди виступає тут композиційною і змістовою домінантою в строго ієрархізованій структурі пам'ятника.

Привертає увагу “зодягненість” вирізьблених у Демні статуй. Якщо для більшості фігур Личаківського кладовища характерне напівголене позування, то в сільській меморіальній різьбі акцент зроблено саме на одяг, завдяки ретельному опрацюванню різцем поясів, що підперізують хітони, мотузок, якими стягується горловина, щільних манжетів, важкуватих складок одягу, з-під якого ледь видніються босі ноги святих. Характерно, що Теодор Дзиндра, виготовляючи в кінці XIX ст. пам'ятник на могилі Івана Верещинського, упритул наблизився до статуарних зображень А.Шимзера чи П.Евтеля, які слугували йому за взірць, однак у власному творі він намагався прикрити постать ангела довгими шатами, а характерний для оригіналу жест покладеної на серце руки замінив на відомий в українському образотворчому фольклорі жест підпирання щоки долонею. Саме в такій позі, що утвердилась як пластична формула журби, зображається в народній скульптурі Ісус Христос (іконографічний варіант “Христос Скорботний”) або герой народної картини на сюжет “Селянська біда” [3, с.98].

Непросто оцінити творчу діяльність родини Папіжів із села Старе Місто біля Підгайців, чий різьбярський доробок не узгоджується із застарілим поглядом на народне мистецтво як на суто селянське. Місто Підгайці з його історико-архітектурною спадщиною, яку спостережливі Папіжі не оминули увагою, склало культурний контекст творчості кількох поколінь талановитої династії різьбярів по каменю. У надмогильних пам'ятниках з-під їх різця не випадково домінують класичні мотиви архітектурного декору, перейняті з міських старожитностей: півциркульні арки, замкові камені, іоніки, дентикули, пілястри, профільовані карнизи. Монументальний за розмірами, виразно членований постамент із широким набором елементів обрамлення виконує роль базової архітектурної домінанти в меморіальних спорудах Папіжів. Прикметно, що в активному слововжитку цієї родини завжди фігурував спеціальний термін – “гзимсовий постумент” – на означення п'єдесталу із зазначеними якостями.

У художній структурі виконаних Папіжами надгробків часто трапляються каліграфічно довершені й багатослівні епітафійні тексти, мотив розкритої книжки з буквеними композиціями на сторінках, картуші з викарбуваними на них фразами молитов, книги в руках зображених святих.

Заслугове на увагу жвава зацікавленість історичним минулим міста, яка панувала в родині пам'ятників, їхнє розуміння вартості історичних пам'яток, небайдужа, спрямована на культурне примноження громадянська позиція.

Скульптурний доробок Іллі Папіжа, чий творчий злет припадає на другу половину XX ст., позначений спробами відтворити елітарні взірці меморіальної пластики міських некрополів у Львові, Івано-Франківську, Бережанах, Тереховлі. Майстер відверто зізнавався, що ніколи не оминав нагоди замалювати в блокнот уподобані міські надгробки. Прагнучи надати власним виробам світськості й артистичної привабливості, Ілля Папіж взувався, з одного боку, на художньо досконалі твори львівських скульптурних фірм та їх філій, а з іншого, – наслідував уже пристосовані до містечкових смаків надмогильні статуї майстра Земського із селища Струсів біля Тереховлі. Завдяки цьому ним був створений власний варіант одного з найпоширеніших мотивів міського кладовища – постать плакальниці.

В інтерпретації І.Папіжа згаданий образ постає у вигляді статуарного зображення жінки в пишно задрапірованому одязі, з розплетеним волоссям. Утілений у надгробках, він призначався, передусім, на могили передчасно померлих дівчат чи молодих жінок. Поява такого різновиду пам'ятника в народній меморіальній скульптурі була зумовлена кількома чинниками, як-от: наявність конкретних взірців професійної пластики, міщанські смаки, традиційні іконографічні схеми сакрального мистецтва, образність народної міфології. Незважаючи на численні приклади побутування аналогічних образів в усній словесності, їх пластичні втілення в народній творчості не простежувалися. З проникненням у традиційну культуру сюжетно-мотивних схем професійного мистецтва, під впливом інтонацій “вульгаризованого декадансу”, культивованого

значною мірою стилем модерн [4, с.213], образ вродливої панни реалізувався й у творчості народних майстрів.

Проте в трактуванні згаданого сюжетного мотиву Ілля Папіж, досягши певного рівня авторського волевиявлення, усе-таки не уникнув канонічних засад християнської іконографії: постать жалібниці вирішена в тісному композиційному зв'язку з хрестом, який значно вивищується над героїнею, що надає твору іншого емоційно-змістового відтінку – він сприймається як своєрідно потрактована репліка образу Марії Магдалини.

Дещо несподіваними за стилістикою та образним звучанням постають зображення ангелів-плакальниць у надгробках, виготовлених пам'ятником Володимиром Ясінським із західноподільського села Коржова Монастирського району. Цей майстер – творець із більш патріархальними, ніж у Папіжів, світоглядними настановами. Вирізьблені ним рельєфні півфігури композиційно узгоджені з епітафією та фотопортретом покійного, відлунюють архаїчною образністю стародавніх вірувань, нагадуючи язичницьких берегинь, карн, свінг чи інших хто-нічних істот.

Висновки. Проаналізований у статті фактологічний матеріал дозволяє твердити, що запровадження в народну меморіальну різьбу інноваційного взірця супроводжувалося поміркованістю і поступовою канонізацією нововведень. Це зумовлювало появу творів, позначених рисами художнього примітиву, в яких інноваційні характеристики співіснують із проявами образотворчого фольклору та стійкими іконографічними схемами сакрального мистецтва, зокрема ікономалярства.

На прикладі розглянутих творів можна пересвідчитися, що художні явища, пов'язані з проникненням у народну творчість міської естетики й образності елітарно-професіонального мистецтва, характеризуються не лише як відкоректована трансформація зовнішніх впливів, але і як зустрічна тенденція, яка пришвидшує самореалізацію народного майстра, увиразнює його “народний професіоналізм” (за С.Грицею). Зростання ролі особистісного чинника в народній творчості на сучасному етапі збагатило художнє каміньоробництво ХХ ст. індивідуальними творчими здобутками таких особистостей, як Микола Саранчук, Андрій, Михайло та Ілля Папіжі, Захарій Дзиндра, Микола Верещинський.

Іннованційні процеси, що відбувалися в народній меморіальній різьбі Галичини другої половини ХХ ст., подекуди навіть сприяли активізації міфопоетичного підґрунтя народної пам'яті, зумовлюючи появу в надгробних пам'ятниках архаїчних знаків, реліктових форм, первинних композиційних схем.

1. Боньковська С. Модерн в українській сакральній металопластиці / С. Боньковська // Народознавчі зошити. – 1999. – № 2. – С. 186–201.
2. Грица С. Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним регіонуванням України / С.Грица // Українська художня культура : навчальний посібник / [за ред. І. Ф. Ляшенка]. – К. : Либідь, 1996. – С. 148–170.
3. Кривач Д. Мотив скорботної постаті в мистецтві українського середньовіччя / Д. Кривач // Альманах'94. Мистецький науково-популярний ілюстрований щорічник. – Л. : ЛАМ, 1995. – С. 97–99.
4. Найден О. Традиції та їх функції в умовах активних суспільних змін / О. Найден // Українська художня культура : навчальний посібник. – К., 1996. – С. 203–216.
5. Найден О. Українська народна картина “Ангел охороняє дітей”. Відомості про походження, іконографічні типи й варіанти, стильові особливості / О. Найден // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології : примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч... / колективне дослідження ; [відп. ред. М. Селівачов]. – К. : Музей І.Гончара і фірма “Родовід”, 1996. – С. 226–238.
6. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР : иллюстрированный справочник-каталог : в 4 т. – К. : Будівельник, 1986. – Т. 4. – 375 с.
7. Сагайдак М. Деякі аспекти етнокультурної ролі українського міста / М. Сагайдак // Треті Гончарівські читання. Регрес і регенерація в народному мистецтві : тези і резюме доповідей. – К. : Музей І. Гончара, 1996. – С. 36.
8. Свенціцька В. Український живопис XVI–XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського барокко / В. Свенціцька // Українське барокко та європейський контекст. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 90–95.

9. Традиційне й особистісне у мистецтві / Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань / [відп. ред. М. Селівачов]. – К. : УЦНК “Музей Івана Гончара”, 2002. – 423 с.
10. Щурат В. Маріїнський культ на українських землях давньої польської держави / В. Щурат. – Л. : Накладом редакції “Ниви”, 1910. – 22 с.
11. Czołowzki A. Przeszłość i zabytki województwa tarnopolskiego / A. Czołowzki, B. Janusz. – Tarnopol : Nakładem powiatowej Organizacji narodowej w Tarnopolu, 1926. – 196 s.
12. Reinfuss R. Wpływ rzemieślniczej produkcji dewocyjnej na ludową rzeźbę w kamieniu / R. Reinfuss // Polska Sztuka Ludowa : konteksty. – 1979 – Т. 33. – З. 2. – S. 67–76.

В статье раскрыто один из аспектов народного творчества на современном этапе – интерпретирование мастерами традиционной каменной резьбы образцов профессионального искусства. Прослежено влияние городской эстетики на формирование их творческого наследия, способы его инновационного обогащения.

Ключевые слова: мемориальная резьба, элитарное искусство, городская культура, инновация, иконография.

This article reveals one of the aspects of folk creative art during modern phase – interpretation of samples of professional art by the masters of traditional stone carving.

One can trace the influence of urban aesthetics on formation of their creation and ways of innovative enrichment.

Key words: memorial carving, elite art, urban culture, innovation, iconography.

УДК 746:391

ББК 85.126.9

Леся Семчук

КОМПОЗИЦІЯ ВИШИВОК У НАРОДНОМУ ОДЯЗІ ГУЦУЛЬЩИНИ, БОЙКІВЩИНИ, ЛЕМКІВЩИНИ

Автор виділяє різнофункціональну сутність технік, орнаменту й кольору як важливих композиційно-творчих чинників орнаментально-графічних структур вишитих візерунків. Проаналізовано художні відмінності композицій, домінуючих мотивів вишивок народного вбрання українських горян.

Ключові слова: вишивка, композиція, структура, графічність, ажурність, техніка, колір.

Вишивка впродовж багатьох століть була домінантою в декоруванні народного одягу українців. До сьогодні вишиті орнаментально-колеристичні системи є основними виразниками художньої образності одягових ансамблів етнографічних регіонів України. Одягова вишивка українців Карпатського регіону найпоказовіше зберегла характерні місцеві художні ознаки.

У мистецтвознавчій літературі ХХ ст. багато ґрунтовних праць присвячено художньому аналізу орнаментальних, колеристичних відмінностей вишивок українських горян [1, с.4–5]. Дослідники кінця ХІХ – початку ХХ ст. – С.Витвицький, Ф.Вовк, В.Шухевич, І.Франко, С.Маковський розглядали вишивку більшою мірою в контексті художньої образності народної носі [2–6]. Г.Павлуцький, В.Білецька, О.Берладіна досліджували мистецьку цінність народного, релігійно-обрядового одягу на пріоритетних засадах художніх якостей вишивок. Важливо, що у своїх працях автори акцентують увагу на роль матеріалів декорування “в утворенні орнаменту” [7], багатфункціональність вишивальних технік в орнаментально-творчому аспекті [8], необхідність класифікації матеріалів, технік вишивки, зумовлену їх властивостями тощо [9]. Такий погляд презентує мистецтвознавець Р.Захарчук-Чугай – особливу увагу автор приділяє властивостям стібка в розвитку вишивальних технік, матеріалам декорування, особливостям їх застосування і впливу на художню образність вишивок [10]. Багатогранність, високий естетично-культурний рівень вишитих візерунків спричинили аналіз їх художніх якостей у різних методологічних аспектах.

У дослідженні маємо на меті охарактеризувати основні типи вишитих композицій українських горян з позицій взаємодії орнаменту, технік, кольору й матеріалів декорування як домінуючих виразників художніх особливостей одягових вишивок; визначити вплив кольору та

графічної, ажурної, фактурної образності домінантних мотивів на метричність і посилення ритмічності композиційних схем.

Організація елементів, мотивів, рапортів в орнаментальній структурі вишивок залежить від художніх прийомів (ритм, симетрія, асиметрія, статика, динаміка), засобів емоційно-художньої виразності (фактура, графічність, ажурність, колір) і законів композиції. Структура вишивки деякою мірою підпорядкована способам розташування візерунків на окремих елементах одягового компонента. Важливе значення мають культурно-мистецькі традиції того чи іншого етнографічного регіону.

Серед вишивок одягового призначення українців Карпат типове побутування відкритих і закритих орнаментальних структур. До відкритих відносяться стрічкові, сітчасті схеми, основним композиційним чинником яких виступає нескінченний рух мотивів. Ритм, простий чи складний, – композиційний прийом, за методом якого побудовані абстрактно-знакові або фізіоморфні орнаментальні структури стрічкового та сітчастого характерів. Він виражається в метричному повторі графічних, пластичних форм, їх фактури, ажурності, кольорово-тональних акцентів. Важливу роль відіграє напрям, за яким організуються орнаментальні мотиви. У структурах стрічкового характеру фігури ритмічно розташовуються в одному або двох напрямках. Сітчасті системи дозволяють розвиток композиції в чотири сторони [11, с.250].

Закрита структура не передбачає подальшого розвитку, вона організовує композиційну цілісність орнаментальних мотивів у певній площинній формі (коло, квадрат, прямокутник, довільна фігура) і може бути симетрично дзеркальною, центральною, асиметричною [12, с.65]. Композиційна цілісність, рівновага залежать від співвідношення кольорових акцентів, фактурних, графічних виразників.

Технічний і композиційний аспекти творення вишивок, властивості матеріалів, пріоритети технік вишивання мають безпосередній вплив на структурну образність вишивок. Графічність вишитих візерунків підпорядкована матеріалам вишивання та орнаментально творчому потенціалові технік. Від властивостей (довжина, напрям, міра затягування) вишивальних стібків, способів їх утворення (заволікання, затягування, обкручування) залежать фактура, ажурність вишивок [13]. Багатофункціональна роль кольорово-тональної гами в структурах вишитих візерунків. Безпосередньо впливають на художню образність вишитих візерунків і взаємовідношення техніки, орнаменту та кольору.

Об'єктивно структура у вишивці – це підпорядкування графічності, кольору, фактурності, ажурності орнаментальних елементів, мотивів прийомам композиції: ритму, симетрії, асиметрії тощо.

В основі безлічі варіантів композицій вишивок лежить взаємодія графічних ліній. Вони перетинаються під прямим, косим чи тупим кутами, утворюючи ромбічні, квадратні фігури, стрічки-кривульки. Способом паралельного відношення між собою ліній у горизонтальному або вертикальному порядку розмежовуються, підкреслюються стрічкові чи сітчасті структури тощо. Обґрунтовані висновки вітчизняних науковців, що “вишивка – це унікальне мистецтво народної графіки...” [10, с.6]. Яскраво вираженими є досвід авторів, їх знання, відчуття ефективності технік, матеріалів вишивання, які, власне, є засобами відтворення графічності у вишивці. “Стібки нитки-лінії – прямі по горизонталі або вертикалі, діагональні – основа творення складних орнаментальних форм” [10, с.6]. Важлива композиційно-творча роль графічних ліній, крапки, плями для закритих структур вишивок геометричного характеру чи вільного малюнка.

Безпосередньо на структурну організацію у вишитих візерунках впливають властивості кольору. Забарвленість, світлість, насиченість барв можуть змінювати ефективність рапортної ритмічності, елементно ускладнюючи або, навпаки, спрощуючи її; створювати візуально суперечливий орнаментально-графічному напрям (рис. 1); підсилювати статичність чи динамічність композиційних структур тощо. Способи різнокольорового вирішення графічно тотожних елементів орнаментально-симетричного мотиву в художньому аспекті порушують його (мотиву) симетричну виразність, надають дещо асиметричних ознак (рис. 2).

Аналогічно до кольору збагачувати графічну монотонність можуть фактурна, ажурна якість вишивок, що, у свою чергу, залежить від різної товщини, ворсистості чи гладкості вишивальних ниток, напрямку та міри затягування стібків. Метричний ряд, що складається з повторення єдиного орнаментального мотиву квадрата, дещо видозміниться в декоративному ас-

пекті, якщо по чергово мотиви вишити різними техніками: “пряма гладь”, “довбанка” чи “вирізування”. Специфіка виконання шва “пряма гладь” надає мотиву квадрата гладку, монотонну фактуру, а техніки “вирізування”, “довбанка” навантажать квадратну форму ажурністю, незначно вираженою рельєфною фактурою. Унаслідок візуальний ефект від споглядання геометрично тотожних мотивів орнаменту фіксує відмінність їх художньої образності. Тобто структура у вишивці – це взаємодія, повторення графічно однакових мотивів, ритмічно збагачених декоративною ажурністю чи фактурною виразністю.



Рис. 1.



Рис. 2.

Вишивки одягового призначення Українських Карпат підпорядковані композиційним закономірностям, вони відмінні за художніми особливостями, які частково зумовлені властивостями засобів вишивання, мистецькими традиціями інших етнографічних регіонів, їх локальних осередків.

Фактологічні матеріали підтверджують широке побутування впродовж ХХ ст. на всій території Українських Карпат стрічкових структур вишивок одягового призначення з їх певними художніми відмінностями. Вишиті системи – від вузьких стрічок, завширшки 1 см (Лемківщина), до масштабніших смуг шириною до 10–15 см (Гуцульщина, Бойківщина) – найпоширеніші серед композицій жіночих і чоловічих сорочок, безрукавок, запасок, хустин українських горян. Різноманітні їх орнамента, способи комбінування кольорів, відтінків, фактури. Багатофункціональна роль стрічок, смуг у системі розміщення на окремих елементах виробу.

В одягових вишивках Лемківщини переважають стрічки, які побудовані за порядком метричного логічно впорядкованого ритму. Їх структура утворена мінімальною кількістю орнаментальних мотивів: квадрат, розетка, ромб; рослинних форм: квітка, листочок, китиця. Найбільш уживаними були композиції завширшки 1–3 см. Традиційно основну орнаментальну стрічку обрамлювали графічними лініями, вишитими “стебнівкою”, “косим хрестиком” тощо. Часто вишивки обабіч пазушного розрізу, на манжетах жіночих сорочок склалися з трьох стрічок: середньої та двох поверхниць. За характером побудови всі три стрічки тотожні: єдиний орнаментальний мотив ритмічно повторюється за правилами симетрії впродовж усього візерунка. Серед мотивів – геометричні (квадрати, ромби, розетки), рослинні форми, геометризовані грона

винограду, квітів, пелюсток тощо. Популярним елементом стрічкових композицій лемківських одягових вишивок є гострокутна (зубчаста), тупокутна (ламана) чи прямокутна кривулька. Трапляються зразки вишивок, у яких стрічки-кривульки є основними графічно-структурними формами. Часто кривульки обрамлюють орнаментальні смуги, відіграють роль поверхниць тощо.



Рис. 3.

ним, часто двома мотивами, що періодично повторюються, характерні для одягових вишивок усєї території Українських Карпат. Їх вишивали навколо горловини, на манжетах жіночих, чоловічих сорочок тощо.

На особливу увагу заслуговують стрічкові структури автентичних жіночих і чоловічих сорочок сіл Рожнятівщини. Єдиним орнаментальним мотивом монотонних композицій часто є квадрат, ромб, розетка чи інша абстрактна форма. Вишитими метричними стрічками прикрашали бойківські та лемківські жіночі головні убори. Стрічкові структури метричного порядку традиційно вишивали на жіночих, чоловічих сорочках зазвичай буденного призначення в окремих селах Гуцульщини. Графічно тотожні мотиви, як і в лемківських композиціях, вишивали нитками різних кольорів. Вишиті стрічки набували незначного ефекту періодичного ритму мотивів. Оригінальні варіанти стрічок, якими оздоблювали гуцульські кептарі, сердаки. Графічну однотипність орнаментальних мотивів ритмічно збагачували техніками, матеріалами вишивання різної фактури, об'єму, величини та ін.

Як основна композиційна структура метрична стрічка масово побутувала у вишивках лемківських сіл Перечинського, Великоберезнянського районів Закарпатської області. Будучи частиною складної композиційної структури метричні стрічки довершували основний орнамент на натільних, поясних, нагрудних компонентах одягу Гуцульщини та Бойківщини.

Оригінальні варіанти композиційних стрічкових структур, які побудовані за принципами накладання графічних елементів, взаємодії різнофігурних мотивів, створення періодичності в комбінуванні їх величини, фактури, ажурності, кольорово-тональних відношень тощо.

Складним ритмом, графічністю виділяються вишиті стрічкові композиції Гуцульщини та Бойківщини. Від лемківських вишивок вони суттєво відрізняються мікροструктурним характером композицій. У декоруванні народної ноші зазначених етнографічних регіонів переважно використовували композиційні стрічки шириною до 15 см.

На особливу увагу в лемківських вишивках заслуговують способи кольорово-тонального вирішення стрічкових композицій. Традиційно графічно тотожні орнаментальні мотиви вишивали почергово нитками червоного, синього, зеленого, жовтого кольорів та їх відтінками. Завдяки різнобарвності мотивів, візерунки ритмічно ускладнювалися. Змінювалися художня образність композиційних стрічок, їх візуально-емоційне сприйняття. Орнаментально тотожні мотиви вишиті нитками насичених чи світлісних, гарячих чи холодних відтінків, що візуально сприймаються ближчими чи дальшими. Вони контрастно вирізняються на фоні білого полотна або, навпаки, майже зливаються з ним (рис. 3). Тонькими вишитими стрічками декорували спідниці, фартухи в селах Великоберезнянського району Закарпаття. Завдяки особливостям кольорово-тонального вирішення структурно-метричних композицій лемківські одягові вишивки налічують безліч оригінальних варіантів візерунків.

Варто зауважити, що тонькі стрічки, макро- і мікροструктура яких побудована од-

Оздоблені вишивками-смугами бойківські жіночі сорочки, запаски північних схилів Карпат художньо довершені, структура їх декору скрупульозно випрацьована. Площина стрічки традиційно не підкреслена темним фоном, а, навпаки, зливається з білизною полотна. Стрічковий характер композиції виділяється двобічним напрямком і ритмічністю орнаментальних мотивів. Візуальний ефект відтворює враження прозорості, легкості візерунків.

Вишиті смуги Закарпатської Бойківщини та Гуцульщини більшою мірою навантажені кольорово-тональною насиченістю, контрастом. Важливу роль відіграє інтенсивність забарвлення базового розводу вишивок, що водночас підкреслює площинну стрічкову форму. Візуально узорі складають ефект поліхромності, яскравості тощо.

Оригінальні варіанти композиційних структур сітчастого характеру. Їх графічність, фактурність, поліхромність гармонійно поєднані між собою. Саме ці фактори підносять мистецький рівень вишивок одягового призначення українських горян.

Сітчастий характер композиційної структури залежить від способу утворення так званої "сітки". Найтиповішим варіантом є метрична організація орнаментально-тотожних елементів у чотири сторони [11, с.250]. Це може бути єдиний мотив, який безмежно повторюється, на зразок так званих "вербовецьких рукавівок". Безліч варіантів сітчастої композиції утворюються перетином ритмічно розташованих ліній, що візуально формують квадратні чи ромбічні фігури. До сітчастих структур слід зарахувати й композиції, утворені орнаментальними стрічками чи смугами. У цьому випадку присутній відмінний розвиток мотивів у чотири сторони. У результаті утворюється структура в структурі (орнаментальні стрічки формують сітчасту композиційну схему). Власне, від способу та послідовності утворення сітки залежать художня образність, візуально-емоційне сприйняття складних композицій вишивок.

Серед композиційних структур сітчастого характеру одягових вишивок Карпатського регіону визначаємо два варіанти їх утворення. Основним чинником у формуванні сітчастих композицій є графічний розвиток мотивів, рапортів у дві чи чотири сторони.

1. Сітчаста структура єдиного орнаментального мотиву (розвиток фігури відбувається в чотирьох напрямках однаково). Існує декілька художньо відмінних варіантів структурної організації композиційної сітки такого типу.

- Візерунок, побудований за допомогою тотожних (одного чи двох) орнаментальних елементів, які є одночасно мікро- і макроструктурними мотивами. Характер сітки залежить від виразності тотожних фігур, яка досягається за допомогою ритму мотивів та інтервалу між ними.

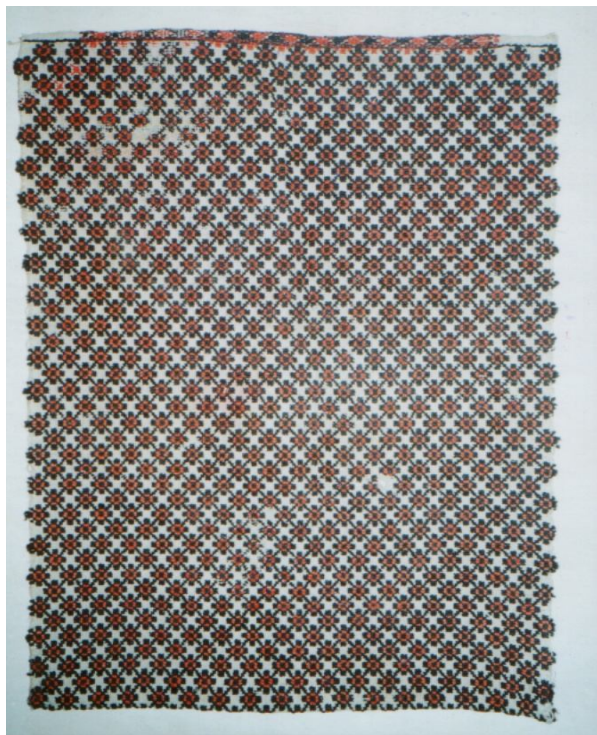


Рис. 4.

Якщо мотив створений за правилами центральної симетрії і всі чотири частини його такі самі, то розвиток сітки відбувається в чотирьох напрямках однаково (рис. 4). Мотив може бути дзеркально-симетричним, видовженим чи розширеним. Тоді напрямком мотивів, інтервали між ними по горизонталі будуть відрізнятися від повторюваних мотивів по вертикалі чи навпаки. Візуально сітка буде мати видовжений або розширений вигляд. В окремих випадках утворюється перетинуваних ліній, які виділені білизною полотна, тобто послідовністю інтервалів між мотивами.

- Композиція, побудована єдиною макроструктурною фігурою (переважно ромб, квадрат), яка заповнена дрібнішими (мікроструктурними) елементами чи мотивами. Традиційно в таких інваріантах сітчастий характер структури яскраво виражений за допомогою тіс-

ного взаємозв'язку ромбів або квадратів, утворених перетином вертикальних, горизонтальних, діагональних ліній, які, власне, будують макроструктуру сітки (рис. 5). Художня образність композиції, її видовжений чи розширений характер залежать від властивостей (прямий, гострий, тупий) кутів, під якими перетинаються лінії, чи від графічної образності мікроструктурних елементів.

2. Сітчаста структура рапортної стрічки (розвиток орнаментальних мотивів у чотири сторони відбувається неоднаково). Характер виражений колористично-графічною відмінністю в організації мотивів перпендикулярного напрямку. Це складний інваріант сітчастої композиції, тектоніка якої передбачає існування структури в структурі. Формування сітки відбувається у два етапи. Перший – мотиви, рапорти, ритмічно розвиваючись у два напрямки, формують повноцінну стрічкову структуру. Другий – утворена орнаментальна стрічка, часто дві графічно відмінні між собою смуги, паралельно повторюючись, організують сітчасту структуру (рис. 6).



Рис. 5.



Рис. 6.

Варто відзначити розміщення композицій-стрічок відносно фігури людини. На території Українських Карпат, як і по всій Україні, зустрічається їх вертикальне, горизонтальне та діагональне розташування. Окрім паралельного повторення стрічок, сітчастий характер доведеної композиції виражається ритмом інтервалу між ними чи його відсутністю. Сітка може утворюватися ритмічним повторенням окремих стрічок-кривульок або стрічок, утворених діагонально розташованими мотивами ромбів, квадратів. У цьому разі стрічки немов заходять одна в одну чи дотикаються – є до деякої міри орнаментально залежними (рис. 7).

Сітчасті композиції можуть формуватися однією, двома чи трьома орнаментально відмінними або, навпаки, тотожними стрічковими структурами, які розміщені на певній відстані й таким чином незалежні одна від одної. Власне, ритмічна організація орнаментальних мотивів у два напрямки, утворюючи стрічкову композицію, водночас породжує її (стрічку) як складову сітчастої структури.



Рис. 7.

Франківської області стрічки, смуги, розміщені в горизонтальному порядку відносно фігури людини, вишивали на рукавах безуставкових жіночих сорочок, запасах тощо.

Для вишивок одягового призначення Карпатського регіону типовим є застосування композиційних структур закритого характеру, таких, що не передбачають подальшого розвитку. Варто зауважити, що в декорванні народної носії українських горян такі композиції мають локальні відмінності. Їх орнамента переважно фізіоморфного характеру. Серед вишивок одягового призначення жителів Карпатського регіону побутували композиції закритого характеру вільного малюнка чи побудовані за правилами дзеркальної симетрії. Ритм у таких вишивках не є основним композиційним прийомом. Найчастіше такі візерунки довершували композиції натільних і верхніх компонентів одягу гуцулів, бойків і лемків. Найуживанішими були окремі квіткові мотиви, галузки дерев, птахи, звірі, ініціали власника одягу тощо. Зокрема, оригінальними в плані вищеописаних композиційних схем є вишивки жіночих сорочок Путильського, Вижницького районів (рис. 8).

Важливе місце серед композицій закритого характеру посідає мотив дерева життя. Його культове значення відоме з давніх часів [10, с.99]. У вишивках українських горян мотиви дерева життя різноманітні та часто інтерпретовані. Оригінально виражені вони на бойківських жіночих уйошах (сукняні куртки) Міжгірського району. Їх

Оригінальні сітчасті композиції одягових вишивок Гуцульщини та Бойківщини. На особливу увагу заслуговують вишивки частин рукавів, манжет жіночих сорочок Гуцульщини, структура яких утворена способом єдиного орнаментального мотиву. Мотиви розміщували в паралельно-перпендикулярному чи шахматному порядку. Інтервали між ними створювали щільність або розрідженість сітки, трактуючи білизною полотна перетин уявних ліній різного напрямку. Композиції на рукавах, уставках, відведених манжетах жіночих сорочок бойківських сіл північних схилів Українських Карпат відтворені в площині стрічкового характеру, проте їх структура організована яскраво вираженими сітками, макроструктура яких будує єдиний орнаментальний мотив.

Сітчастими структурами рапортної стрічки, які розставлені діагонально відносно фігури людини, декорували рукави жіночих сорочок Путильського, Вижницького, Косівського районів Гуцульщини. У вишивках Бойківщини сітка на рукавах жіночих сорочок організована вертикально розміщеними стрічками-кривульками. Такі композиції бойкині називали "дорогами". У селах Рожнятівського, Долинського районів Івано-



Рис. 8.

розміщували посередині нижньої частини спинки виробу. Різні варіанти художнього вирішення мотиву дерева життя характерні для вишивок жіночого нагрудного одягу Рожнятівщини. Це – унікальні композиційні структури закритого характеру, у яких вишивальниці поєднали світлісний потенціал колірної гами, графічної лінії вільного малюнка та символічний образ культового мотиву (рис. 9).

У вишивках чоловічих і жіночих сорочок Верховинського району Гуцульщини часто зустрічаються пазухи сорочок, у нижній частині яких зображено дзеркально-симетричну композицію з основним мотивом дерева життя, вазона, пташки, тварини тощо (рис. 10). Імовірно, що таке поєднання фіксує момент естетичної оздобы й історично-релігійного змісту символу-оберега [14, с.220].



Рис. 9.

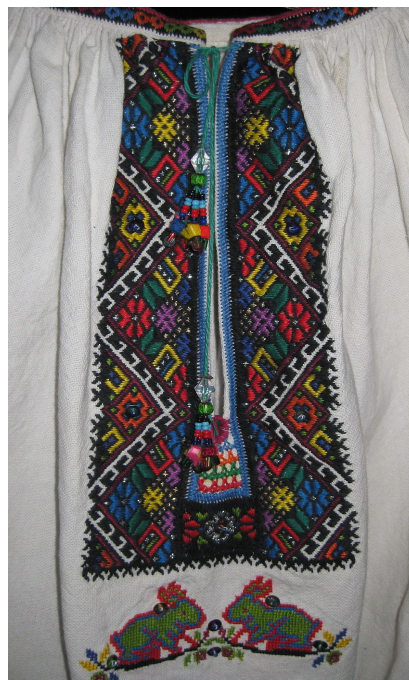


Рис. 10.

Варто відзначити, що у вишивках українських горян зустрічаються варіанти комбінування різних за характером композицій у декоруванні окремих елементів одягового компонента. Часто їх структурну відмінність вишивальниці майстерно об'єднували фактурністю, ажурністю, кольорово-тональними акцентами тощо.

1. Семчук Л. Я. Вишивка в народному одязі Українських Карпат ХХ століття (художні особливості) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.06 “Декоративне і прикладне мистецтво” / Л. Я. Семчук. – Івано-Франківськ, 2009. – 16 с.
2. Витвицький С. Історичний нарис про гуцулів / С. Витвицький ; [пер., передм., прим. М. Васильчука]. – Надвірна : Світ, 1993. – 94 с.
3. Вовк Ф. К. Студії з української етнографії та антропології / Ф. К. Вовк. – К. : Мистецтво, 1995. – 335 с.
4. Шухевич В. О. Гуцульщина / В. О. Шухевич. – Верховина : Гуцульщина, 1997. – Т. 1. – 352 с.
5. Франко І. Етнографічна експедиція на Бойківщину / І. Франко ; [пер. з нім. К. Матейко, В. Васьків] // Жовтень. – 1972. – № 9. – С. 137–143.
6. Маковский С. Народное искусство Подкарпатской Руси / С. Маковский. – Прага : Пламя, 1925. – 156 с.
7. Павлуцький Г. Г. Історія українського орнаменту / Г. Г. Павлуцький ; [передм. М. Макаренка]. – К., 1927. – 26 с.
8. Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментация / В. Білецька. – К., 1934. – 67 с.
9. Берладіна К. Матеріали з історії українського образотворчого гаптування / К. Берладіна // Наукові записки науково-дослідчої катедри історії української культури. – Х., 1927. – № 6. – С. 389–411.

10. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка: західні області УРСР / Р. В. Захарчук-Чугай. – К., 1988. – 190 с.
11. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. – Л. : Світ, 1992. – 271 с.
12. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / М. Станкевич. – Л., 2002. – 480 с.
13. Семчук Л. Традиційна народна одягова вишивка в творчості народних майстрів і художників модельєрів України / Л. Семчук // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х., 2006. – № 2. – С. 85–95.
14. Свійонтек І. Гуцульські вишивки Карпат (Івано-Франківщина). Мистецтво орнаменту / І. Свійонтек. – Івано-Франківськ, 2005. – Т. 2. – Ч. 1. – 284 с.
15. Гуцульська вишивка в колекції Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського : монографія / [заг. ред. О. Никорак]. – К. : Родовід, 2010. – 200 с. : іл.
16. Бойківщина: історико-етнографічне дослідження / [З. Є. Болтарович, А. Ф. Будзан, Р. П. Гарасимчук та ін.]. – К. : Наукова думка, 1983. – 303 с.
17. Гоберман Д. Н. Гуцульщина – край искусства / Д. Н. Гоберман. – М. ; Л. : Искусство, 1966. – 88 с.
18. Гургула І. В. Народне мистецтво західних областей України / І. В. Гургула. – К. : Мистецтво, 1966. – 77 с.
19. Захарчук-Чугай Р. В. Вишивка / Р. В. Захарчук-Чугай // Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 379–388.
20. Захарчук-Чугай Р. В. Вишивка / Р. В. Захарчук-Чугай // Лемківщина: історико-етнографічне дослідження : у 2 т. – Л., 2002. – Т. 2 : Духовна культура. – С. 256–273.
21. Костишина М. В. Художнє оформлення буковинського народного костюма гірської місцевості / М. В. Костишина // НТЕ. – 1975. – № 4. – С. 54–56.
22. Матейко К. І. Український народний одяг / К. І. Матейко. – К., 1977. – 205 с.
23. Полянская Е. Народная одежда гуцулов Раховского района / Е. Полянская // Карпатский сборник : труды междунар. комис. по изучению народной культуры Карпат и прилегающих к ним областей. – М., 1972. – С. 57–65.
24. Симоненко І. Народна вишивка Закарпаття / І. Симоненко // Матеріали етнографії та художнього промислу. – 1957. – Вип. III. – С. 56–85.

Автор выделяет многофункциональность техник, орнамента и цвета как важных композиционно-творческих факторов орнаментально-графических структур вышитых узоров. Проанализированы художественные отличия композиций, доминантных мотивов вышивок народной одежды украинских горцев.

Ключевые слова: *вышивка, композиция, структура, графичность, ажурность, техника, цвет.*

The author specifies the multifunctional essence of engineerings, of ornament and colour as important compositional and creative factors of ornamental and graphic structures of embroidery patterns. Author carries out the comparative analysis the artistic differences of compositional structure and predominational motives of embroideries Ukrainian mountain residents national clothes.

Key words: *embroidery, composition, structure, graphic, transparention, engineering, colour.*

УДК 399; 398 (477)

ББК 85.126.6 (4 Укр)+82.3 (4 Укр)

Ганна Макогін

УЯВЛЕННЯ УКРАЇНЦІВ ПРО ЕСТЕТИКУ ВБРАННЯ (за матеріалами фольклору)

У статті з'ясовуються критерії естетичного в українському традиційному вбранні, ставлення українців до свого зовнішнього вигляду й уявлення про красу одягу, відображені у фольклорних текстах.

Ключові слова: *естетика вбрання, фольклор, народний одяг, потяг до краси, чепурний одяг, біла сорочка, вишите вбрання, краса.*

Краса українського народного вбрання є матеріальним утіленням законів буття традиційного суспільства, відображенням духовних орієнтирів народу. Численні нефункціональні деталі: структура й фактура матеріалів, витканий або вишитий орнамент, складки (“рясування” чи “гофрування”), оздоблення скрученими чи сплєтеними шнурами, китицями, аплікаціями на

перший погляд є лише декоративними елементами одягу, однак при уважному аналізі виявляється, що, відображаючи соціально-культурну суть власника, вони допомагають формувати його образ, досконалість якого і є одним із важливих джерел краси. Зрозуміло, що критерії гарних речей, як і критерії людської краси, неоднакові. Проте їх існування як усвідомлене або неусвідомлене прагнення до гармонії – безперечно.

Естетичний аспект народного вбрання був у полі зору значної кількості наукових досліджень, зокрема, таких відомих учених, як К.І.Матейко, Г.Г.Стельмашук, Т.В.Кара-Васильєва, О.Ю.Косміна, Т.А.Ніколаєва та інші.

Автор статті ставить за мету визначити критерії “естетичного” в одязі, вироблені самими носіями традиційної культури. Обрати фольклорні тексти за джерело інформації зорієнтував вислів дослідника давньоукраїнської літератури Володимира Шевчука: “Коли хочемо зрозуміти світ і себе у ньому, ми повинні знати, як його розуміли до нас” [1, с.15].

Термін “фольклор” – похідний від англійського folk – рід, народ, loge – знання, які в сукупності означають “народна мудрість, народознавство”. Фольклорні тексти відображують історію свого творця, його матеріальну й духовну культуру. “Народний поет творить свою пісню з того матеріалу вражінь та ідей, яким живе ціла маса його земляків” [2, с.55].

Особливо цінними для дослідження аксіологічних уявлень носіїв традиційної культури є прислів’я та приказки. Вони – влучні вислови з життєвого досвіду українського народу. Поетична форма текстів поглиблює інформацію про естетику вбрання засобами емоцій, вираженими через хвалу, сарказм, осуд, порівняння.

Джерельну базу досліджень склали збірки пісень, приказок і прислів’їв, записаних етнографами в кінці XIX – середині XX ст. Методом вибірки було виокремлено фразеологічні одиниці, римовані тексти, компонентами яких є назви типів народного вбрання та висловлювання щодо естетики одягу. Аналіз фольклорних текстів виявив, що краса українського народного вбрання – це не одинична, спеціально створювана ознака, а інтегральна властивість. Естетика вбрання вимагає узгодженості з внутрішнім світом носія культури, доречності використання згідно із ситуацією, охайності та художнього смаку.

Пильна увага українців до свого зовнішнього вигляду, тема краси одягу зустрічаються в багатьох українських прислів’ях і приказках: “Хоч їла – не їла, аби хороше виходила” [3, с.218], “Прибереться, аж світ увесь стрепенеться” [3, с.218], “На нозі саф’ян рипить, а в борщі трясця кипить” [3, с.219]. Це дає підстави говорити про естетизм українців як вроджене чи набуте прагнення до краси та гармонії. Потреба в естетиці, уважне ставлення до зовнішності – складові традиційної побутової культури українця. “По одежі нас витають, а по мудрости садять” Іван Франко трактує як “Хто гарно убраний, того радо витають і садять на перших місцях” [4, с.469].

Українцям притаманний потяг до краси, тому гарний чепурний одяг вони носили з почуттям гордості.

“Як си зтягну білі панчошки,
Як я си взую черевиченьки,
Як я си возму білу кошульку,
Як я си возму красну спідницю,
Як я си припну червону запаску,
Як си застегну рожову стяжку,
Як си зав’яжу дорогі коралі,
Як си заложу перлову ганку,
Як я си вгорну в дорогу шубу,
Як си впережу дорогий пояс,
Як си заложу срібний перстенець” [5, с.365].

Традиційні сюжети й мотиви обрядових пісень-величань поетично змальовують ідеальний зовнішній вигляд господарів. Хазяїн сидить за столом “в собольовій шубі”, “в червонім жупані”, “шапочці мегеровій”, взутий у “чобітки саф’янові” із “срібними підківками” [5, с.55–58; 6, с.31–33]. Його дружина теж обов’язково гарно й дорого вбрана [5, с.102–106]. На господині – “шовкова сукня”, “мудрий кептарик”, “срібна згарда”, шовкова хустка, “черевика са-

ф'янові", "злотні ковточки", "срібний перстенець". Ще щедріше й багатше змальовано вбрання дівчини. На ній "злоті чобітки", шовкова сукня, "перлова тканка", "кований пояс", срібная згарда, "перстенець тліє, як сонце гріє", "хусточка горить без пламені", "рутяний вінок" [6, с.36; 7, с.24].

Проте народна мудрість засуджує надмірну увагу до вбрання і прикрас. Негативне ставлення до зайвого захоплення модою виражено в прислів'ях: "Видумав чорт моду та й сам – у воду, а ви, люди, гоніться" [8, с.47]; "Чорт плаче, що моди не настане" [9, с.116], "Прийти можна до наготи, як тільки держатись моди" [3, с.219], "Полову їсть, а фасон не теря" [8, с.47], "Хто ходить у картузі, там у того чорти в пузі" [3, с.219], "Нарядився, як фуркальце" [10].

Химерність, недолугість у вбранні висміюють у жартівливих піснях та приказках: "Ні сорочка, ні кафтан, ніяка рубаша" [11, с.112], "То не чуня, не жупан, то така рубаша" [11, с.396], "Ковнір по уші жилетку надув" [3, с.218].

Прагнення до прикрашання, прояв досконалого смаку в одязі спостерігаємо в незначній кількості фразеологізмів. Зазвичай приводом є релігійні та світські свята чи важливі події в особистому житті: "Вирядилась, як великодня писанка" [12], "Вистроїлась, як лялечка" [3, с.218], "Чепуриться, наче на весілля" [3, с.219], "Убравсі, як на кавалерку" [12], "Вирядився, як на весілля" [12]. Про людину, вбрану в новий і гарний одяг, у народі кажуть: "Сяє, як нова копійка" [13, с.84], "Нарядилась, як пава" [13, с.134].

Невміння зі смаком одягатися часто береться на кпини в народних приказках: "Вирядилась, як свиня в наритники" [9, с.116], "Його би лиш в коноплі за страхопуда поставити" [14, с.462], "Одягається, як попів челядник" [3, с.218], "Так одягається, що і корова лякається" [8, с.47]. Невідповідність одягу стосовно певної події чи недоречність використання певних атрибутів в одязі висміяні в дотепних порівняннях: "Вбраний як у ягоди", [12], "Вбравсі, як придурок на Великдень" [12], "Хоч голий, та в поясі" [3, с.219], "Хоч голий, та в подв'язках" [15, с.100].

Одяг завжди відігравав важливу роль у житті людини як втілення її художніх, культурних, естетичних смаків, світобачення, соціального статусу. Відома народна мудрість "по одязі стрічають, а по уму випроводжають" [3, с.323] підтверджує, що зовнішній вигляд людини є її візитівкою: він несе певну інформацію про особу, її виховання, поведінку, мораль, інтелект. Тому українці завжди ретельно дбали про своє вбрання. Ставлення українців до одягу та прикрас зазначено в прислів'ях: "Пошануй одязину раз, вона тебе десять раз" [3, с.217], "Добрий стрій – піднесися та стій" [3, с.218], "Шовкова плахта не на будень, а на свято" [3, с.217], "Шануй одязу вдома, а вона тебе в людях" [3, с.218].

Неохайність, недбалість в одязі піддавалися висміюванню в жартівливих піснях:

"Моя жінка знакомита –
Задрипана ззаду свита" [16].

У приказках така вада засуджується більш саркастично: "Такий чистий, як жидівський пантохль" [3, с.202], "Прибрався, як чорт на Водохреща" [3, с.219], "Розхристаний, як Варвара" [10], "Убравсь, як чорт на утренью" [9, с.116].

Зазвичай на свято українці вдягали найкращий одяг – "Як неділя, то й сорочка біла, шаровари сині, а ще двоє в скрині" [8, с.50], "В будень по старецьки, а в неділю по панськи" [3, с.217]. Одягання чистої сорочки у святкові дні було обов'язковим правилом: "К Великодню сорочка хоч і лихенька, аби біленька" [3, с.12], "Як неділя, то й сорочка біла" [3, с.12].

В усній народній творчості "білий" і "чистий" часто виступають як синоніми [3, с.220; 17, с.171; 18, с.49]. "Хоч стареньке, аби біленьке" [11, с.50], "Хоч сорочка одна, зате біла щодня" [9, с.50], "Така сорочка біла, як ніч", "В убогого тогди неділя, коли сорочка біла" [15, с.16], "Що у тих же багачок та по сімдесят сорочок, а в мене одна, та й та біла щодня" [19, с.50].

Означення "біла" вживається також у фольклорних текстах для підкреслення високої якості вибіленої тканини: "Як мати рідненька, то й сорочка біленька" [3, с.190], "Як сорочка біла, то і жінка мила" [3, с.173],

"На нім кошуленька, як біль біленька,
Як біль біленька, як лист тоненька" [18, с.21].

Біль – це лляна чи конопляна нитка, вибілена більше, ніж саме полотно. Такі нитки використовували для вишивки.

“Білий” у прямому значенні, як ознака кольору тканини для сорочки, остаточно підтверджує естетичні вподобання українців [7, с.42; 18, с.49; 20, с.35, 43]. У пісні “Полюбила дівчина Дениса”, записаній А.Гловачевським-Юрчуком у 1901 р. на Рівненщині, молода дівчина відштовхує хлопців, одягнутих у “червону” і “рябу” сорочки [11, с.246]. Серед народних прислів’їв теж знаходимо висловлювання про те, що найкращий колір для сорочки – білий: “У бідної одна та гідна, а у багачки є повна скриня та й усі гарні, але сині” [8, с.48].

Поняття краси в народній естетиці органічно поєднане з працелюбством. Повна скриня полотен і сорочок – це не тільки ознака достатку, але й результат праці. Бо за сорочкою оцінювали жіночу майстерність, художній смак, вправність.

“Ож наша Мар’єчка
і ткаха, і пряха;
Да раненько вставала,
Да тонесенько пряха,
Да густесенько ткала,
Біленько білила...” [21, с.236].

Згідно з існуючими уявленнями про естетику зовнішнього вигляду, одяг і взуття декорувалися. Вишивка – найпоширеніший спосіб оздоблення вбрання, висвітлений у фольклорних текстах. Вишивали шовком, біллу, “червоними і чорними” та “жовтими і синіми” нитками [3, с.217; 19, с.196; 22, с.288–289, 311. Оздоблення не тільки естетичне вбрання, а й надавало оригінальності його власникові. Дівчата вишивали сорочки та хустки своїм коханим, “щоби пізнавали” [17, с.261; 20, с.274; 24, с.16, 156]. З аналогічною метою хлопці дарували дівчатам прикраси: “бинду” (стрічку), сережки, персні, коралі та згарди [24, с.76; 26, с.167–168].

Як цінний скарб дівчата берегли намисто та віночки, бо це були не лише їхні прикраси, а й обереги. Народна творчість зберегла багато висловів, пов’язаних із вінком: “як у вінку” – дуже гарно; “загубити вінок” – утратити дівочу честь; “гола, боса, у вінку” – недоречності в одязі.

Віночки плели “з білої ружи і лелії” [27, с.303], з калини, “курчистого барвінку” [26, с.92], рути, василька, рожі [27, с.102–103] і пір’я [7, с.21; 20, с.43; 28, с.110–111; 30, с.110]. У старосвітських колядках поширений сюжет, де дівчина збирає пір’я пав і плете вінок, який уподібнює її до величної птахи [7, с.50; 29, с.3; 30, с.108, 121].

Зміни в естетичних пріоритетах селянства теж знайшли відображення в українському фольклорі [31, с.30]. Пошитий з купованих тканин, новий за кроєм одяг набуває значення маркерів престижності:

“Дівка Ганечка наряджалася:
Ляне скидала, шовкове брала,
До церковці йшла, як зоря зійшла” [5, с.361].

Китайка (привізна шовкова, а згодом бавовняна тканина) була дорожча від полотна й нерідко складала предмет гордоців сільських парубків і дівчат:

“Що на дівочках плаття –
Все клин та китайка,
Все клин та китайка
Да зелена байка” [25, с.177].

За аналізом фольклорних текстів норми й правила ношення вбрання залежали від віку, статі, сімейного стану, уявлень про межі дозволеного.

Зацікавлення гарним одягом властиве більше молодим. [11, с.29; 22, с.288–289; 24, с.158; 26, с.168]. “Кожух білий, комір сивий, славний хлопець чорнобривий” [20, с.102]. Недотримання стандартів в одязі відповідно до вікової категорії в народі висміювалося: “Вбралась, як стара баба в плахту”, “Черваки віпили сто грам – чекають на закусь, а вона в кривульки вбралася” (“кривулька” – хвиляста декоративна стрічка) [32], “Нагадалось старій бабі молодою бути, затикала за намітку зеленої рути” [33, с.253].

У веснянках і гаївках, що оспівують красу дівчини, її одяг, переживання, часто використовується принцип психологічного паралелізму як художній засіб. Пісні вихваляють дівочий одяг і насміхаються над парубочим. Художньо-композиційний принцип поляризації дозволяє виділити протилежності: естетичне – неестетичне, престижне – неprestижне:

червоні чобітки – постоли;
китайка, байка – міх, ряднина.

У жартівливих піснях схожі паралелі простежуються в одязі до весілля і після нього:

у чоботях – босий;
шапка бараняча – хоть свиняча;
кожух вишиваний – хоть латаний;
сорочка більцева – коби й валівцева;
куркові черевички (на підборах) – липові ходачки [7, с.69].

Проведений аналіз фольклорних текстів дозволяє зробити такі висновки.

Естетика народного вбрання – поняття широке й цілісне: включає власне естетичний, етичний і соціальний аспекти, вимагає внутрішньої і зовнішньої узгодженості.

Естетика вбрання потребує впорядкованості й вираженості всіх елементів ансамблю.

Норми та правила в одязі залежали від віку, статі й обставин.

Поняття краси в народній естетиці органічно поєднане з працелюбством.

Охайність в одязі – неодмінна складова “гарного”.

Ретельне ставлення українців до власного зовнішнього вигляду було зумовлене, насамперед, бажанням відповідати існуючому розумінню краси.

Результати досліджень допоможуть краще зрозуміти феномен народного вбрання, стійкість його традицій і дозволить вибудувати своєрідні аксіологічні координати, у системі розвитку яких сучасний дизайнер творитиме одяг на основі народного вбрання.

1. Шевчук В. О. Передмова до книги Г. Булашева “Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях” / Валерій Шевчук. – К. : Довіра, 1992. – 415 с.
2. Франко І.Я. Вибрані статті про народну творчість [Текст] / Іван Франко ; [упоряд. О. І. Дей]. – К. : АН УРСР, 1955. – 289 с.
3. Українські приказки, прислів'я і таке інше. Збірники О. В. Марковича і других / [спорудив М. Номис]. – С.-Петербург, 1861. – 252 с.
4. Етнографічний збірник. Т. XXIV : Галицько-руські народні приповідки. Т. II. – Вип. II / [зібрав, упоряд. і пояснив І. Я. Франко]. – Л., 1908. – 612 с.
5. Колядки та щедрівки. Зимова обрядова поезія трудового року / [упоряд. О. І. Дей, А. І. Гуменюк]. – К. : Наукова думка, 1965. – 804 с.
6. Народні пісні в записах Івана Франка / [упорядкув., вступ. стаття і прим. О. І. Дей]. – К. : Музична Україна, 1981. – 335 с.
7. Українські народні пісні в записах Володимира Гнатюка / [упорядкув., вступ. стаття та прим. М. Яценка]. – К. : Музична Україна, 1971. – 32 с.
8. Прислів'я та приказки. Людина. Родинне життя / [упоряд. М. М. Пазяк ; відп. ред. С. В. Мишанич]. – К. : Наукова думка, 1990. – 528 с.
9. Народ скаже, як зав'яже. Українські народні прислів'я, приказки і загадки / [упорядкув. Н. С. Шумици]. – К. : Веселка, 1973. – 232 с.
10. Образне слово (постійні народні порівняння) / [збір. і упорядкув. І. І. Гурин]. – К. : Дніпро, 1966. – 223 с. – Режим доступу: <http://abetka.ukrlife.org/obrazno.htm>.
11. Жартівливі пісні (родинно-побутові) / [упоряд. О. І. Дей, М. Г. Марченко (тексти), А. І. Гуменюк (мелодії)]. – К. : Наукова думка, 1967. – 800 с.
12. Записано від Скоротіжук Євдокії Миколаївни, 1935 р. н., с. Торговиця Городенківського району Івано-Франківської області.
13. Ужченко В. Д. Фразеологічний словник української мови / В. Д. Ужченко, Д. В. Ужченко. – К. : Освіта, 1998. – 224 с.
14. Етнографічний збірник. Т. XXVIII : Галицько-руські народні приповідки. Т. III / [зібрав, упорядкув., пояснив др. Іван Франко]. – Л., 1910. – 612 с.
15. Галицькі приповідки і загадки / [зібрав Григор Ількевич]. – Відень, 1841. – 125 с.
16. Жартівливі та сатиричні пісні / [упоряд. М. Дмитренко]. – К. : Дніпро, 1988. – 327 с.
17. Українські народні пісні / [упоряд. З. Василенко, М. Гордійчук]. – К. : Мистецтво, 1955. – 484 с.
18. Народні пісні в записах Івана Вагилевича / [упорядкув., вступ. стаття М. Й. Шалати]. – К. : Музична Україна, 1983. – 160 с.
19. Образне слово (постійні народні порівняння) / [збір. і упорядкув. І. І. Гурин]. – К. : Дніпро, 1966. – 223 с. – Режим доступу: <http://abetka.ukrlife.org/obrazno.htm>.
20. Историческія пьсни малорусскаго народа. Т. I / съ объясненіями Вл. Антоновича и М. Драгоманова. – К. : Типографія Фрица, 1874. – 336 с.

21. Весільні пісні / [упоряд. М. М. Шубравська]. – К. : Дніпро, 1988. – 480 с.
22. Перлини української народної пісні. Пісенник / [упоряд. М. М. Гордійчук]. – К. : Музична Україна, 1991. – 284 с.
23. Пісні з Поділля. Українські народні пісні / [упоряд. О. М. Яковчук]. – К. : Музична Україна, 1989. – 311 с.
24. Етнографічний збірник. Т. XVII : Коломийки. – Т. I. / [зібрав Володимир Гнатюк]. – Л., 1905. – 260 с.
25. Весняно-літня обрядова поезія трудового року / [упоряд. О. І. Дей, А. І. Гуменюк]. – К. : Наукова думка, 1965. – 672 с.
26. Антологія лемківської пісні / [упоряд. М. Байко]. – Л. : Афіша, 2005. – 496 с.
27. Kolberg O. Pokucie. Obraz etnograficzny. T. I / Oskar Kolberg. – Kraków, 1882. – 360 s.
28. Żegota P. Pieśni ludu guskiego w Galicyi / Pauli Żegota. – Lwów, 1839. – Т. 1. – 178 s.
29. Шухевич В. Гуцульщина. Т. IV : Матеріали українсько-руської етнології / Володимир Шухевич. – Л., 1904. – 272 с.
30. Українські народні пісні, наспівані Д. Яворницьким. Пісні та думи з архіву вченого / [упоряд. М. М. Олійник-Шубравська]. – К. : Музична Україна, 1990. – 456 с.
31. Записано від Книгиницької Євдокії Ільківни, 1925 р. н., с. Торговиця Городенківського району Івано-Франківської області.
32. Квітка К. В. Українські народні мелодії. Ч. 2. Коментар / [упорядкув. та ред. А. Іваницького]. – К. : Поліграф Консалтинг, 2005. – 383 с.

В статтє определены критерии эстетического в украинской традиционной одежде, отношение украинца к своему внешнему виду и представления о красоте одежды, зафиксированные в фольклорных текстах.

Ключевые слова: *эстетика одежды, фольклор, народная одежда, влечение к красоте, аккуратная одежда, белая рубашка, вышитая одежда, красота.*

In the article criteria turn out aesthetically beautiful in the Ukrainian traditional dress, formed the contemporaries of his creators. Attitude of Ukrainians toward the original appearance and pictures of beauty of clothes, fixed in folk-lore texts is determined.

Key words: *aesthetics of dress, folk-lore, folk clothes, appetence, to beauty, stylish clothes, white shirt, a dress, beauty, is embroidered.*

УДК 726.591:008 (477.83)

ББК 71.4 (4 Укр)

Олег Чуйко

СКИТ МАНЯВСЬКИЙ ЯК ОСЕРЕДОК ЕТНОКОНСОЛІДАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО НАСЕЛЕННЯ КАРПАТ XVII–XVIII СТОЛІТЬ

Автор статті висвітлює особливості релігійно-культурної діяльності Скиту Манявського як провідного монастирського центру Карпат XVII–XVIII століть, розкриває значення цього чернечого осередку для збереження національних традицій українського населення краю.

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

Важливе місце у формуванні та збереженні сакральної традиції карпатського регіону займає діяльність провідних монастирських центрів. Вони є прикладом складної еволюції та наполегливої боротьби за права й збереження звичаїв у несприятливих умовах іноземного поневолення й розмежування українських земель. Чернечі осередки карпатського регіону, передусім Скит Манявський, були культурним містком у взаємозв'язках з провідними монастирськими центрами східного обряду, насамперед Києво-Печерською лаврою.

Вивчення історичних і культурно-мистецьких особливостей діяльності монастирських осередків краю нерозривно пов'язане з іменами таких дослідників, як: Іларіон Свенціцький, Микола Голубець, Іван Крип'якевич. Згодом ця тематика була частково розкрита в роботах Володимира Александровича, Павла Жолтовського, Григорія Логвина, Володимира Овсійчука, Віри Свенціцької та інших вітчизняних мистецтвознавців. На сучасному етапі, у зв'язку з відродженням історичних монастирських комплексів, на основі археологічних даних і наукових

пошуків відбувається переосмислення ролі й значення монастирської культурної спадщини. Опубліковано ряд невідомих архівних документів, доступнішими стали праці зарубіжних авторів.

Мета статті – з'ясувати особливості релігійно-культурної діяльності Скиту Манявського як провідного монастирського центру Карпат XVII–XVIII століть, розкрити значення цього чернечого осередку для збереження національних традицій українського населення краю.

Головний осередок монастирського руху в Київській Русі – Печерський монастир – розвивав традиції чернечого співжиття на основі студитського статуту. Засновник монастиря Феодосій переклав списки статуту патріарха Олексія Студитського (1025–1043) для створення пристосованого до місцевих умов регламенту монастирського співжиття. Його називали “Федорівським” або “Печерським” і застосовували в усіх монастирях домонгольської доби.

Розвиток галицького чернецтва міцно пов'язаний також із постатями Антонія і Феодосія Печерських. Це стосується не тільки раннього періоду XII–XIV століть, але й значно пізнішого часу, коли в XVI–XVIII століттях на теренах краю почали з'являтися рукописні й друковані версії “Патерика”, “Четьї-Міней”, “Прологів” з описами життя святих та їхніх чудес. Образи печерських подвижників відтворювалися в іконописі, настінних розписах (фрески в'їзної брами Скиту Манявського, ікони Богородчанського іконостаса Йова Кондзелевича, 1698–1705, гравюри видання “Патерика” XVII–XVIII століть). У храмовій іконі Богородчанського іконостаса зі Скиту Манявського Антонія і Феодосія зображено на повний зріст з розгорнутими сувоями в руках. У нижній частині композиції відтворено архітектурний комплекс Успенського собору Києво-Печерської лаври. Розташування цього сюжету серед ікон найбільш важливого намісного ярусу іконостаса свідчить про глибоке бажання підкреслити спадкоємність духовного досвіду печерських засновників чернечого життя в Київській Русі.

Слід відзначити, що приклад Антонія сприяв розвитку самітницького, пустельного типу чернечого життя. Поряд з гуртожительними обителями анахоретство набуло значного поширення в Карпатському краї. Яскравими представниками аскетичного чернечого типу були засновник Скиту Манявського Йов Княгиницький і письменник-полеміст Іван Вишенський. Де-що інший напрям втілювався в образі Феодосія, який прославився як діяльний керівник і реформатор монастиря, фундатор Успенської церкви, наставник ченців. Написане літописцем Нестором “Житіє Феодосія” (початок XII століття) сприяло піднесенню ролі чернецтва в суспільному житті й розвитку кеновії [1].

Заснування монастиря припало на період інтенсивного розвитку релігійного життя. У 1550–1595 роках українські церковні справи розглядалися в дев'яти папських посланнях, шість з яких належали Григорію XIII [2]. Головна причина постійного зацікавлення релігійних центрів західного й східного християнства розвитком церковних справ у краї полягала в стратегічному розташуванні між поствізантійським і латинським ареалами. Римські папи й східні патріархи, кожен по-своєму, вважали цю територію сферою реалізації власних інтересів. Певну роль відігравали історична традиція церковної організації та досвід, на який варто було зважати, щоб зберегти один з важливих центрів розвитку християнства в Центральній Європі.

Заснував монастир (Йов) Княгиницький [3, с.225–251] близько 1611 року. Спочатку чернець провадив еремітичне (пустельницьке) життя в збудованій для нього власником манявської солеварні Петром Ляховичем келії. Та поступово в урочищі потоку Батерс осідають ченці, частина з яких прибула з Угорницького монастиря. Уже в 1612 році зводиться перша дерев'яна скитська церква Воздвиження Чесного Хреста. Ігуменом новозаснованого монастиря висвячують племінника Княгиницького – Дмитра (Феодосія).

У 1619 році коштом Марії Могилянки, доньки колишнього воєводи й молдавського господаря Єремії Могили дружини Івана Потоцького з Бучача, будується друга, значно просторіша церква. На цей час у Скиті налічувалося вже близько 40 ченців. Напередодні її спорудження Йов побував у Києві, де взяв “взір з церкви межигорської” (Спасо-Межигірського монастиря) під Києвом, а також привіз грошові пожертви від межигірського ігумена й архімандрита Києво-Печерської лаври [4, с.18]. У 1620 році Скит Манявський здобув Ставропігію, що значно посилило його роль у монастирському й релігійному житті західноукраїнських земель.

У Скиті Манявському неодноразово зупинявся Іван Вишенський [5, с.177–211]. Він познайомився з Йовом Княгиницьким під час перебування на Афоні. Там письменник прожив

близько 40 років, спочатку в гуртожительних монастирях, а під кінець життя – аскетом-пустельником в одній з печер-келій над Егейським морем. Великий досвід монастирського аскетизму поєднувався з активною позицією в суспільно-релігійному житті України. Іван Франко в монографії “Іван Вишенський і його твори” характеризує складну натуру письменника: “Перша і найвидатніша ознака характеру Вишенського – се живе чуття і жива фантазія, то єсть те, що становить поета, пропагандиста, агітатора. Вся натура його рветься до гарячої любові, сильної ненависті, глибокого пошанування; рівнодушних холодних відносин до людей чи ідей він не знає. Можлива річ, що іменню сей бік його натури, ся живість чуття була предметом його найтяжчої внутрішньої боротьби на Афоні, де аскетичне правило вважало всі такі прояви гарячого людського чуття гріхом”.

Іван Вишенський вважав чернецтво і його аскетичний подвиг опорою сучасного йому суспільства. Монастирське братство видавалося йому тією головною суспільною верствою, котра добровільно бере на себе “подвиг” терпіння й приниження задля спокути суспільних гріхів. Гостро засуджує полеміст засади західноєвропейської освіти, шкільництва, науки й мистецтва. На цій основі в нього виникали неприйняття освітніх напрямів діяльності Львівського братства та гострі суперечки з Юрієм Рогатинцем – одним з провідних діячів братства.

Особливе місце в діяльності та повчаннях Івана Вишенського займав образ Святої Гори (Афону). У посланні “Боголюбному братові моєму в Христі, отцю Йову (Княгиницькому)”, датованому 1610 роком, він пише про неї: “Свята Гора до раю подібна, аероповітряним, чистим і втішливим зефіром дихас...” [6, с.146]. Від XIV століття на Афоні існував монастир Русікон, у якому перебувало багато ченців зі слов’янських земель. Проживали вони також у сербському та болгарському монастирях Ватопед і Зограф. Значення Афону як духовного й ідеологічного центру східного чернецтва підтримувалося із часів Антонія і Феодосія Печерських.

Аскетизм чернечого побуту Скиту Манявського збігався з тією ідеологією, яку проповідував Вишенський. Не виключено, що “Заповіт духовний” укладався за його участю чи порадами [7, с.5]. Правило передбачало періодичний відхід невеликих груп ченців до малих скитів – Успіння Богородиці й Вознесіння Господнього – для підтримання традицій пустельницького життя. У цьому зв’язку доречно порівняти “Заповіт” Феодосія з “Изъявлением о чине и уставах” (1763) Паісія Величковського (1722–1794) – видатного представника монастирського руху в Україні й Молдові, онука письменника Івана Величковського [8, с.50–63]. Як і його попередник Княгиницький, Величковський побував на Афоні, спочатку в Лаврі св. Афанасія і монастирі Пантократора, а згодом чотири роки жив пустельником в окремій келії [9, с.52].

Вимогливість до збереження традиційного устрою в монастирі забезпечувала Скитові Манявському популярність і повагу не тільки серед православного населення краю. Скитських монахів, серед яких було багато вихідців із навколишніх сіл, часто запрошували до інших чернечих осідків з метою налагодження занедбаних справ. Львівське Успенське братство запросило на ігумена опікуваного ним монастиря св. Онуфрія у Львові манявського ченця Афтиногена. У 1659 році за допомогою скитських монахів був відроджений монастир у Підгірцях на Львівщині. Саме тут у монастирській бібліотеці був виявлений А.Петрушевичем рукопис Ігнатія з Любарова з описом життя Йова Княгиницького [5, с.14]. Там знаходився і рукописний збірник XVII століття з посланнями Івана Вишенського [9, с.51].

Скит отримував церковні книги й грошову допомогу з Києва, Молдови, Москви. У монастирській бібліотеці зберігалися книги, видані в московських друкарнях: “Пролог” 1675 року та збірник праць Єфрема Сіріна 1675 року [4, с.32]. Активними були стосунки Скиту з монастирями Буковини, Молдови, Валахії. На прохання Марії Могилянки й молдавського господаря Василя монахи з Маняви запровадили кеновіальний устрій у монастирі біля Сучавиці. Грамотою 1648 року сучавицький монастир Воскресіння Христового як дочірній був підпорядкований Великому Скиту разом з прилеглими селами й землями. Монастирю належали маєтки й невеликі монастирки в Угорниках, Товмачику, Коломиї, Снятині, за посередництва яких манявські монахи здійснювали подорожі на Афон і в придунайські князівства.

Укріплення і забудова Скиту дещо нагадують принцип планування Троїцького Дерманського монастиря на Волині, у якому на початку XVII століття перебував Йов Княгиницький. Там також збереглася в’їзна оборонна башта, переобладнана із часом під дзвіницю. Як і в Манявському монастирі, у Дермані використано змішану балочно-склепінчасту систему перекрит-

тя ярусів, а фасади декоровано глухими заглибленими нішами й аркатурою. Двоповерховою була також трапезна Дерманського монастиря, а саму територію обведено кам'яними оборонними стінами. У XVI–XVIII століттях переважна більшість монастирів і мурованих церков відігравали оборонну роль, на зразок замків та фортець. Навколо них зводилися фортифікаційні споруди: вали із частоколом або мурами, оточені глибокими ровами. Ураховувалися особливості природного захисту, тому монастирські будівлі зводилися у важкодоступних місцях: на пагорбах, в оточенні річок і боліт або в улоговинах між горами, як Скит Манявський. Оборонний характер мала забудова монастирських осередків у Перемишлянах, Сокалі, Теребовлі, Пацикові, Бучачі [10, с.81].

Найголовнішою особливістю, яка відрізняє ансамбль забудови Скиту від інших пам'яток монастирської архітектури, є поєднання двох традицій. З одного боку, використано досвід оборонного кам'яного будівництва XVII–XVIII століть, з іншого, – традиції місцевої школи народної дерев'яної архітектури. Очевидно, основний об'єм робіт при спорудженні монастиря виконувався майстрами карпатського регіону. Високі досягнення дерев'яної архітектури втілено не тільки в спорудах Воздвиженської і Богородичної церков, але й у житлових, господарських і оборонних будівлях. Під час будівництва келій та інших приміщень з дерева за основу бралися типи житлових і господарських будівель зрубної конструкції, поширених на Гуцульщині з традиційною системою з'єднань у “замок”, “каню”, “риб'ячий хвіст”, “руські вугли” [11, с.88–104].

Упродовж XVII–XVIII століть монастир був важливим місцем зосередження творів і центром розвитку традицій церковного мистецтва. У ньому зберігалося багато вартісних пам'яток книгодрукування, іконопису, різьблення, обрядового гаптування тощо. З Балкан і Молдови сюди привозилися ікони, гаптовані золотом і срібною нитками епитрахилі, фелони. Після закриття Скиту частина церковного одягу була перевезена до Львівської греко-католицької семінарії, а згодом потрапила до Національного музею у Львові. Частина ікон зі Скиту опинилася в багатьох сусідніх і віддалених церквах сіл Бабче, Вільшаниці, Жураках, Космачі, Кривці, Лисці, Переріслі, Пневі, Раковці [12, с.96].

До часу розшарування сакральної творчості на суто церковну й світську сфери (ремісничо-цехову) у XVI столітті в обрядовому мистецтві переважали монастирські тенденції. Очевидно, у XII–XIII століттях уже сформувалася структура монастирських майстерень, принцип діяльності яких розвивався в наступні століття при монастирських осередках іконописання в Спаському, Лаврівському, Долинському монастирях. Протягом XVIII–XIX століть іконописні майстерні (малярні) працювали в Почаєві та Золочівському монастирі на Львівщині [13].

До XVI століття головними центрами виробництва ікон виступали монастирі. Ця традиція ґрунтувалася на особливому ставленні до іконописних творів як до складової частини догматичного вчення з відповідними канонічними вимогами [14]. Головні постулати християнської іконографії розроблялися на Трульському соборі (692). У 82 правилі зазначалося, що в зображеннях Христа та Богородиці повинна підкреслюватися божественна сутність образів, яку можливо передати лише за допомогою символів. Символіка церковного мистецтва полягала не так у сюжетному мотиві, як у манері творення і сприйняття образу. Усі можливості автора повинні бути зосереджені на достовірному відтворенні святих постатей, аби розкрити іншу реальність – духовну й пророчу [15]. Це правило Трульського собору започаткувало вироблення канонів, які б відповідали ортодоксальним догмам Священного Писання. Згодом, на Сьомому Вселенському соборі 787 року, який після періоду іконоборства у Візантії відновив поклоніння іконам, було підтверджено догмати християнської іконографії. Підкреслювалося, що людина, яка вшановує ікону, вшановує першообраз і поклоняється іпостасі зображеного на ній. Особливо наголошувалося на священному, трансцендентному походженні ікон: “Іконописання зовсім не живописцями видумане, а, навпаки, воно є утвержене законоположення і переказ Церкви... Живописцю належить тільки технічна сторона справи, а саме творення залежить від святих отців” [16]. Успадкування канонічних традицій іконографії найпоспідовніше здійснювалося в монастирському середовищі, а створені в ньому ікони ставали зразком для наслідування та предметом особливої пошани.

Ідеалом іконописця на українських землях вважався Алімпій, життя якого ввійшло до “Києво-Печерського патерика”. Воно складається з декількох епізодів. У першому з них розповідається про навчання Алімпія в грецьких майстрів за часів ігуменства Никона (1078–1088).

У наступних сюжетах підкреслюються чудеса, пов'язані з нерукотворним малюванням семи ікон і появою ангела, який створив ікону замість смертельно хворого іконописця. З іконами відбуваються різні події, а самі вони стають чудотворними. “Житіє Алімпія” було відоме на галицьких землях в різних списках і друкованих виданнях. З появою чудотворних ікон часто пов'язувалися легенди про заснування монастирів. Для збереження традиційних основ іконописання велике значення мали тривалі зв'язки українських монастирів із центрами візантійської іконографії на Афоні та Балканах.

Важливу історичну роль Скит Манявський відіграв у розвитку монастирського іконопису на теренах карпатського регіону. Наприкінці XVII – на початку XVIII століть іконописну майстерню очолював ієромонах Йов Кондзелевич, запрошений для виготовлення іконостаса відбудованої після зруйнування турецько-татарським військом Ібрагіма-паші (Шайтана) церкви Воздвиження. Робота ієромонаха й поява в монастирі визначного іконостасного ансамблю знаменували новий етап у розвитку традицій іконопису та мали значний вплив на українську іконописну традицію.

Висновки. Діяльність Скиту Манявського в XVII–XVIII століттях мала особливе значення для сакральної культури карпатського регіону, вона сприяла поглибленню релігійності місцевого населення, поширенню та збереженню досвіду традиційної обрядовості, консолідації навколо духовної спадщини, розвитку міжрегіональних комунікацій. Манявські ченці брали участь у заснуванні нових осередків не лише в карпатському регіоні, а й по всій Західній Україні, розробляли статuti монастирського співжиття, виконували функції радників у ході вирішення актуальних питань релігійного характеру. Скит став одним з головних центрів поширення релігійно-культурних зв'язків з Молдовою, Волощиною, Балканами, Афоном, залишившись при цьому зорієнтованим на давньокиївську духовну традицію. Однак у XVIII столітті форми його консервативної організації і дистанціювання від нагальних суспільних потреб уже не відповідали умовам нового часу. Зосередження духовно-релігійної діяльності в стінах монастиря суттєво локалізували його роль у соціокультурному просторі краю.

Аналіз наукової літератури засвідчив актуальність подальшого вивчення процесів і наслідків культурно-духовних взаємовпливів християнського світобачення, репрезентованого церквою й монастирями, і місцевих народних традицій, що своєрідно відобразилися на сакральній культурі карпатського регіону. У цьому контексті актуального значення набуває об'єктивний аналіз комплексу проблем, пов'язаних з розвитком монастирів, їх місцем у суспільно-церковному житті краю. Позитивні напрями культурної і соціально-гуманітарної діяльності монастирів повинні відродитися в українському суспільстві, доповнюючи відповідні програми загальнодержавної політики.

1. Ісіченко Ю. А. Києво-Печерський Патерик у літературному процесі кінця XVI – початку XVIII ст. на Україні / Ю. А. Ісіченко. – К. : Наукова думка, 1990. – С. 30–32.
2. Харишин М. Напередодні Берестя: Київська митрополія у другій половині XVI ст. / М. Харишин // Людина і світ. – 1996. – № 4–5.
3. Жизнь преподобного отца Иова, основателя ставропигиальной Сктской обители чину св. Василия, описана современником иєромонахом Ігнатієм из Любарова // Зоря Галицька яко альбум на год 1860. – Л., 1860.
4. Целевич Ю. Історія Скиту Манявського (1611–1785). – Репринтне видання / Ю. Целевич. – Івано-Франківськ : Вид-во Української православної церкви Київського патріархату, Івано-Франківська єпархія, 1993. – 136 с.
5. Франко І. Іван Вишенський і його твори / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 30. – 717 с.
6. Давня українська література / [за ред. М. С. Грицяя]. – К. : Вища школа, 1978. – 414 с.
7. Свенціцький І. Культурна праця Скиту Манявського [передрук з кн.: Драган М., Пещанський В., Свенціцький І. Скит Манявський і Богородчанський іконостас. – Жовква, 1926] / І. Свенціцький // Галицька брама. – 1998. – № 6.
8. Четвериков С. Путь умного делания и духовного трезвения. (Старчествование архимандрита Паисия Величковского на Афоне и в Молдавии) / С. Четвериков // Путь. – 1926. – № 3.
9. Коссак М. Монастирі Галичини / М. Коссак // Лавра. – 1999. – № 9.
10. Овсійчук В. А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. / В. А. Овсійчук. – К. : Мистецтво, 1985. – 168 с.
11. Народна архітектура Українських Карпат XV–XX ст. – К. : Наукова думка, 1987. – 271 с.

12. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. / М. Драган. – К. : Наукова думка, 1966. – 203 с.
13. Центральний державний історичний архів у Львові (ЦДАЛ). – Ф. 684, оп. 1, спр. 1871, арк. 2, 3, 5, 6.
14. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони / Я. Креховецький. – Л. : Свічадо, 2000. – 184 с.
15. Кузнецов А. Православная икона как одно из выражений догматического учения церкви / А. Кузнецов // Журнал Московской Патриархии. – 1970. – № 11. – С. 73–79.
16. Флоренский П. А. Иконостас / П. А. Флоренский // Декоративное искусство СССР. – 1988. – № 6. – С. 26–37.

Автор статті освітлює особливості релігійно-культурної діяльності Скита Манявського як ведучого монастирського центру Карпат XVII–XVIII століть, розкриває значення цього монастиря для збереження національних традицій українського населення краю.

Ключевые слова: монастир, сакральна культура, традиція, духовний центр.

The article covers features religious and cultural activities Maniava Cell as a leading center of monastic Carpathians XVII–XVIII centuries, reveal the importance of this religious center for the region Ukrainian population national traditions preservation.

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

УДК 7.04:246.5

ББК 85 (4 Укр)+86

Юлія Попенюк

ІКОНОГРАФІЯ РІЗДВА ХРИСТОВОГО В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ XVI ст.: АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА ХУДОЖНЬОГО ВТІЛЕННЯ

У статті розглядається іконографія сюжету Різдва Христового в українському сакральному мистецтві впродовж XVI століття. Для українських ікон Божого Народження характерні площинна композиція, що розгортається в трьох горизонтальних ярусах, а також застосування прийому зображення постатей різного масштабу. З кінця XVI ст. з'являється іконографічно-композиційна схема, яка сформувалася під впливом західної іконографії. Поруч з іконографічною сценою Різдва Христового появляється сюжет, у якому самостійно представляли Поклоніння трьох волхвів.

Ключові слова: Різдво Христове, іконографія, ікона, сакральне мистецтво, поклоніння волхвів.

Різдво Христове – одне з найбільших свят церковного року й одне з найглибших таїнств християнської віри, оскільки це – День Народження Спасителя від Діви Марії. Різдво Христове належить до числа дванадцяти празників, які зображаються у святковому ряді іконостаса й від нього бере початок низка інших свят, такі як: Богоявлення, Стрітіння, Воскресіння, Вознесіння та Зіслання Святого Духа. І це сприймається як самозрозумілий факт, бо ж Різдво Господне займає виняткове місце у Священній історії і на сторінках канонічного Євангелія, і в апокрифічних текстах. Воно яскраво відтворене в сакральному європейському образотворчому мистецтві, і в українському зокрема [1, с.278].

Характеристиці українського іконопису XVI ст. науковці приділили чимало уваги в мистецтвознавчих дослідженнях, однак досі не було окремої спеціальної розвідки, присвяченої образу Різдва Христового зазначеного періоду. Тому виникла потреба узагальнити досягнуті результати, здійснені дослідниками дотепер, і доповнити їх власними спостереженнями й висновками.

Важливими для написання статті виявилися праці М.Покровського “Євангеліє в пам’ятках іконографії” [8], О.Сидора “Во Вифлеємі нині новина...” [13], Я. Креховецького “Богослов’я та духовність ікони” [2], В.Овсійчука, Д.Кривача “Оповідь про ікону” [5], В.Свенціцької, В.Отковича “Світ очима народних майстрів. Українське народне малярство XIII – XX століть” [5], Кс.М. Janocha “Українские і білорускіє ікони св’ятецькіє в давней Rzeczypospolitej. Problem kanonu” [17].

М.В.Покровський у своїй монографії [8] описує іконографічні сюжети з життя Ісуса Христа й Діви Марії, детально зупиняючись на історико-критичному аналізі основних рис

зображення. У дослідженні автора головний акцент поставлено на пам'ятки стінопису, іконопису й мініатюри європейського та візантійського мистецтва.

До богословського контексту ікони Різдва Христового зверталися в ґрунтовних дослідженнях Я.Креховецький, В.Овсійчук. Характеристика іконопису Божого Народження XVI століття подається в працях О.Сидора й В.Свенціцької, польського дослідника М.Янохи. Учені детально описали пам'ятки Різдва Христового цього періоду, такі як: ікона Різдва Христового із сценами з життя Марії з Трушевич [5], із церкви Михаїла м. Калущ [5], із с. Вільче [13] та ін.

Мета статті – розглянути ідейно-концептуальні та мистецькі особливості іконографії Різдва Христового в українському іконописі XVI століття.

Іконографія Різдва Христового бере свій початок від схематичних скульптур на стінах саркофагів давньоримських катакомб [8, с.138]. Незважаючи на те, що цей сюжет покликаний відтворити конкретну історичну подію, у пам'ятках сюжету Різдва Христового закладено глибокий богословсько-символічний зміст. Іконографія Божого Народження сформувалася, передовсім, на основі євангельських оповідей Святого Письма. Згідно з Євангелієм, Ісус Христос народився в єврейському місті Віфлеємі в часи правління імператора Августа в сім'ї теслі Йосипа з Назарета та Діви Марії, які прибули до Віфлеєма для участі в перепису населення. “І народила Марія свого Первенця Сина, і сповила Його, і до ясел поклала Його – бо в заїзді місяця не стало для них...” (Лк. 2:1,7). Першими прийшли поклонитися Христу пастухи, які охороняли свою отару. Їм з'явився янгол й оповістив про Народження Спасителя. Під час Різдва Христового над печерою зійшла Віфлеємська зірка, яка вказала про цю подію трьом волхвам (мудрецьям), які піднесли Христу дарунки – золото, ладан і смирну (Лк. 2:7-20). Однак народна уява прагнула доповнити ці скупі факти євангельських текстів яскравішими деталями літературно-оповідального характеру. Так і з'явилися деякі апокрифічні тексти, які також були використані у формуванні іконографії Господнього Народження [8, с.138].

У X–XI ст. у візантійському мистецтві сформувалася іконографія сюжету Божого Народження, характерна й для українських ікон (храмова ікона Різдва Христового із сценами з життя Марії з Трушевич, яка датується серединою XVI століття) [9, с.16]. Типова площинна композиція, що розгортається в трьох горизонтальних ярусах: гористий пейзаж, на тлі якого зображено Богородицю на ложі та сповите Немовля в яслах, над яким сяє зоря, також зображення мудреців з дарами і пастухів, що прийшли поклонитися Дитяті. У верхній частині композиції розташоване зображення ангелів, а внизу – сцена купання Немовляти й постать Йосипа. Характерним є застосування засобу різномасштабності постатей, залежно від значимості персонажів. Цей принцип був поширений загалом у середньовічному малярстві [9, с.16].

Композиційним стержнем у сцені Різдва Христового є гора, якій можна надавати декілька значень. На думку О.Сидора, гора трактується і як символ Христа, і як знак Богородиці, оскільки в пророцтві Даниїла Марія порівнюється з горою, від якої відколеться наріжний камінь [13, с.140]. Це гора месійська, яка згадується багаторазово в пророцтві Ісаї (Іс. 2,2; 10,32; 7,25; 11,9). Колись вона мала дві вершини, які символізували дві подоби Христа: людську й божественну [17, с.224]. Посередині гори видніється чорна печера з повитим Дитятком, яке лежить у яслах, оскільки Христос є світло світу, яке розвіює темряву (Йо. 1:9), [2, с.146]. Ця печера визначально символізувала історичну печеру Народження Христа у Віфлеємі, яка із часом стала символом світу, зануреного в темряву після гріхопадіння, яка очікує на відкуплення Месії [17, с.224]. В.Овсійчук вважає, що символіка печери пов'язана з ідеєю плодovitості та животворчої сили землі: усе живе на землі має померти, щоб потім знову відродитися [5, с.200]. У печері Ісус Христос покладений в ясла, які нагадують гробницю, передбачаючи тим самим смерть Спасителя, а пелюшки його – погребальний саван [2, с.146; 17, с.224]. Біля ясел зображені фігури тварин – віслюка й вола, їхню присутність пов'язують із пророцтвом Ісаї про залучення до Христа юдеїв і язичників: “Віл знає господаря свого, а осел – ясла пана свого. Ізраїль нічого не знає, народ не розуміє” (Іс. 1:3).

Істотну роль в іконографії Божого Народження відіграє зображення світла. Зірка має дефінітивну форму: з гемісфери (півкулі) небес у верхній частині композиції виходить промінь, який розходитьсЯ нижче на три частини, що символізує присутність Пресвятої Трійці [2, с.146; 17, с.225]. Інколи цей промінь поєднаний із голубом-Духом, що ніби нагадує і про Богоявлення, що колись святкувалося в один день із Різдром [13, с.140].

Богородиця в сцені Різдва Христового лежить праворуч сповитого Дитятка згідно зі словами псалмів: "...по правиці Твоїй стала цариця..." (Пс. 45, 10) [17, с.225], відпочиваючи на тлі печери на величному ложі, застеленому символічним червоним оксамитом, "...бо ж Вона стала Матір'ю Царя Христа. Нова Єва – гідна і поважна у своєму материнстві нового, відродженого людства" [2, с.146]. Марія може бути зображена сидячи, лежачи або напівлежачи. Різні пози Марії відповідають змінним поняттям про пологи. Від VI століття почала переважати концепція про людську подобу Христа з лежачою постаттю Марії [17, с.225]. Нерідко в сцені Різдва Христового зображають Марію, яка однією рукою підпирає голову. Вважають, що це один з виявів єдності таємниць Зцілення і Відкупку, про яку наголошували грецькі отці [17, с.224]. Часто Її обличчя відвернене від Дитини, адже Богородиці відомі пророцтва про страждання і смерть Сина (Іс. 52:13-53). "Її задума говорить про те, що Марія зберігала всі Божі тайни у своєму серці" (Лк. 2:19) [2, с.146].

Сцена обмивання Дитини в купелі двома жінками, розташована в нижній частині композиції Різдва Христового, з'явилася в VII столітті. В Євангеліях і в апокрифах нічого не згадується про цей епізод. Відлуння цієї сцени ми знаходимо в праці, яка приписується патріархові Теофілові Олександрійському VI–VII століття. У цій роботі він згадує слова Марії, почуті в з'явленні: "Підійдемо на гору до цього порожнього будинку і зайдемо в нього... Знайдемо криницю з водою, щоб змогли ми обмити мого сина... Коли ми зайшли до будинку і посідали: я, Йосип, Соломія, і мій Син, Соломія оглянулася і знайшла миску і мідницю, ніби приготовлену для нас. Відтоді Соломія завжди купала мого Сина, тоді як я годувала його молоком" [17, с.226].

Сцена купелі Дитятка часто використовується у візантійських іконах Різдва Марії, Івана Хрестителя, св. Миколая та інших. "Купіль Дитятка Ісуса є їхнім формальним й ідейним прототипом. Така сцена має глибокі теологічні засади: купіль з водою часто нагадує посуд для хрещення, а також чашу месійну, яка символізує собою таїнство Хрещення і Євхаристії. Вона підкреслює правдивість Народження Христа в людському тілі" [17, с.227].

У верхній частині композиції Різдва Христового зазвичай на протилежних схилах гори розташовують ангелів, що славословлять. Ангелів зображають у двох функціях: один звертається до пастухів, повідомляє радісну новину, інші розважають Бога співом гімнів. "Ангели з подивом споглядають Боже слово у людській природі. Вони оспівують цю незбагненну подію та виявляють готовність служити Йому" [2, с.147].

Постать Йосипа в нижній частині ікони уособлює собою безмежну глибину людської драми, яка опинилася перед незбагненою тайною. Він, як правило, сидить збоку, накритий плащем, з головою, опертою на долоні. Мовою іконографічних жестів це означає особу, яка засинає або прокидається, або занурена у власні думки. Цей жест зрозумілий у контексті, як занепокоєння, вагання св. Йосипа (Матвія 1, 18-21). Йосип іноді буває зображений, повернутий до своєї дружини, що підкреслює духовний зв'язок, але частіше відвернутий від неї, що виразно підкреслює, що він не є батьком Ісуса [17, с.226–227].

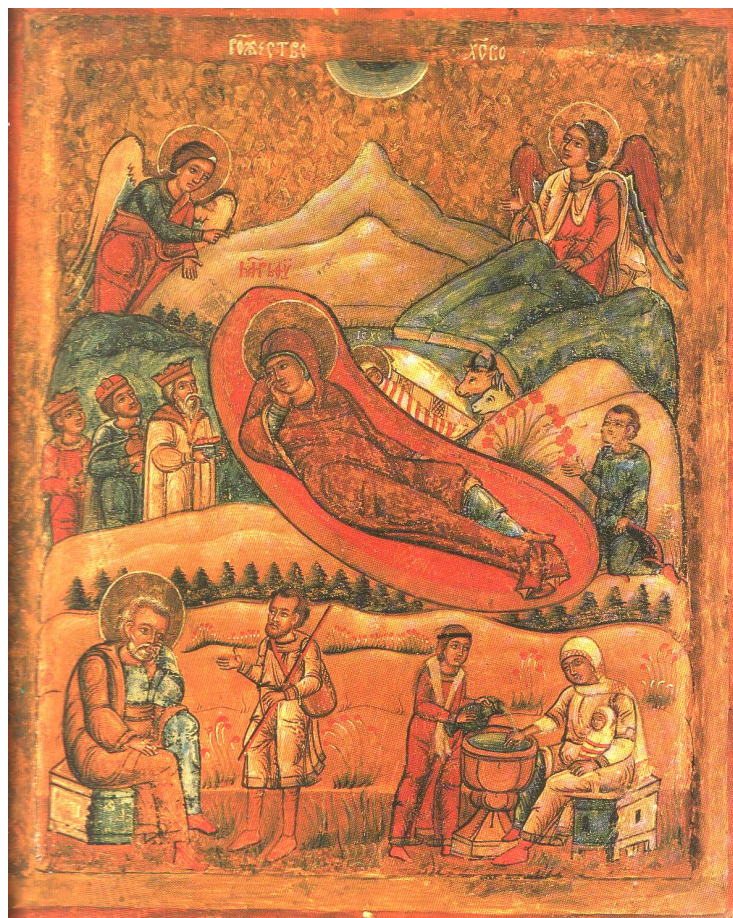
Інколи біля Йосипа зображують постать пастуха, одягненого в шкіру тварини (ікона Різдва Христового з Калуша [10], з Вільче [13], з Бусовиська [10]). Вважається, що пастух спокушає чоловіка Марії відмовитися від дружини [17, с.226]. Однак Йосип, як ми знаємо зі Святого Письма, залишився вірним Богові, а тому є прикладом покори та відданості Господу [2, с.146–147]. Палиця в руці пастуха є ілюстрацією слів: "Так, як ця палиця не може зацвісти, так ти, старче не можеш дати життя, з іншого боку жінка не може зачати". Відповіддю на закид пастуха може бути зелена гілка, яка виростає з пенька біля Йосипа [17, с.226]. Цю постать дуже часто інтерпретують як постать пророка Єссеї – деревце, що росте перед ним, натякає на Єсееве дерево "1. І вийде паросток із пня Єссея, і вітка виросте з його коріння. 2. Дух Господній спочине на ньому, дух мудрості й розуму, дух ради і кріпості, дух знання і страху Господнього. 3. Він дихатиме страхом Господнім; Він судитиме не як око бачить, і не як вухо чує присуд видаватиме. 4. Він буде по справедливості судити убогих, по правді оголошуватиме присуд для бідних в країні. Гнобителя вдарить палицею – своїм словом, безбожного погубить духом своїх уст" (Іс.11:1-4) [5, с.200–201].

Трьох мудреців у сцені Різдва Христового зазвичай зображають ліворуч від печери. Волхви дивляться на зірку або їх проводить ангел. Вони підходять чи під'їжджають з дарами

до Ісуса, які найчастіше заховані в раки. Мудреці символізують освічене суспільство, а пастухи – простих неосвічених людей, які повірили в пророцтво про прихід Христа [2, с.147].

Важливим етапом у розвитку українського іконопису стає XV століття, на початку якого зароджується і розвивається іконостас – невід’ємна частина храму. Таким чином підвищується попит на ікони, зокрема, від середини XVI століття утверджується святковий ряд іконостаса зі сценами життя Марії та Христа [6, с.48]. Ще починаючи з XV ст., не відхиляючись від художніх традицій, з’являється тенденція до вироблення власного художнього бачення. Іконописці в кольоровому вирішенні, у зображенні фігур, архітектури, пейзажу, орнаментах творили національний неповторний стиль і духовність українського іконопису. “Еволюція ікони в Україні, опираючись на візантійські традиції, сприймала імпульси суспільного буття народу, перебувала під впливом його світобачення, розуміння філософії християнства”, – стверджує Василь Откович [7, с.9].

Малярство XVI століття все ще розвивалось у давніх традиціях, але твори набули вже дещо іншого характеру [9, с.9]. У цей період активізується діяльність народних майстрів, які, використовуючи традиційні схеми, сміливо їх інтерпретували, наповнювали твори фольклорними елементами (ікони Різдва Христового з П’ятницької церкви с. Радужа [10], з іконостаса Миколаївської церкви Лопушанки-Хомина [10]). З кінця XVI ст. в українському малярстві поруч з традиційною іконографічною сценою Різдва Христового зароджується композиційний сюжет, позначений впливами західної іконографії. На деяких іконах уже проявляється відхід від візантійської традиції: замість печери з’являється солом’яний дашок, який було запозичено в північноєвропейському іконописі XV–XVI ст., або відсутня сцена купання Дитини (ікона Різдва Христового із церкви Параскеви с. Малнів, з П’ятницької церкви с. Радужа) [10, с.58–59; 17, с.231–232]. Мотив купання зник остаточно з відходом візантійської традиції в XVII–XVIII ст. Ще одна характерна риса, яка позначена впливом західної іконо-



Різдво Христове, 1580.
Святковий ряд іконостаса Миколаївської церкви
(с. Лопушанка-Хомина, Бойківщина)

графії, це – зображення Богородиці. Вона не напівлежить на ложі, а сидить біля Немовляти (Ікона з Преображенської церкви м. Сколе, Бойківщина) [10].

Поклін мудреців виступає як самостійна тема вже в III ст. у малярстві катакомб. За словами дослідника М.Янохи, мотив цей був перейнятий з триумфального римського мистецтва, що ілюструє пошану, складену цареві варварами. Християнство надало цій сцені новий сенс: це – поява Короля Королів, якому віддають пошану королі нижчих рангів, представляючи всі поганські народи [17, с.227–228].

Незалежно від теми Божого Народження, який має мотив трьох мудреців, у візантійській іконографії існувала традиція самостійно представляти Поклоніння трьох волхвів, яка була досі не відома українській іконографії. В епоху Ренесансу на заході такий сюжет був досить поширеним. Ці зображення відрізнялися від мотиву трьох мудреців, який зображався із сценою Різдва Христового. По-перше, зображали Христа у віці двох років, по-



Хримова ікона Різдва Христового зі сценами з життя Марії. Середина XVI ст. (с. Трушевичі, Львівська обл.)

друге, сцена народження зображалася не в печері, у яслах, а в домі в Назареті, який представлений умовними архітектурними формами. По-третє, Марія сидить на троні з Ісусом на руках, який одягнений у білий одяг з довгими рукавами [17, с.234]. Прикладом цієї тематики є ікона із Цевкова і з Бусовиська XVI ст.

Висновки. Протягом XVI століття в іконографії Різдва Христового використовувалася канонічна схема, яка сформувалася в X–XI ст. Типова площинна композиція, що розгортається в трьох горизонтальних ярусах: гористий пейзаж, на тлі якого зображено Богородицю на ложі та сповите Немовля в яслах, над яким сяє зоря, також зображення мудреців з дарами й пастухів, що прийшли поклонитися Дитяті. У верхній частині ікони є зображення ангелів, а внизу – сцена купання Немовляти й постать Йосипа. Характерним є застосування прийому різномасштабності, залежно від значимості персонажів. З кінця XVI ст. в українському малярстві поруч з традиційною іконографічною сценою Різдва Христового зароджується композиційний сюжет, позначений впливами західної іконографії. Згідно з нею замість печери з'являється солом'яний дашок шопки або

відкидають сцену купання Дитини. Ще одною характерною рисою є зображення Богородиці: вона не напівлежить на ложі, а сидить біля Дитяти.

Поруч з іконографічною сценою Різдва Христового з'являється сюжет, у якому самотійно представляли Поклоніння трьох волхвів, яка була досі не відома українській іконографії. Ці зображення відрізнялися від мотиву трьох мудреців, який зображався зі сценою Різдва Христового.

1. Катрій Ю. Пізнай свій обряд / Юліан Катрій. – Л. : Свічадо, 2004. – 471 с.
2. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони / Я. Креховецький. – Л. : Свічадо, 2000. – 184 с.
3. Лепакін В. Ікона та іконічність / В. Лепакін. – Л. : Свічадо, 2002. – 288 с.
4. Овсійчук В. Українське малярство X–XVIII століть. Проблема кольору / В. Овсійчук. – Л. : Ін-т народознавства НАН України, 1996. – 480 с.
5. Овсійчук В. Оповідь про ікону / В. Овсійчук, Д. Кривавич. – Л. : Ін-т народознавства НАН України, 2000. – 297 с.
6. Овсійчук В. Нариси з історії українського мистецтва. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII століття / В. Овсійчук. – К. : Мистецтво, 1985. – 176 с.
7. Откович В. Українська ікона XIV–XVIII століття / В. Откович, В. Пилип'юк. – Л. : Світло і Тінь, 1999. – 97 с.
8. Покровський М. В. Євангеліє в пам'ятках іконографії / М. В. Покровський. – М. : Прогрес-Традиція, 2001. – 176 с.
9. Свенціцька В. Спадщина віків / В. Свенціцька, О. Сидор. – Л. : Каменярь, 1990. – 72 с.
10. Свенціцька В. Світ очима народних майстрів. Українське народне малярство XIII–XX століть / В. Свенціцька, В. Откович. – К. : Мистецтво, 1991. – 304 с.
11. Свенціцький І. Різдво Христове в поході віків (Історія літературної теми і форми) / І. Свенціцький. – Л. : Друкарня “Діло”, 1933. – 184 с.
12. Сидор О. “Во Вифлеємі нині новина...” / О. Сидор // Християнські культури в Україні. Тематичний збірник Святопокровського жіночого монастиря Студійського уставу. – Львів, 2000. – Вип. 2.

13. Сидор О. “Во Вифлеємі нині новина...” (До теми Різдва Христового в українському мистецтві) / О. Сидор // Різдво Христове 2000: статті й матеріали. – Л. : Логос, 2001.
14. Словник українського сакрального мистецтва / [за ред. М. Станкевича]. – Л., 2006. – 288 с.
15. Степовик Д. Історія української ікони Х–XX століть / Д. Степовик. – К. : Либідь, 2008. – 440 с.
16. Шпідлік Т. Про що розповідає ікона / Т. Шпідлік, М. Рупнік. – Л. : Свічадо, 1999. – 126 с.
17. Janocha Michał Ks. Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanony / Ks. Michał Janocha. – Warszawa: Neriston, 2001. – 560 s.

В статтє рассматривается иконография сюжета Рождества Христова в украинском сакральном искусстве в течение XVI века. Для украинских икон Божьего Рождения характерна плоскостная композиция, которая разворачивается в трех горизонтальных ярусах, а также применение приема изображения фигур разного масштаба. С конца XVI века появляется иконографически-композиционная схема, которая сформировалась под влиянием западной иконографии. Рядом с иконографической сценой Рождества Христова появляется сюжет, в котором самостоятельно представляли Поклонение трех волхвов.

Ключевые слова: Рождество Христово, иконография, икона, сакральное искусство, Поклонение волхвов.

The article considers the iconography of the Nativity scene in the Ukrainian sacred art during the XVI century. For Ukrainian icons characteristic of God Birth a surface composition that unfolds in three horizontal layers, and application of signal figures of various sizes. Since the end of the XVI century the iconographical composition scheme are appeared, which was formed under the influence of Western iconography. Next to the iconographical scene of the Nativity story appears, which itself represented the Adoration of the Three Wise Men.

Key words: Christmas, iconography, icons and sacred art, Adoration of the Magi.

УДК 745/749:801.81

ББК 85.12

Юлія Рев'юк

АРТЕФАКТ “НА ПАМ’ЯТЬ” ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ У ФОЛЬКЛОРНИХ МОТИВАХ І ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРАХ

У статті висвітлюється артефакт “на пам’ять” як своєрідне явище культури у творах української фольклористики та художньої літератури ХІХ–ХХ століть.

Ключові слова: артефакт “на пам’ять”, феномен, фольклор, українська культура.

Усна народна творчість як невичерпне джерело дослідження відображає всі сторони життя українського люду. Це своєрідний монолітний блок народної культури. Український фольклор віддзеркалює характер народу, його історичне минуле, особливості побуту, матеріальну культуру, світогляд, вірування, звичаї тощо.

Українська фольклористика відображає людську психологію, вияв драми людського буття, моральну проблематику. Чимало пісень під певним кутом зору демонструють різні сторони соціального буття: взаємини між класами й верствами (наприклад, селянин і пан, бідний і багатий), подружні стосунки та інші побутові теми, що дає можливість дослідити соціально-психологічну панораму часу. Часто порушуються філософські проблеми життя і смерті, цінності людського існування, роздуми про людську долю тощо. Оскільки в пісенному фольклорі багато уваги приділяється побутовим реаліям, то тут можемо знайти перелік усього того, що батько чи мати дають своїй дочці на придане, який подарунок отримує дівчина від коханого й навпаки, які “пам’яткові” речі дарують рідним і знайомим і з якої нагоди в житті.

Метою статті є фольклорні мотиви й літературні твори як джерело дослідження артефактів “на пам’ять”.

Відсутність слова сувенір в енциклопедичних словниках аж до кінця ХІХ ст. свідчить про те, що артефакт “на пам’ять” (АНП) зазначеного періоду не був помітним явищем і, мабуть, визначався як подарунок. Проте подарунок “на згадку” як феномен культури кінця ХІХ – початку ХХІ століть яскраво репрезентує пісенний фольклор. Так, у пісні “Іхав козак на війноньку” знаходимо відомості про дарування хустини своїм коханим, відправляючи їх у далеку дорогу:

... Дай же, дівчино, хустину,
Може, я в бою загину...

У пісні "Ой у полі жито" теж ідеться про вищезгаданий артефакт "на спомин":

Червоною, ой, да китайкою
Личенько прикрито.

Наведемо ще рядки пісні "Ой на горі жито" [11, с.47–48] з аналогічним змістом:

Ой на горі жито –
Там козака вбито,
Червоненьков китаєчков
Личенько укрито.
Надійшла дівчина
Та й пожалувала:
Здоймила китаєчку
Та й поцілувала.

У пісні "Ой на Івана Купайлиця" [16, с.217]:

Ще на хусточки не на пряла,
А вже Івася сподобала

або

Ой ще хусточки на верстаті,
а вже Івасьо в нашій хаті.

Неодноразово знаходимо відомості про те, як дівчина дарує хустину, хусточку парубкові як вияв симпатії, любові, це висвітлюється в пісні "Текли річки, аж бриніли" [16, с.200]. Дівчина Ганнуся дарує парубкові Василю шовкову хустиночку:

... Вона йому хустиночку
З полотенця шовкового, ая-яй.
Він ся з нею не повтирав,
Поклав її на сідельце:
– Ти, Ганнуся, моє серце, ая-яй.

У пісні "Пішла Маруся в Дунай по воду" ідеться про подарунки, які вона отримала від свого хлопця на знак кохання. Серед них – "красна хусточка", "красни коралі", "красний горсетик", "красна сорочка", "красна запаска", "красний фартушок", "красни чобітки" [17, с.154].

У пісні "Ей, купив мені милий" [16, с.104] простежуємо той факт, що АНП могли дарувати як на будень, так і на свято:

... Ей, купив мені милий
Хусточку шовкову,
На кожний день червону,
Ружа біла, лелія,
На кожний день червону,
На свято бордову...

Пісня "Чому, Галю, не танцюєш?" [16] описує те, що хлопець міг подарувати дівчині "черевики", "коралики", "поясочок", "перстенець".

З пісень "Чому, Галю, не танцюєш?" і "По риночку ходила, ходила" з'ясуємо, що перстень був тою "пам'яткою", яку дарували один одному закохані. Так, у першій з них зазначається:

А я тобі перстенець
– Подарую.
Я з тобою, мій козаче,
– Потанцюю.

У другій простежуємо обдарування хлопця перснем:

По риночку ходила, ходила,
І перстеник носила.
– Ой на ж тобі, мій миленький,
То ж я тобі купила.
– Я перстеник враз візьму, враз візьму,
Ти мені ся сподобала, а я тебе вже візьму.

У колядній пісні “Високо сиджу, далеко виджу” ідеться про подарунки, які дівчина купує своїм рідним і милому. Батькові купує “шапку”, матері – “хустку”, сестрі – “хвартушок”, коханому – “зелений вінок” [17, с.118–119]. Віночок був подарунком і для дівчини, це простежуємо в коломиїці [11, с.82]:

Ой попід гай зелененький ходить мій миленький,
Та й збирає на капелюх розмайран дрібненький.
Ой збирає та збирає та плете віночок,
І понесе до дівчини на подаруночок.

У піснях часто знаходимо відображення статусу людини за соціальним і родинним становищем. Так, пісенний мотив у драмі М.Кропивницького “Дай серцеві волю, заведе у неволю” [8, с.69] віддзеркалює соціальний статус власника сувеніру:

Сватай мене, козаченьку,
Бо мій батько багач:
Сім пар волів на оборі,
Ще й в намисті дукач.

Простежуємо випадки, коли люди перед смертю дарували артефакти “на пам’ять”, таким чином залишаючи спомин про себе. Про це йдеться в пісні “Ой яка я дуже слаба, я хочу й умерти”, тут зазначається, що мати заповідає невістці “рантух”, “спідницю” і “червоні коралі” [13, с.33]. Очевидно, такі речі ставали згодом сімейними реліквіями, передавалися від покоління до покоління.

Чимало фольклорних мотивів відображено в українській художній літературі. Цінним є факт побутування речей “на пам’ять” ХІХ–ХХ ст. у творах таких авторів, як Т.Шевченко, І.Нечуй-Левицький, Г.Квітка-Основ’яненко, М.Гоголь, М.Кропивницький, О.Кобилянська, М.Кочубинський, Г.Хоткевич та ін.

Так, у поемі “Наймичка” Т.Шевченка описано повернення наймички Ганни з прощі. Подано перелік пам’яткових речей, яких вона привезла своїм рідним:

“хрестики”, “дукачики”, “намиста разочок”, “червоний з фольги образочок”, “соловейка та коників пару”, “перстень Святої Варвари” [19, с.242]. Наступне свідчення знаходимо в Шевченковому вірші “На великдень, на соломі...” [20, с.182], де висвітлено функціональне призначення великоднього атрибуту – крашанки:

На великдень на соломі
Против сонця діти
Грались собі крашанками...

У драматичному творі “Дві сім’ї” М.Кропивницький теж згадує про цей атрибут, зокрема, описує звичай христосування на перший день Великодня, для якого характерний обмін традиційним великоднім привітом, при цьому слід цілуватись і дарувати один одному писанки. Для підкріплення вищесказаного наведемо уривки з твору: “Ще раз Христос воскрес!” (Цілується з Настею)... [8, с.201]. “Давай похристосуємося. Це ж закон!” [8, с.190]. “Чи у вас христосуються з чужими парубками?”, “Писанка у вас є? Поміняймося!”, “Сьогодні ж таке свято, що слід мінятись писанками...” [8, с.195]. Обмінюючись писанками, хлопці й дівчата виявляли свою симпатію один одному, згодом цей артефакт “на пам’ять” ставав прикрасою оселі й зберігався в домі біля ікон, це знаходимо у творі: “Але ж і гарнісінька! Я її покладу під образи” [8, с.195].

У повісті “От тобі і скарб” Г.Квітки-Основ’яненка теж простежуємо звичай дарувати писанки на Великдень. У творі зустрічаємо: “Писанки, що цілий піст писали”. Дізнаємося

також, що писанку з вишневими пташечками, які цілуються, і з написом кругом усього яйця: “Христос воскрес вельце! Поцілуймося, моє серце” дівчина дарувала своєму нареченому: “Так отсе-то вона і збирається на празник після обід вийти до колисок і там з Тимохою гарненько похристосуватися і дати йому тую писанку” [4, с.209].

Твори української художньої літератури фіксують також чимало згадок про “пам’яткові” речі, які дарують під час сватання та на весіллі. У драматичному творі Т.Шевченка “Назар Стодоля” відображено, що на знак згоди вийти заміж дівчина підносила сватам два рушники на срібній тарілці, клала їх на хліб, принесений сватами; потім підходила до батька, низько вклонялась і цілувала руку; блюдо з рушниками підносила сватам – спочатку одному, а потім іншому. Свати, узявши рушники, кланялись і відповідали: “Спасибі ж батькові, що свою дитину рано будив і усякому добру учив. Спасибі тобі, дівко, що рано вставала, тонку пряжу пряла, придане придбала” [21, с.22]. Тут же йдеться про те, що коханий отримував у дарунок вишиту хустину: “Адже я таки взяла з собою і хустку, що для тебе вишивала. (Вынимает из-за пазухи белый, шитый красным шелком платок и подает Назару)” [21, с.37].

У драмі “Дай серцеві волю, заведе у неволю” М.Кропивницького виявляємо аналогічні весільні дарунки: рушник, подавши який, дає згоду на одруження: “Ще нехай спершу подаю рушники, а тоді вже буде річ про весілля!..” [8, с.43]. У цьому ж творі знаходимо вишиту сорочку як артефакт “на згадку” милому: “Я тобі, мій голубе, завтра щось таке гарне-гарне подарую...”. Далі йдеться про те, як дівчина біжить до скрині й виймає вишивану сорочку, яку хоче подарувати [8, с.64]. Також зустрічаємо: “Одарко, ти мені дарувала оцю сорочку, подаруй краще Іванові!” Одарка подає Іванові сорочку, кажучи: “Нехай тобі буде на спомин!” [8, с.67]. Для проведення аналогії наведемо рядки з народної пісні:

Бондаріку, зроби мені бочку,
Я тобі за це вишию сорочку.

У творі “Доки сонце зійде, роса очі виїсть” вищезгаданого автора описано, як хлопець дарує перстень і цим просить у дівчини згоду вийти за нього заміж: “Позвольте вам подарить кільце золотое” [8, с.96]. Відповідно не прийняти персня – не дати згоди: “Ну, што кільца золотого не приняла, значить, аминь і шабаш” [8, с.100]. У драмі “Глитай, або ж Павук” М.Кропивницький описує момент, коли дівчина дарує сорочку й хустку коханому: “Мамо, принесіть мені сорочку, ту, що я вишивала Андрієві, вона там у коморі, я її подарую своєму молодому... Мамо, треба молодому хустку почепити!” [8, с.149]. Тут же знаходимо цікавий елемент пісенного фольклору:

Що я ходив до тебе,
Черевички купував,
Хвиگی-миги дарував,
Стрічки прості і шовкові
І чоботи сап’янові.
Хустку гарну, хвартушину,
І спідницю, й корсетину;
І намисто, і каблучку
На біленьку твою ручку.

У комедії Г.Квітки-Основ’яненка “Сватання на Гончарівці” зазначається, що дочка навідріз відмовляється дарувати хусточку хлопцеві, якого не кохає: “Вже ж, матінко, що хоч роби зо мною: лай, бий, хоч до смерті вбий, а не дам нелюбу хустки” [3, с.387]. У повісті “Салдацький портрет” Г.Квітки-Основ’яненка теж ідеться про дарування хустки нареченому під час сватання на знак згоди. Так, мати наказує дочці, щоб вона чіпляла за пояс хустку коханому та до себе притягувала, і слухала його та шанувала, а потім, щоб ще й поцілувала [5, с.89]. Далі описано, що в період відсутності нареченого дівчина ту хусточку сватання біля серця носила. З повісті “Щира любов” цього ж автора дізнаємося, що рідню на весіллі обдаровували “усе хустками хорошими і вишиваними і платками шовковими” [4, с.377]. У вищезгаданому творі серед гостинців, які батько купував своїй доньці, виявляємо “намиста з червонцями, хрестів усяких, дукатів, еднусів золотих, бурштинів разками” [5, с.338].

У творі І.Нечуя-Левицького “Микола Джеря” висвітлено епізод про те, який мати справила весільний подарунок дочці: “червоні чоботи”, “шість разків доброго різаного намиста з срібним дукачем” [12, с.44]. Ще одне підтвердження, що прикраси, зокрема дукач, були переважно подарунком на весілля, знаходимо в етнографічному словнику “Український народний одяг” К.Матейко [9, с.152].

Цікаве побутування пам’яткових речей на Полтавщині відкриває нам повість М.Гоголя “Сорочинський ярмарок”. Тут можна було придбати й весільні подарунки родичам, у творі про це мовиться так: “А наш парубок отправился по рядам с красными товарами... виглядывать получшую деревянную люльку в медной щегольской оправе, цветистый по красному полю платок и шапку для свадебных подарков тестю и всем, кому следует” [1, с.38].

У повісті М.Коцюбинського “Тіні забутих предків” знаходимо бідкання головного героя про те, що “немало десь піде грошей на шовкові хустки та дорогі згарди, але то байка!” [7, с.29].

У повісті “Земля” О.Кобилянської описується подія в селі Димці на Буковині. Відображено поїздки хлопця з татом на ярмарок на Петра в місто, звідки він привозить перстень у подарунок своїй коханій: “Я тобі перстінг приніс, що купив на Петра в місті! – сказав він і витягнув його із-за ременя. Відтак засунув його їй на палець” [6, с.67]. Після цього мало відбутися весілля. В іншому творі письменниці – повісті “В неділю рано зілля копала...” [6, с.408] знаходимо діалог двох закоханих:

– Грицю, я лагоджу рушники...
–Лагоди на осінь...

У повісті “Довбуш” Гната Хоткевича описується момент, з якого дізнаємося, що на Гуцульщині хлопці, перебуваючи на полонині, ліпили баранчиків і калачики із сиру й дарували дівчатам, а особливо судженій: “Дійсно, хлопці, яким уже дівки в голові, лагодять побільше сих баранчиків для роздачі дівкам взагалі і своїй богданці особливо”, а також: “...Бо то парубчеки ліп’є колачіки дівкам своїм. Цес білевий Іван та придивися лиш. Він насиляє у два, у три реди на ремінь та й роздає витак дівкам” [18, с.157]. А дівчата, виглядаючи своїх хлопців, співали:

Пішли вівці в полонинку,
Лиш єгнета бліють,
Ба шо ж наші вівчарики
В полонині діють?
Ба шо діють, ба шо діють,
Ци не ватагують?
Пороби нам колачіка,
Прийдут – подарують.

Поруч з уривком цього твору можна поставити слова коломийки:

Ой на гірці пас я вівці, на гірці не був я,
Чужій любці калач купив, а своїй забув я [11, с.90].

Колач (калач) також дарували молодій парі на весілля. Принагідно згадаємо рядки з пісні “Про колишне весілля”, у якій висвітлено цей факт:

А хто іде на весілля, муси[т] колач мати,
Щоб молодим у дарунок та й подарувати.

В оповіданні з радянського побуту “Скарга весільної кухарки” описується звичай обдарувати кухарку калачем та хусткою на весіллі. Так, згідно із цим звичаєм, кладуть на тарілку калача, зверху хустку й дружок виголошує: “Десь тут є в пана молодого й молоді старша кухарка Олімпіада, що нас добрими стравами шанувала”. На що кухарка повинна сказати: “Дякую молодій і молодому, батькові й матері за гречний дарунок!” [10, с.458].

Відомо також, що на весіллі хрещеній матері давали в подарунок гарний очіпок і рушник [15, с.30].

Цікаві факти обдарування хресними батьками своїх хрещеників знаходимо в праці Марка Грушевського “Дитина у звичаях і віруваннях українського народу”. Тут висвітлено відомості

про подарунок, який дитина отримувала при хрещенні – хрестик, який за свої гроші купував у попа хресний батько, а кума (хресна мати) – крижмо, яке потім залишається породіллі, з нього шиють сорочинку, а синові сорочку як ітима в армію [2, с.63]. Хрестик – це не тільки АНП, призначений дитині, а річ на спомин під час обряду побратимства. Так, з прийняттям християнства східними слов’янами обов’язковим елементом обряду побратимства був обмін натільними хрестами та святими іконами [14, с.365]. Цей обряд описав також М.Кропивницький у творі “Дай серцеві волю, заведе у неволю”: “Ми ж з тобою не чужі: пам’ятаєш, як колись хрестами помінялись?” [8, с.56]. А під час обряду посестринства притаманно було обмінюватися подарунками з так званого “бабського” господарства – рушниками, хустками, плахтами, полотном тощо [14, с.366]. Для обряду посестринства в незаміжніх дівчат був звичай “кумання”, під час якого обмінювалися хустками та намистом.

Іншим видом духовної спорідненості було кумівство. Так, у 30-х рр. XIX ст. на Слобожанщині на Різдвяне свято куми ходили до батьків хрещеника, обдаровували їх хустками, вишиваними рушниками, святковими стравами й тим неначе викупували собі хрещеного сина чи дочку [14].

Висновки. Аналізуючи український фольклор, нам вдалося з’ясувати асортимент “пам’яткових” речей того часу, частково виявити тематику творів, матеріал виготовлення, функції та призначення залежно від статі людини. Ми дійшли висновку, що обереговими подарунками “на згадку” були: писанки, натільний хрестик, намисто, згарди, дукач, перстенець, хустка, віночок тощо; серед “пам’яткових” речей одягового призначення: сорочка, кофтина, корсетик, запаска, плахта, спідниця; істивними АНП були іграшки та колачики (калачики) з сиру. Тому артефакт “на пам’ять” є символічним знаком у житті людини. Його дарують “на пам’ять” з нагоди певної події як вияв поваги, дружби, симпатії, любові. АНП повинен якоюсь мірою прикрашати житло чи саму людину. Це та “пам’ятка”, яка розповідає про власника, його побут, уподобання, звичаї. Це своєрідний “паспорт” людини, який відображає її вік, сімейний і соціальний статус.

1. Гоголь М. В. Всі повісті / М. В. Гоголь. – К. : Либідь, 2008. – 538 с.
2. Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу / Марко Грушевський. – К. : Либідь, 2006. – 256 с. : іл.
3. Квітка-Основ’яненко Г. Ф. Конотопська відьма. Сватання на Гончарівці та ін. твори / Г. Ф. Квітка-Основ’яненко. – Донецьк : ТОВ ВКФ БАО, 2008. – 416 с.
4. Квітка-Основ’яненко Г. Ф. Повісті та оповідання : у 2 т. / Г. Ф. Квітка-Основ’яненко. – К. : Дніпро, 1978. – Т. 1.
5. Квітка-Основ’яненко Г. Ф. Українські повісті / Г. Ф. Квітка-Основ’яненко ; [упоряд. Л. В. Ушкалов]. – Х. : Веста, Ранок, 2003. – 352 с. – (Серія “Програма з літератури”).
6. Кобилянська О. Ю. Твори / О. Ю. Кобилянська. – Сімферополь : Крим, 1971. – 461 с.
7. Коцюбинський М. М. Тіні забутих предків / М. М. Коцюбинський. – Х. : Фоліо, 2006. – 350 с. – (Укр. класика).
8. Кропивницький М. Л. Драматичні твори / М. Л. Кропивницький ; [упорядкув. і приміт. В. М. Івашкова ; вступ. стаття Л. З. Мороз]. – К. : Наукова думка, 1990. – 608 с.
9. Матейко К. Український народний одяг : етнографічний словник / К. Матейко. – К. : Наукова думка, 1996. – 166 с.
10. Народні оповідання / [відп. ред. М. М. Пазяк]. – К. : Наукова думка, 1983. – 498 с.
11. Народні пісні в записах Михайла Яцкова / [упорядкув. О. І. Дея, М. М. Ільницького]. – К. : Музична Україна, 1983. – 105 с.
12. Нечуй-Левицький І. Повісті та оповідання : у 2 т. / І. Нечуй-Левицький. – К. : Наукова думка, 1985. – Т. 1. – 631 с.
13. Пісні родинного життя / [відп. ред. І. П. Березовський]. – К. : Дніпро, 1988. – 357 с.
14. Сироткін В. Побратимство, кумівство. Громадський побут / В. Сироткін // УКРАЇНЦІ : історико-етнографічна монографія у двох книгах. – Опішне : Українське народознавство, 1999. – Кн. 1. – С. 365–370.
15. Українська родина: родинний і громадський побут / [упоряд. Л. Орел]. – К. : Вид-во імені Олени Теліги, 2000. – 424 с. : іл., ноти.
16. Українські народні пісні (записи поживтневого часу) / [упоряд. О. А. Правдюк] ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – К. : Наукова думка, 1991. – 288 с.

17. Українські народні пісні : пісенник / [упоряд. Н. Д. Якименко]. – К. : Музична Україна, 1989. – 173 с.
18. Хоткевич Г. М. Аверон; Довбуш : повісті, оповідання / [упоряд., авт. післямови Ф. П. Погребенник]. – К. : Дніпро, 1990. – 559 с. : іл. – (Б-ка іст. прози).
19. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Г. Шевченко ; [редкол.: Є. П. Кирилюк (голова) та ін.]. – К. : Наукова думка, 1989. – Т. 1. – 528 с.
20. Шевченко Т. Г. Поезія. 1847–1861 рр. / Т. Г. Шевченко ; [редкол.: Є. П. Кирилюк (голова) та ін.]. – К. : Наукова думка, 1991. – Т. 2. – 592 с.
21. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Г. Шевченко ; [редкол.: Є. П. Кирилюк (голова) та ін.]. – К. : Наукова думка, 1991. – Т. 3. – 400 с.

В статье освещается артефакт “на память” как феномен культуры в произведениях украинской фольклористики и художественной литературы XIX–XX веков.

Ключевые слова: артефакт “на память”, феномен, фольклор, украинская культура.

The article reveals the souvenir as a phenomenon of the culture in works of Ukrainian folklore and literature of the XIX-th – the XX-th centuries.

Key words: souvenir, phenomenon, folklore, Ukrainian culture.

УДК 745 / 749:217

ББК 85.12

Роман Гошовський

ДЕКОРАТИВНО-СЕМАНТИЧНІ ЧИННИКИ САКРАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТОВИХ ОБ’ЄКТІВ УКРАЇНЦІВ XVI – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

У статті вперше розглядаються декоративно-семантичні чинники сакралізації культових будівель, хрестів, ікон, священних тканин, посуду та інших предметів літургійного призначення.

Ключові слова: сакралізація, культові об’єкти, церкви, каплиці, хрести, ікони, антимінс, кіот, чаша, Євангеліє.

Актуальність теми дослідження викликана, насамперед, кардинальними політичними, суспільними змінами, що за останні десятиліття відбуваються в країні та спонукають до осмислення українцями своєї духовно-мистецької спадщини й ідентичності. Адже культові об’єкти як містичні “контакти” для отримання Господньої благодаті, виконані з різноманітних матеріалів, традиційних форм і конструкцій, були шановані від найдавніших часів у багатьох народів світу, у тому числі й стародавніми слов’янами, і теперішніми жителями України.

До культових об’єктів зараховуємо церкви й дзвіниці, каплиці й хрести доквілля, а також предмети літургійного призначення (ікони, ручні, напрестольні та виносні хрести, патериці, антимінс, плащаниця, кіот, чаша, Євангеліє тощо). Однак найбільшою сакральністю в церкві, на думку М.Станкевича, “наділені антимінс, процесійний, напрестольний і ручний хрести, Євангеліє та ікони, бо вони забезпечують дієвість релігійних обрядів, укорінюють віру” [11, с.5]. Священність у таких літургійних предметах виступає джерелом тасмничої і водночас могутньої енергії. “У кожній крихітці освяченої проскури цілком присутнє божество Христа, найменша частинка реліквії має не меншу силу, ніж ціла реліквія” [5, с.37]. Предмети, які не інспіровані священністю, не мають літургійного вжитку, є профанними, або світськими. Вони неначе демонструють наш “безпечний світ, роздвоєний та урівноважений порядком і хаосом” [11, с.5].

Розв’язання зазначеної проблеми автором започатковано вперше. Опосередковані ідеї, що стосуються сакрального взагалі й окремих видів церковного мистецтва зокрема, зустрічаємо в працях Роже Каюа, Лінди Гребер, дерев’яні церкви вивчали М.Драган, В.Січинський, Д.Щербаківський, А.Новицький, А.Лушпинський, С.Таранушенко, Г.Логвин та ін.; придорожні й увінчуючі хрести досліджували такі відомі автори, як К.Шероцький, Г.Колцуняк, О.Гуцало, Д.Щербаківський, В.Січинський; про ручні різьблені хрести є праці О.Степанової, В.Свенціцької; про різні типи хрестів сучасних дослідників – С.Боньковської, В.Малини, М.Моздира, П.Кузенка, М.Станкевича, Л.Хом’як та ін.; про український іконопис є книги В.Свенціцької, Г.Логвина, Л.Міляєвої, В.Овсійчука, В.Отковича, Д.Степовика. Однак твори українського релігійного мистецтва не досліджувалися в аспекті дієвої традиційної священності художніми та знаковими за-

собами. Не встановлено, здавалося б, на перший погляд такої очевидної різниці сакралізації між чудотворною іконою і звичайною, хоч їхні візуальні відміни очевидні.

Отже, **мета** статті – представити тему наукового дослідження сакрального та мистецького феномену священності культових об'єктів українців XVI – початку XXI ст. на засадах декоративно-семантичних чинників. Поставлена мета передбачає розв'язання таких головних завдань: а) з'ясувати стан вивчення релігійних об'єктів у мистецтвознавчій літературі; б) висвітлити їх онтологію сакралізації; в) визначити художньо-декоративну систему формотворення і засоби художньої виразності літургійних предметів; г) уточнити символіку, установити стилістичні відміни творів різних типологічних груп; д) здійснити порівняльний аналіз художніх і семіотичних структур досліджуваного матеріалу.

Сакральні об'єкти, такі грандіозні, як храми чи мініатюрні, як натільні або нагрудні хрестики, мають незмінну чудодійну здатність сакралізувати простір, предмет, особу (за М.Станкевичем), даючи їй особливе відчуття духовності й належності до Христової віри – єднання з Господом. Сакралізація (священність) не має нічого спільного з обоженням чи поклонінням. Вона є засобом релігійної інспірації релігійних почуттів. Віруючий, який хреститься, минаючи церкву чи придорожню каплицю, помислами звертається до Бога.

Джерела священності сягають дохристиянських традицій, імовірно, пов'язані з язическими віруваннями. Навіть окремі дивовижні природні урочища із скалами, печерами, водопадами цілющої води сприймалися людиною не інакше як священний простір [4]. Такі місця вражають нас і сьогодні. Їх сила емоційного та психологічного впливу ґрунтується на природній чарівності, тоді як кам'яні ідоли, хрести – на первісних мистецьких засобах виразності, передовсім, декоративних і семантичних чинниках.

Священні сили, до яких зверталася людина в дохристиянську епоху, надавали їй можливості бути переконаною у своїй силі й могутності. Наносячи відповідні знаки на стіни печер, посуд, вона тим самим освячувала ці предмети, вводячи їх у сферу сакрального. Пов'язуючи дію тих чи інших символів з надприродними силами, вона визнавала їх велич, оберігаючи себе, просячи в них допомоги й заступництва. Ці елементи язичницької символіки зустрічаються і в християнських символах, говорять про їх глибоке коріння.

Для дослідження важливо розглянути й висвітлити *онтологію сакралізації культових і обрядових об'єктів*. У дохристиянській культурній традиції тривала первісна сакралізація особи засобами тканини [10, с.140], натільними й нагрудними оберегами, а сакралізація простору – жертвниками та стовпоподібними ідолами.

Сакральна ідея хреста, як апотропейного знака магії, виникла в неоліті. “У ранньохристиянське мистецтво хрест проникає в III–IV ст.; а в наступних століттях він впроваджується в літургію, стає постійною темою пластичних і живописних зображень” [10, с.20]. Згідно з “Літописом Руським”, апостол Андрій ставить хреста на Київських горах [6, с.3]. Будівництво кам'яних храмів стало результатом запровадження візантійської традиції, зведення дерев'яних церков, імовірно, іде від давньослов'янських “контин”. Ставлення хрестів поблизу джерел, на роздоріжжі як межових знаків відоме із середньовічних документів (1438, 1452, 1458, 1492 pp.) [9, с.512, 520]. Перші графічні зображення придорожніх хрестів (XVII ст.) у Польщі, Валахії, Україні засвідчено в Літописі Самійла Величка [1, с.111, 199, 211; 8, с.58]. На землях України хрест вважався найбільш достойним знаком-символом для відзначення важливих подій у житті громади, народу. Придорожні, як і пам'ятні, хрести виконувалися переважно в камені й за образністю уподібнювалися до надмогильних. Як символ віри вони глибоко закорінені у світогляді, побуті людей, а своїми формами й прикрасами свідчать про народне розуміння призначення і краси. Відомий дослідник Д.Щербаківський відносив їх (разом з “фігурами” і надмогильними хрестами) до окремої галузі народного мистецтва [8, с.22]. Хрести придорожні ставилися фундаторами на хвалу Богу, на підставі релігійних переконань і християнської віри.

Знак хреста, якому поклоняємося, дуже широко використовується в образотворчому мистецтві. Його втілення через образ божественного використовують у сакралізації образу людини – під час обрядів наносячи на одяг священників, виготовляючи предмети церковного вжитку, такі як напрестольні хрести, ручні, екстер'єрні. Вони є символом духу й безсмертя. Що стосується сакралізації особи, то хрест розміщують на облаченні, митрах, митрополичих і патріарших скуф'ях тощо.

Нагрудні інсигнії, як наймобільніший сакральний предмет, не тільки поширювали стереотипи своєї типологічної групи, але й були своєрідною парадигмою своїх можливих структурних схем художнього тексту для створення найдавніших літургійних предметів, процесійних, ручних і напестольних. Порядок розташування конструктивних та іконографічних елементів хреста досягається різноманітними засобами, що надають творам урочистого ідейно емоційного ладу. За В. Малиною, символічна роль хреста в релігійних системах не може бути зрозумілою без його трансформативних і перевтілених образів, а також безкомпаративних знакових фігур, до складу яких входить хрестовий знак [7].

Дерев'яні церкви XVI–XIX ст. становлять складний синтез елементів традиційної народної архітектури. На конкретних пам'ятках важливо розглянути їхню “прив'язку” до особливостей ландшафту, будівельні техніки, планування, конструкції, оздоблення та символіку, що сприяли сакральній величчю цих будівель.

Перебуваючи в певному ландшафтному середовищі, людина насамперед звертає увагу не на стіни церкви, а на її верхи, увінчання, які впливають на неї магічною божественною силою. Вона зупиняється під дією цієї сили в зачаруванні й глибокій пошані перед домом Господнім, бо, досягнувши місця, де розташоване сакральне, від Бога одержує допомогу й благословення. Вибір місця для церкви дія, яка спрямована за певними ознаками вибирати особливі місця, високоестетичні ділянки довкілля (на пагорбах, підвищеннях, пригірках зі старими деревами, джерелами) для будівництва церкви. Це сухі, особливої краси місця (красні), на які часто вказували небесні сили. Вибір місця для храму Божого описаний у Біблії: “11. І ліг він на тім місці. 12. І снилось йому-ось драбина поставлена на землю, а верх її сягав аж до неба. І ось Ангели Божі виходили і сходили по ній...16. І прокинувся Яків у рано вранці і взяв каменя, що поклав собі в голови, і поставив його за пам'ятника, буде домом Божим” (Біблія. – Вих.; 28:11–22). З історії церкви відомо, що нові храми будувалися на місці поруйнованих. Люди були прив'язані до давніх освячених місць.

Важливість верхньої частини будівлі, її накриття і увінчання зумовлені сакралізацією. Розвинуті вертикальні елементи в композиції церков є продуктом релігійного плану, мета якого – наблизити споруду, а через неї людину, до неба. Бажання архітектурою церкви наблизитися до неба, створити святиню, яка була б символом макрокосмосу, у гірських районах спостерігається чутливіше. Церкви в українців Карпат підкреслювали особливі “високі”, сакралізовані місця в ландшафті, були їхніми композиційними домінантами [14, с.263]. Храм – це місце спілкування людей з Богом у будь-якій релігії, у християнстві – це модель Всесвіту, орієнтована на сторони світу. Храми зводилися по-різному, проте їх архітектура завжди символічно представляла віровчення. Будівлі хрещатого плану означали, що Хрест Господній – це основа церкви й ковчег спасіння для людей. Круглі – символізують вічне тривання церкви, адже коло не має ні початку, ні кінця. Восьмикутні – символізували Віфлеємську зірку й церкву як зірку-дороговказ до спасіння в житті майбутнього, восьмого віку, бо ж, за стародавніми уявленнями, земне буття людства вимірюється сімома віками значної тривалості, а восьмий – то вічність у Царстві Божому. Тридільні храми завжди асоціювалися з кораблем, а корабель нагадує вірним, що крізь житейське море до небесної пристані людину може доправити лише церква Христова [3, с.41].

Панівним елементом для сакралізації українських церков є верх. Він зумовив власний розвиток сакральної архітектури, яка не має прямих аналогів у будівельному мистецтві Європи та світу [14, с.283]. Від їх кількості залежить типологія об'ємно-просторового рішення сакральних споруд: одно-, дво-, три-, п'яти-, семи- та дев'ятиверха церква. Генеза верхів є визначальною й ортогональною прикметою українського сакрального будівництва. Верхи постійно розвивались як шляхом їх збільшення над основними об'ємами церков, так і шляхом членування по вертикалі чотирибічних, восьмибічних верхів зломами в різних комбінуваннях. Високі багатоступінчасті верхи можна зустріти тільки в Україні й лише в дерев'яній архітектурі [14, с.273].

Кількість церковних верхів чи бань (куполів) також глибоко символічна: один верх знаменує єдність Бога, досконалість творіння; два – відповідають двом сутностям Боголюдини Ісуса Христа – людській і божественній; три – символізують Святу Трійцю; чотири – Чотириєвангеліє, чотири сторони світу. П'ять верхів, де центральний височить над бічними, означають Ісуса Христа й чотирьох євангелістів. Сім верхів – це сім таїнств церкви, сім дарів Святого Духа, сім днів творіння, сім Вселенських Соборів. Дев'ять символізують дев'ять плодів Свя-

того Духа або таке саме число ангельських хорів. Тринадцять верхів чи бань означають Ісуса Христа й дванадцять апостолів навколо [3].

До важливих культових об'єктів належать і каплиці, які будували окремо (над могилами мучеників, на кладовищах як надгробні пам'ятники, на дорогах, у лісі, на полі, біля води, як поминальні з нагоди якоїсь події, на сільських, міських площах як молитовні споруди) і прибудовували до зовнішніх стін храму або облаштовували в храмі. Форми каплиці різні: від ікони на стовпі під двосхилим дашком до багатокамерних споруд. Найпоширеніші є окремо зведені каплиці. Їх будували схимники в лісах, над печерними монастирями, згодом вони започаткували церкви. Будівництво каплиць тривало протягом усього періоду поширення християнства в Україні й триває до наших днів [13, с.192].

Ікони, церковний стінопис, літургійні предмети не тільки виконують роль ладнання внутрішнього простору храму, але й упроваджують нас у духовний світ святості, наближають до Бога.

Священність, енергія, сила ікони засвідчують духовну присутність святого або святої тут, у намальованому образі, через деякі символи (німб, декоративне тло, орнамент тощо). Без цих символів ікона сприймається як портрет, на якому немов зображені реальні люди, з власною зовнішністю, індивідуальними рисами. Саме за допомогою цих символів засвідчується духовна присутність святого чи святої в намальованих образах. Оскільки дух святої людини несе в собі божественну силу й енергію, то саме через символічну присутність її духу при всіх канонічно намальованих і освячених іконах з її зображенням ці ікони наповнюються духовною енергетикою. Символи ікони передаються через віру. Ікона багата як своїми свідченнями про святу людину, так і своїми символами, які відображають земне життя святої людини з її вічним життям на небі [12, с.28]. Значущим є вибір матеріалу для зображення цих символів. Золото, використане для позолоти німба святого або тла ікони, не відіграє роль прикраси. Сама позолота як матеріал не несе в собі ніякої енергії, вона сприймається віруючим, який перебуває перед іконою в молитві, як образ космосу. Німб або ореол, сійво (від грецького "ого" – золото), виконаний позолотою, віруючий сприймає не як дорогоцінний метал, а як духовну присутність, божественну енергію. Говорячи про ікону, варто зауважити, що декорування на тлі ікони застосовують для того, щоб у намальованому образі створювалася святенність, яка передається кожній живій душі. Ікони спонукали християн молитися, і не тільки в храмі під час богослужіння, але й удома, бо зорове сприйняття світу переважає в організмі людини всі інші. Те, що постійно перебуває перед очима, постійно навчає, до чогось спонукає. Присутність ікони в українському домі мала виховне значення для дітей і дорослих. Молячись перед ликом Спасителя, Богородиці, того чи іншого святого, вони молилися до Бога. Ставлення до ікони як до живого ества, що "спостерігає" за домашнім ладом, спонукає старших, молодших і дітей молитися, а також гідно себе поводити, уникаючи гріховних думок, діл і слів [12, с.32–33].

Висновки. Храми, дзвіниці, придорожні хрести, каплиці, церковні предмети та хатні ікони XVI–XXI ст. є мистецьким феноменом, що пов'язаний із релігійно-обрядовою традицією сакралізації простору, предмета та священної особи.

Сьогодні, як і колись на зламах історії, людина чекає від сакрального допомоги й успіху. Відчуваючи до цих символів повагу й острах, віруючий прагне отримати найдієвішу енергію, якою вони наділені. Сакральне, базуючись на хаосі, зумовлює встановлення порядку й організованості світу. Власне, через віру й молитву, декоративно-семантичні засоби сакралізації мисляча людина робить спроби досягти тієї духовності й душевної рівноваги, яка може забезпечити їй піднесення до Бога.

1. Величко С. В. Літопис / Самійло Величко. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 1. – 371 с.
2. Величко С. В. Літопис / Самійло Величко. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 2. – 642 с.
3. Вечерський В. В. Українські дерев'яні храми / Віктор Вечерський. – К. : Наш час, 2008. – 271 с.
4. Грэбер Л. Дикая природа как священное пространство / Линда Грэбер. – К. : Киевский эколого-культурный центр, 1999. – 56 с.
5. Каюа Р. Людина та сакральне / Роже Каюа. – К. : Ваклер, 2003. – 256 с.
6. Літопис Руський. – К. : Дніпро, 1989. – 592 с.
7. Малина В. Пластичні тропи у християнському пам'ятникарстві України / Валерій Малина // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. вісник. – 2007. – 736 с.

8. Моздир М. “Фігури”, придорожні та присадибні хрести в Україні / Микола Моздир // Українська хрестологія. (Спец. випуск “НЗ”). – Л., 1997. – 130 с.
9. Словник староукраїнської мови XIV–XV ст. : у 2 т. – К. : Наукова думка, 1977. – Т. 1. – 632 с.
10. Станкевич М. Автентичність мистецтва. Питання теорії пластичних мистецтв / Михайло Станкевич. – Л. : СКІМ, 2004. – 192 с.
11. Станкевич М. Духовність народного мистецтва: етноестетичний аспект / Михайло Станкевич // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – 2009. – Вип. 15–16. – С. 3–8.
12. Степовик Д. Іконологія й іконографія / Дмитро Степовик. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2004. – 320 с.
13. Тарас Я. М. Українська сакральна дерев’яна архітектура : словник-довідник / Ярослав Тарас. – Л., 2006. – 584 с.
14. Тарас Я. Сакральна дерев’яна архітектура українців Карпат / Ярослав Тарас. – Л. : Ін-т народознавства НАНУ, 2007. – 639 с.

В статье впервые рассматриваются декоративно-семантические факторы сакрализации культовых строений, крестов, икон, священных тканей, посуды и других предметов литургийного назначения.

Ключевые слова: сакрализация, культовые объекты, церкви, кресты, иконы, антиминс, киот, чаша, Евангелие.

The article firstly reveals decorative and semantic sacralization factors of buildings, crosses, icons, sacred materials, dishes and other objects of liturgy.

Key words: sacralization, cult objects, churches, chapels, crosses, icons, the Gospels.

ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

УДК 72.012.6 (477)

ББК 85.11 (4 Укр)

Надія Бабій

СТАНІСЛАВІВСЬКА КОЛЕГІАТА. ПОЧАТКИ БАРОКОВОГО ВИСТРОЮ

У статті розглядаються основні історичні та культурологічні аспекти виникнення костьолу Непорочного Зачаття Діви Марії в Станіславові (тепер – Івано-Франківськ). Особлива увага звернена на появу в кінці XVII – на початку XVIII ст. оригінального фасаду колегіати, що мала вплив на дальший розвиток архітектури регіону.

Ключові слова: бароко, колегіальний костел, двовежевий фасад, мавзолей.

Станіславівська колегіата – костьол Непорочного Зачаття Марії, Андрія та Станіслава (1662–1703) споруджувався одночасно із заснуванням міста Станіславів (від 1962 року – Івано-Франківськ). Первісна споруда була дерев'яною. Відомий європейський шпигун і мандрівник Ульрик фон Вердум, який подорожував Польщею в 1671–1672 роках, згадував у своєму щоденнику “гарний костьол з каменю, вже в значній мірі споруджений поруч з дерев'яним” [9, с.100].

Багато істориків і дослідників залишили свої свідчення про колегіату, її будівничих, фундаторів, святенництво, однак дотепер ще немає ґрунтовної монографічної праці, присвяченої цій пам'ятці.

Короткі замітки про пам'ятку ми знаходимо у виданих 1985 року “Памятниках градостроительства и архитектуры” [8, с.215], а також у публікації В.Грабовецького, Б.Гавриліва та Г.Карась “Івано-Франківськ в історії та культурі” 2001 року [3], “Історії української архітектури” за редакцією В.Тимофієнка [4, с.218].

Генріх Сенкевич у своїй відомій трилогії описує пам'ятку як місце поховання легендарного пана Володійовського, хоча факт цей є недостовірним.

2003 року в Івано-Франківську відбулася міжнародна науково-практична конференція “Станіславівська колегіата між минулим і майбутнім” (до 300-річчя побудови), де були обговорені питання дослідження, реставрації та популяризації пам'ятки [8].

Фундаментальне значення з погляду на архівні джерела має праця станіславівського історика Садока Баронча, видана у Львові 1858 року [1], а також публікації А.Шарловського 1887–1890 рр. [10].

Мета дослідження – висвітлити особливу роль конструктивного вирішення головного фасаду колегіати. Завдання дослідження – простежити вплив зразків південнонімецької архітектури на появу зазначеного фасаду та знайти докази його спільності з іншими сакральними пам'ятками Івано-Франківщини в період другої половини XVIII століття.

Фундатор колегіального костьолу в Станіславові – Андрій Потоцький (пом. 1691 року) – належав до найвидатніших особистостей Речі Посполитої своєї доби, посів у кар'єрі найвищі шаблі – у різні роки він займав посади великого коронного хорунжого (прапорносеця короля), воєводи київського, краківського, старости галицького, коломийського, мостиського, мединського, лежайського та ін. У 1682 році стає каштеляном краківським, що було найпочеснішим у польському королівстві. Син Станіслава Ревери, гетьмана великого коронного й воєводи краківського та Софії Калиновської, здобув перемоги в тогочасних битвах з росіянами (Чуднів, 1660), турками (Хотин, 1673), татарами (Калуш, 1675) та козаками Богдана Хмельницького. Зоряний час вельможі прийшов у 1683 році, коли король Ян III Собеський, рушаючи з військом під Відень, залишив на нього піклування державою. Андрій, об'єднавши приватні магнатські зағони та невеликі підрозділи, виступив на Західне Поділля, окуповане турками. За цю перемогу 1684 року король нагородив його булавою коронного гетьмана.

Відомо, що він був фундатором багатьох споруд – костьолів в Отинії й Лисці, доброчинцем різних орденів, будував для них святині й монастирі, у тому числі: для бернардинів у Лежайську (1664) і Йозефові (1691), для домініканців у Галичі (1667), Головчині (1681) і Снятині (1684) [1, с.27–28, 30–33].



Станіславівська колегіата – костьол Непорочного Зачаття Марії, Андрія та Станіслава (1662–1703)

З архітектурної точки зору костьол являє собою тринавну базилику з трансептом. Перекриття склепінчасті на підпружних арках. Середхрестя перекрите куполом, що має чотири люкарни. Бічні нави значно нижчі за центральну, мають окремі вхідні портали з боку фасаду. Ззовні костьол укріплений численними ступінчастими контрфорсами. Головний фасад вузький, трирядний, вивершений двома фланкуючими ажурними вежечками над аттиком. Костьол має вертикальне членування поодинокими пілястрами тосканського ордера, на вежах – коринфського. Нижній ярус усієї споруди оббігає складнопрофільний карниз, розікнений арковими нішами над бічними порталами. У другому ярусі повний антаблемент, що має профільовані тригліфи та гладкі метопи. Головний фасад розкрепований у середній частині. Вузький пресбітеріум увінчаний півциркульним фронтоном. Над центральним порталом, що має вигляд двоплічної арки, розміщена глибока лоджія з балюстрадою, обрамлена півциркульною аркою із замковим каменем. Північний фасад оздоблений у нижньому ярусі великою арковою нішею, у якій, зі спогадів старожилів, до 40-х

років XX століття знаходилася фреска “Хресна дорога”, а в 60-х роках був виставлений великий процесійний хрест. У другому ярусі сліпа віконна ніша, можливо, для скульптури чи образу.

До вівтаря примикають приміщення ризниці та захрестії.

У 40-х роках XVIII століття костьол освітлювався через численні вікна головної та бічних нав, вікна трансепта. Можливо, початково кількість і конфігурація їх були іншими, зважаючи на товсті мури костьолу, що, очевидно, мали на меті оборонний характер пам’ятки. Чотири люкарни в куполі та сигнатуру було споруджено при ремонті після пожежі 1882 року.

Усередині костьол оббігає широкий коронуєчий карниз.

Бічні нави відокремлені від центральної арковими переходами. Над пресбітеріумом споруджено хори.

Центральна вісь костьолу має напрямок північ–південь, а не захід–схід, що було зумовлено міською забудовою і що, мабуть, спричинило помилковість опису Ульріка фон Вердума про розташування костьолу та палацу Потоцьких відносно ринку.

Крім парафіяльної функції, костьол у Станіславові невдовзі почав виконувати функцію некрополя родини фундатора.

Символічно, що в костьолі крипта розташована просто під куполом, що було рідкістю в Польщі тих часів і мало б свідчити про пику власників міста, похованих у ній.

Функцію родинного некрополя підкреслює і той факт, що за всі роки існування костьол не був відзначений жодною значною донатцією ані станіславівських міщан, ні покутської шляхти. Усередині не з’явилося жодного елемента відзначення особи з-поза родини фундатора.

Первісний вигляд станіславівського костьолу із часом змінювався. Уже у 20–30-х роках XVIII століття було проведено значні ремонтно-реставраційні роботи в костьолі через появу в стінах глибоких тріщин – фундаменти з вапняку виявилися заслабкими в умовах багнистого ґрунту. Ремонт закінчився в 1737 році.

У літературі є дві версії відповіді на запитання, наскільки змінився вигляд костьолу після ремонту. За однією, у XVIII столітті добудовані лише контрфорси, “колегіата, вибудована у формі хреста, проіснувала в первісній забудові до сьогоднішнього дня” [10, с.4].

На думку А. Шарловського, Йосип Потоцький значно збільшив костьол і щедро обдарував його, про що свідчить напис біля герба Пилява на східній стіні костьолу: “J. P. W. K. H. W. K.” (Йосип Потоцький, воєвода київський, гетьман великий коронний, 1737).

Знаходимо дані про те, що після реставрації 1737 року костьол майже не змінився ні у внутрішньому, ні в зовнішньому вигляді. Автор цієї думки опирається на іконографічний матеріал: він розглянув і проаналізував два стінописи костьолу, мабуть, з першої половини XVIII століття [10, с.4].

Із цього виходить, що у 20–30-х роках XVIII століття перш за все були зміцнені фундаменти. Стіни підперли контрфорсами. У цей час споруджено середню вежечку. Цілком імовірно, що костьол тоді був розширений і збільшений, як про це говориться в літературі. Поновлено й збагачено інвентар костьолу.

До сьогодні в костьолі було проведено ще кілька ремонтів-реставрацій. Після пожежі 1882 року значно змінилося завершення купола, замінені на нові бані двох фасадних веж.

Інвентаризація костьолу в 90-х роках минулого століття опустила той факт (на нашу думку, це має ключове значення), що від часу заснування значно змінилися габарити костьолу через піднесення ґрунту навколо нього та в околицях, про що довели розкопки 2001 року, проведені під час реконструкції майдану Шептицького [2, с.19–20]. Згодом споруда, приперта контрфорсами, стала масивною та присадкуватою, з непропорційно великим куполом.

Саме цей факт, можливо, вплинув на те, що до останнього часу архітектоніка костьолу посідала окремішне місце в галицькій архітектурі й не розглядалася з точки зору пошуку аналогій.

У фаховій літературі за авторів колегіати прийнято вважати двох французьких військових інженерів, що служили на території Руського воєводства Речі Посполитої в другій половині XVIII століття – Франсуа Корассіні з Авіньйона та Кароля Бенуа. Перший з них – полковник гвардії Андрія Потоцького, автор проекту фортифікації міста, реалізованого в період 1662–1672 років, а також модернізації замку в Галичі (перед 1658 роком) [10, с.9; 13, с.90, 334]. Його контракт закінчився 1684 року.

Бенуа, що працював з 1684 до 1696 рр., відомий як проєктант короля Яна III. Ним були виконані, між іншим, розбудова замку в Поморянах (кінець 1685 року), костьол і шпиталь Боніфрантів у Львові.

Йозеф Грабовський бачив у колегіаті запізнілу реалізацію ідеалів мистецтва італійського ренесансу, приписуючи авторство архітекторові італійцю [13, с.3–4].

Вацлав Хованець, опираючись на попередників, брав до уваги лише авторство Корассіні, пізніше Бенуа, що й залишилося незмінним у наступних дослідників [11, с.4].

Ця ж версія досі постійно звучить і в працях українських дослідників [5, с.45–47; 6, с.215; 7, с.16].

Однак вітчизняне мистецтвознавство дотепер не зауважило таких питань: якщо костьол був освячений 1703 року, а контракт Корассіні закінчився 1684 року, Кароля Бенуа – 1696 року, то чи можемо ми бути впевненими достовірно в їх ролі в остаточному ладнанні костьолу; хто був автором оригінального фасаду костьолу й чи не могло відбутися його будівництво, властиво, у період перших ремонтних робіт 1737 року?

Випадки відносно пізніших реалізацій фасадів костьолів відомі в архітектурній практиці: собор Петра і Павла у Ватикані в різні роки зводили Мікельанджело, Джакомо делла Порта, Карло Мадерна, фасад Іль Джезу – Віньйола, Джакомо делла Порта.

Автор статті спільно з архітектором, директором Івано-Франківської філії інституту “Західпроектреставрація” Зеновієм Соколовським схилиються до думки, що фасад досліджуваної пам’ятки міг з’явитися не раніше 40-х рр. XVIII століття.

Пошуки прототипів вузького виступаючого фасаду, увінчаного фронтоном, дещо “затисненого” між вежами, приводить до творчості Джакомо делла Порта (С. Антоніо дей Гречі в Римі, 1579–1581). Також зустрічаємо його ще в архітектурі костьолу Сан Грегоріо Магно архітектора Дж.Б.Сорія (1630–1633). Однак така версія фасаду не стала поширеною в Італії, поступившись місцем більш гармонійній схемі фасаду, запровадженого Карлом Мадерною [15, с.349–352]. Еміграція північноіталійських архітекторів сприяла поширенню цієї схеми на габсбурзькі землі – Баварію та Франконію, де проіснувала аж до початку XVIII століття. Назвемо

костьоли: цистеріанців у Вальдсассені, Абрахама Льюїтера та Георга Дінценгофера (1685); цистеріанців у Шинталь у Ягсталь Леонарда Дінценгофера (роzp. 1695), костьол бенедиктинів у Бамбергу того ж Леонарда Дінценгофера (роzp. 1700), костьол бенедиктинів у Фульдзі Йогана Дінценгофера (роzp. 1701) [15, с. 350]. У творчості цих митців так само відзначаються й інші маньєристичні прийоми: “тверді” злами мурів, а також виразне використання доричного чи тосканського ордерів з тригліфово-метоповим фризом.

Беручи до уваги вищевикладене, розпочинаємо пошук аналогів колегіати з погляду на конструкцію фасаду.

Найперше, неможливо не відмітити близької подібності фасаду колегіати до костьолу у Монастирську Тернопільської області.

Також дослідження архівних матеріалів дає підтвердження нашої думки ще кількаразово – аналогічні розв’язання композиції фасаду знаходимо в костьолах домініканців у містах Тисмениця, Богородчани, парафіяльному в Кукільниках, усі з 1-ї половини XVIII століття.



Костьол у Монастирську Тернопільської обл.

глибоку півциркульну нішу для скульптури чи образу. У полях першого та другого рядів фасаду вміщені неглибокі ніші, замкнені аркадами з профільованими архівольтами, нижня вміщує портал, верхня – вікно. Третій ряд містить три фігурні профільовані рами, у середній – домініканський хрест. У нижній частині веж розміщені бічні двері, обрамлені півциркульними порталами, вище – округлі віконця-окулуси. У другому ряду вікна прямокутні з півциркульним



Костьол Сан Грегоріо Магно архітектора Дж.Б.Сорія (1630–1633)

Костьол домініканців у місті Тисмениця (1721–1736), був зруйнований у часи Другої світової війни. Рідкісні архівні фотографії та акварель невідомого автора з колекції Зеновія Соколовського дають нам уявлення про його вигляд.

Костьол являв собою однонавову базилику з дещо нижчим приміщенням пресбітеріуму, тригранно завершеного. Фасад розміщений зі сходу, висунутий уперед, з виділеним лоджією музичним хором над порталом. Дві прямокутні фланкуючі вежі дещо притиснуті до центральної частини й виходять за межі плану нави. На пограниччі нави та пресбітеріуму доставлені з боків прямокутні приміщення ризниці та захрестії.

З досить простим архітектонічним укладом костьолу контрастував його виступаючий монументальний фасад складної артикуляції.

Фасад двовежевий, триосьовий. Середня частина триярусна. До висоти третього ярусу веж увесь фасад та боки костьолу об’єднані спільною системою дорійських пілястрів та метопово-тригліфовим фронтоном і розвиненим карнизом, що розпирає у верхній частині карниз фронтона, заакцентовуючи на ньому

завершенням, у рамках із замковим каменем, у третьому – прямокутні, ледь округлені вгорі, у рамках того ж профілю із замком.



Костьол у смт Богородчани

Схема фасаду цього костьолу досить близька до тисменицького. Загалом архітектоніка скомпонована нарощуванням простих геометричних форм. Відзначимо, що автор досить вільно поставився до взірця. Так, завершення центральної частини фасаду було відкинута, поступившись спільній артикуляції, чим досягнуто враження “переливання” карнизів, що дало формі динамічного ефекту.

Костьол Марії Магдалини в селі Кукільники (1732–1782) відомий найперше своїми високохудожніми фресками, натомість архітектоніка костьолу в спеціальній літературі не розглядалась.

Споруда вузька, зального типу з пристінними стовпами.

Головний фасад розширений, виступає вперед, дворядний. Центральна частина увінчана аттиком із фронтоном і волютами. Центральна вісь заакцентована сандриком порталу. Другий ряд – виділений віконним отвором. Фасад має горизонтальне членування у вигляді міжрядного та розвинутого коронуючого карнизів, спільних для об’ємів фасаду та веж. Виразне вертикальне членування у вигляді наріжних тосканських пілястрів на фасаді та вежах. Вікна мають нескладні ліпні обрамлення. Нижній ярус веж уміщує простої конфігурації отвори бічних дверей. Вежі з боків приперті масивними скісними контрфорсами.

Варто назвати ще один цікавий, на думку автора, факт – усі прикарпатські споруди, розглянені

Костьол і монастир домініканців у смт Богородчани Івано-Франківської області (1742–1761) є мурованою тринавною базилікою з пресбітеріумом та виступаючою квадратною апсидою.

Головний фасад розкрепований, трирядний, тієї ж композиції з тісно зіставленими вежами та виступаючою середньою частиною. Має чітке тридільне членування по вертикалі, заакцентоване кондигнаціями вежа–нартекс–вежа. Вежі мають самостійне членування на два яруси. Нижній цокольний ряд має спільний для всього фасаду широкий коронуючий карниз. Фасад увінчано струнким бароковим фронтоном з півциркульною нішею для образу. Вертикальне членування стін за допомогою здвоєних і строєних пілястрів із капітелями композитного ордера. Пілястри веж мають капітелі лише у верхньому ярусі.

Сучасний стан костьолу відповідає виглядові після ремонту 1904 року та відбудови після знищення в часи Першої світової війни. Про зміни, упроваджені у вигляд костьолу у 20-х роках ХХ століття можна судити з фото Альфреда Броневського з 1923 року, долученого до інвентарної справи.

Найбільше зміни зачепили фасад: змінені волюти верхнього ярусу середньої частини, позиція балкона на значно вищій, по-новому влаштовано ліхтарі веж.



Костьол Марії Магдалини в селі Кукільники (1732–1782)

в статті, належали до власності Йосипа Потоцького чи його найближчої родини. При будівництві багатьох з них він виступав ініціатором заснування фабрики. Так, 1741 року архієпископ львівський Ігнатій Віжицький дозволив Йосипові Потоцькому зводити згадуваний костюл у Богородчанах, однак фінансування фабрики перейняв його швагер – Станіслав Костка Коссаковський. Тисмениця належала Станіславу Потоцькому, воєводі познанському (з 1751 р.), Йосифові Потоцькому (1771–1772) та ін.

Отже, фасад колегіати міг з'явитися пізніше, а саме – у 40-х роках XVIII ст., тож його автором ніяк не могли бути згадані в науковій літературі військові інженери Франсуа Корассіні та Карло Бенуа. Також використання програми вузького виступаючого фасаду, припертого двома квадратними вежами, з глибокою балконною нішею та щитом непоодинокі на Івано-Франківщині, а зустрічається ще тричі в різних пам'ятках та один раз на Тернопіллі (Монастириськ). Крім того, усі ці пам'ятки об'єднує належність так чи інакше до особи Йосипа Потоцького, із чого можна припустити, що таке послідовне впровадження означеного композиційного типу фасаду, починаючи із символічного храму-мавзолею в Станіславові, цілком могло бути не випадковим – відображувало амбіції “великого коронного гетьмана” у період найбільшого злету в його кар'єрі. І якщо колегіата характеризується ще маньєристичними ознаками, то надалі це провінційне мистецтво таки породило зразки високого професійного стилю, що очевидні для костюлів у Тисмениці, Кукільниках та особливо Богородчанах і Монастириську.

Поки що не вдалося віднайти імені проєктанта фасаду колегіати, хоча ствердно можемо відзначити його виразний вплив на архітектуру краю. Незаперечним також є факт прив'язання досліджуваних пам'яток до названих вище південнонімецьких зразків, головню авторства Дінценгоферів.

1. Баронч С. Пам'ятки міста Станіславова / Садок Баронч ; [пер. з пол. Р. Процака]. – Івано-Франківськ : СІМІК, 2007. – 143 с.
2. Вуянко М. Археологічні дослідження на території станіславівського костюлу Непорочного Зачаття Діви Марії / М. Вуянко // Станіславівська колегіата між минулим і майбутнім : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. – Івано-Франківськ, 2003. – 90 с.
3. Грабовецький В. Івано-Франківськ в історії та культурі / В. Грабовецький, Б. Гаврилів, Г. Карась. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2001. – 136 с.
4. Історія української архітектури / [за ред. В. Тимофієнка]. – К. : Техніка, 2003. – 471 с.
5. Мельник В. Колекція сакрального мистецтва Івано-Франківського художнього музею: історія формування та особливості її експонування в колегіаті / В. Мельник // Станіславівська колегіата між минулим і майбутнім : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2003. – 90 с.
6. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР : иллюстрированный справочник-каталог : у 4 т. – К. : Будівельник, 1983–1986.
7. Полек В. Майданами та вулицями Івано-Франківська : [науково-популярний довідник] / В. Полек – Л. : Світло і тінь, 1994. – 89 с.
8. Станіславівська колегіата між минулим і майбутнім : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. “Проблеми дослідження, реставрації та популяризації пам'яток сакральної архітектури і мистецтва в Івано-Франківську”, (Івано-Франківськ, художній музей, 9–11 верес. 2003 р.). – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2003. – 90 с.
9. Ульрих фон Вердум. Щоденник подорожі, яку я здійснив у роки 1670, 1671, 1672... через Королівство Польське / Ульрих фон Вердум ; [пер. з нім. І. Сварник] // Жовтень. – 1983. – № 2. – С. 100.
10. Шарловський А. Станіславів і Станіславівський повіт з погляду історичного та географічно-статистичного / Алоїз Шарловський ; [пер. з пол. Т. Буженко]. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2009. – 176 с.
11. Chowaniec C. W sprawie kolegiatskiego kościoła / C. Chowaniec // Kurier Stanisławowski. – 1927. – № 388. – S. 4–5.
12. Grabowski J. Kolegiata jako zabytek i dzieło sztuki / J. Grabowski // Kurjer Stanisławowski. – 1932. – № 732. – S. 4–5.
13. Historia sztuki polskiej. – Wydanie drugie przejrzone i uzupełnione. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1965. – Т. 2. – 577 s.
14. Kowalczyk J. Świątynie i klasztory późnobarokowe w archidiecezji lwowskiej / J. Kowalczyk // Rocznik Historii Sztuki. – 2003. – № 28. – S. 168–298.

15. Materiały do Dziejów Sztuki Sakralnej na Ziemiach Wshodnich Dawnej Rzeczypospolitej / [red. naukowa Jan K. Ostrowski]. – Kraków, 2006. – Т. 14. – 582 s.
16. Pamiętki miasta Stanisławowa // Kurjer Stanisławowski. – Stanisławow, 30.V.1937.
17. Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajow słowiaskich : Т. 1–11. – Warszawa, 1880–1892.

В статье рассматриваются основные исторические и культурологические аспекты появления костела Непорочного Зачатия Девы Марии в городе Станиславов (теперь – Ивано-Франковск). Особенное внимание обращено на появление в конце XVII – в начале XVIII вв. оригинального фасада коллегиаты, что повлияло на дальнейшее развитие архитектуры региона.

Ключевые слова: барокко, коллегиальный костел, двубашенный фасад, мавзолей.

The article is about the main historical and cultural aspects of the constructions of Collegium of Holy Virgin Maria in Stanislaviv (today Iwano-Frankivsk). The main attention gives to the new original facade of the collegiums at the end of XVII – the beginning of XVIII century, that has a strong hold to the development of architecture generally in the region.

Key words: baroque, Collegium Catholic church, double-tower facade, mausoleum.

УДК 746.4 (477+391)

ББК 85.126+63.5 (4 Укр)

Христина Нагорняк

НАРОДНИЙ ОДЯГ ПОКУТТЯ КІНЦЯ ХІХ – СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ В ОБРЯДАХ І МАГІЧНИХ ДІЯХ

У статті досліджено роль народного строю в обрядовій культурі Покуття. Висвітлено символічне значення складових обрядового костюма та магичні дії, характерні для хрещення, весілля, похорону.

Ключові слова: костюм, обряд, хрещення, весілля, похорон, Покуття.

Багато науковців у своїх працях досліджували роль народного строю в обрядовій культурі українців різних етнографічних регіонів України. Проаналізувавши праці таких дослідників, як З.Васіна [2], Ф.Вовк [3], Н.Гурошева [6], Г.Маслова [8], Т.Ніколаєва [9], Г.Стельмашук [1], Л.Чайковська [19], Г.Щербій [20], можемо стверджувати, що роль традиційного строю етнографічного регіону Покуття в народній обрядовості малодосліджена тема у вітчизняній етнографії і мистецтвознавстві, спробуємо поглибити її на “польових матеріалах”, зібраних нами в регіоні. **Мета** статті – висвітлити символічне значення окремих елементів обрядового костюма та їхню роль в обрядах і магичних діях на Покутті.

Насамперед зазначимо, що до обрядового вбрання належить одяг для хрещення, весільний і поховальний.

Завдяки своїй символічній навантаженості, стрій, будучи матеріальним витвором, міг виконувати функції, властиві феноменам духовної культури.

Г.Щербій підкреслює, що багатоманітність символів і варіантів їх поєднання безпосередньо пов'язані з призначенням народного строю. Так, при переході від повсякденного вбрання до святкового, а також від святкового до обрядового активно зростала роль знакових функцій. Водночас на задній план відходила практична функція: у святковому костюмі їй належала другорядна роль, а в обрядовому практичній властивості окремих елементів узагалі не бралися до уваги [12, с.133].

Далі автор звертає увагу на те, що відмінність у співвідношенні практичності й знаковості присутня й на рівні окремих властивостей компонентів строю. Найменш інформативними є конструктивні особливості – крій, силует, пропорції одягу. Вони певною мірою стабільні не лише в межах одного етносу, а й мають чимало близьких рис у сусідніх і навіть досить віддалених народів. Особливості ж декоративно-художнього оформлення одягу більш відкриті для втілення – у рамках традицій – особистих бажань і смаків. Тому художні прийоми, їх виражальні засоби багатоманітніші не лише в історичному, а й у територіальному плані та здатні виступати символами широкого кола духовних цінностей [12, с.134].

Майже всі обряди та ритуали тісно стикались із магічними заходами, котрі мали забезпечити сім'ї й окремій людині щастя, багатство та плодючість, захистити її від злих сил.

Здебільшого обрядовими символами виступали окремі компоненти строю: хустка або рушник на сватанні, крижмо на родинях, біла (або чорна) хустка на похороні та ін. Вони мали охороняти людину від злих сил, принести добробут, здоров'я, кохання. Чимало обрядових символів мають давнє походження і, практично, не використовувались у повсякденній ноші. Зокрема, виготовлений архаїчним способом за допомогою веретена поховальний одяг, збережені у весільному обряді окремі частини строю (*гуґля* – старовинний, з білого доморобного валяного сукна гуцульський плащ-накидка), форми крою (*додільні* сорочки), способи одягання деяких речей (за допомогою зав'язок) – усе це наділялося надзвичайними магічними рисами.

Чимало магічних дій спостерігається в родильній обрядовості, яка є складовою частиною сімейної обрядовості. Склалася ціла одягова система, що нібито мала оберігати жінку. Так, нерідко вагітна жінка підперізувалася широким вовняним поясом, який слугував за оберег, а гуцулки надягали чоловічі штани, щоб відволікати увагу злих сил [12, с.167] і для того, щоб деякий час приховувати свій стан від “злих очей”. (Власні спостереження – далі – ВС).

Уже при народженні дитини виконувалися певні магічні обряди. Обов'язковим було сповивання новонародженої дитини в сорочку матері, а також перев'язування дитини червоним поясом, що мало оберігати від нечистої сили.

За повір'ям, перед тим, як одягнути на дитину черес, у сорочці потрібно потримати ніж або металевий предмет, тобто виконати певні магічні дії (у цьому випадку маємо справу з контактною магією). Відповідно до повір'я, дитина, торкаючись сорочечкою і тілом до металу, “повинна виростати міцною, як залізо” [19].

На Покутті зберігся і до наших днів звичай хрестити всіх дітей у сім'ї в одній сорочечці, для того щоб діти любили й поважали одне одного впродовж усього життя [ВС].

“Додільна” сорочка мала найвищий ритуальний статус в обрядовій культурі українців. Добробут, нерозлучність нової родини могли забезпечити, за традиційним уявленням українців, саме “додільна” сорочка молодої на весіллі. І тільки таку сорочку зберігала кожна жінка собі на смерть, яку одягали небіжчиці як оберіг, що мав забезпечити їй “суцільний” (бажаний) спокій у вічному житті.

Особливою магічною силою, як вважалося, володіли предмети ноші, виготовлені спеціально для того чи іншого обряду власними руками. Так, дівчина неодмінно повинна була вишити сорочку своєму нареченому. Символічне значення мали й обов'язкові дарунки – чоботи, які наречений дарував своїй дівчині, а також у деяких селах Покуття чоботи дарував зять тещі, і намітка – подарунок свекрусі від невістки.

Ще одним важливим елементом одягового комплексу на Покутті, який відіграв важливу роль у сімейній обрядовості, був кожух. Про символічне значення кожуха знаходимо відомості в праці Г.Й.Горинь: “У зв'язку з тим, що кожух символізував багатство і щастя, він займав значне місце в народній і весільній атрибутиці. На розстелений кожух приймали новонародженого, садовили молодих на весіллі. Мати у вивернутому кожусі зустрічала молодих після шлюбу” [5, с.52]. Також кожух був обов'язковим додатком до приданого дівчини, про що свідчать наші записи.

До семантично насичених компонентів костюма належать пояси. Пояс здавна був одним з обов'язкових елементів вбрання і виконував чимало утилітарних функцій. Ним закріплювався на талії поясний і верхній одяг, на поясі носили дрібні предмети, необхідні в повсякденному вжитку: широкий шкіряний чоловічий пояс – “черес” на Покутті розглядався і як засіб захисту м'язів живота під час важкої фізичної праці. Поряд із цим пояси були й своєрідною окрасою вбрання як справжні витвори мистецтва [12, с.121].

На давнє походження поясів і їх значення вказують пов'язані з ними численні повір'я та прикмети. Магічні функції, що за народним уявленням були притаманні поясам, зумовили їх велику роль у народній обрядовості як оберегів. Очевидно, пов'язаний навколо тіла пояс розглядався як один з варіантів магічного замкненого кола, поза яким мали залишатися злі для людини сили. Ця функція пояса наочно розкривається в ритуалі традиційного покутського весілля. Вважалося, що під час весілля для молодих особливо небезпечно всіяке зло. Щоб уберегтися від нього, молода дарувала своєму судженому власної роботи червоний пояс.

Особливе значення пояса фіксується в ритуалах життєвого циклу. У триаді “народження, життя, смерть” пояс займає середнє положення і має вітальну життєствердуючу семантику: входження дитини в життя, включення її в соціум, установлення шлюбних стосунків, запліднення. Зав’язування пояса на дитині підтверджувало її людський окультний статус. Померлу хрещену дитину обов’язково потрібно було підперезати – тобто факт причетності дитини до світу людей фіксувався за допомогою пояса. Іноді пояс укладали на дно поперек домовини згідно з повір’ям, за яким при воскресінні небіжчик також мав бути підперезаний поясом.

Не випадково відсутність пояса фіксується в обрядах, пов’язаних з культом природи, її життєвими циклами, приміром, на свято Івана Купали. Пояс віддзеркалював подвійну сутність людини як біологічної та соціальної істоти. Його центральним положенням на фігурі фіксувалося місце поєднання, розмежування сакрального верху та матеріально-тілесного низу. Семантика пояса була тісно пов’язана з ідеєю плідності, сексуальної сили, дітонародження. У традиційній свідомості пояс був тією межею, що відокремлювала фізіологію від культури. Імовірно, що це значення межі закладено й в одній з назв доморобного пояса – крайка, тобто “край”, “межа”, “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. Традиційний тканий пояс часто фігурує в дівочих ворожіннях на весілля. 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, а відтак наявність у нього нечистої сили та відсутність фертильного статусу. До таких народна традиція відносила міфологічні персонажі (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.

Ще однією важливою складовою народного вбрання, яка насичена символами, є головні убори. З давніх-давен у головних уборах українців важливу інформативно-знакову роль виконували атрибути-символи. Особливо різноманітними вони були в зачісках і головних уборах дівчат і жінок.

Г.Стельмашук у своїй праці “Традиційні головні убори українців” зазначає: “Особливо складною знакова система була у весільних головних уборах. Засватані дівчата носили на голові знак у вигляді кольорових пов’язок, квітів. Весільну дружку і наречену розпізнавали по кольору стрічок, різновидності вінків. Головний убір нареченого позначали знаками у вигляді букетів із пир’я, намистин, квітів, галузок, маленьких віночків. Атрибути і символи мали регіональні відмінності. Тут мало значення все: з якого матеріалу виготовлений знак, його колір, порядок розміщення” [15, с.161].

Ритуальні головні убори Покуття вирізняються архаїчними національними особливостями, які в більшості покутських сіл побутують і в сучасних весільних обрядах. М.Федушак у своїх дослідженнях, які стосуються весільного барвінкового вінка, слушно пропонує розділити саме поняття “вінок” на три типи: вінком вважати головний убір дівчини у формі кола; вінцем – розмаїтий декор у накритті голови нареченої, а вінчиком або віночком – барвінковий символічний весільний атрибут [18, с.23].

Власне з процесу створення барвінкового віночка й починалося весілля на Покутті. Збирати барвінок вирушали до схід сонця. Ішла сама молода або молода з друзками. У деяких селах Покуття (на Коломийщині) барвінок збирали дружби або брат молоді [ВС]. Плели вінки, коли дівчата прибирали гільце. Найчастіше починала шити віночок мама, інколи й тато нареченої, продовжували свашки. На “вінки” запрошували газдинь, які є порядними господинями й добре живуть із чоловіками. Покутський віночок характерний чотирма монетами або медаліками-“огнушками”, пришитими разом із червоними нитками китицями із чотирьох боків обруча. Над скронями блищали золочені барвінкові прикраси – “затички”. На тім’ї, у центрі перехрестя із червоних ниток, уміщували золочене “штерно” – квіточку з барвінкового листа. Обов’язковим елементом покутського віночка був часник, зубчики якого пришивали з двох боків від зурочень.

В українській весільній обрядовості важливе місце посідає звичай “розбирання” (завивання, зав’язування) молоді. Цей обряд здійснювали в останній день весілля на Покутті. Посе-

ред хати стелили верету, клали одну з подушок молодої, на яку сідала княгиня. Своячки знімали їй з голови вінок, розчісували на дві половини волосся і плели у дві коси. Коси заплітали в “колач” поверх голови, на них клали чеpecь, яким свекруха тричі хрестила невістку. Поверх чепця ставили рубок: довший його кінець складали у восьмеро й обводили попід бороду, роблячи т. зв. “підборідді”. Другим кінцем обводили чеpecь і, врешті, зрівняні кінці перев’язували на потилиці й спускали вниз по плечах. Поверх цього на чоло молодій клали вінок, стрічку якого пришпилювали, а на потилиці зав’язували. Відколи молоду зав’язали, то вона вже не мала права показатися з непокритою головою (Коломийщина) [BC].

Хустки, намітки, очіпки теж відігравали важливу роль в обрядах. За народним звичаєм, заміжній жінці скидати хустку з голови вважалося великим гріхом. Протягом року не знімали хустку, якою був обв’язаний очіпок у першу шлюбну ніч (це означало б “світити очіпком”), а також не дозволялося знімати його й ходити з відкритою головою [15, с.202].

Головні убори – хустка й очіпок – виступали в ряді випадків відповідними символічними знаками. Так, удова, що бажала одружитись, одягала як знак червоний очіпок – і в будень, і у свято.

Хустка іноді означала лист до нареченого. Хустками, як і рушниками, при сватанні перев’язували вище ліктя руки сватів. Хустки як символ достатку дарували на весілля, ними скріплювали руки молодим, “щоб шлюб був міцним”. Хустка виконувала функцію “єднання молодих” у весільному обряді всіх східних слов’ян.

Намітка теж була обов’язковим атрибутом весільних обрядів – покривання молодої, єднання молодих, її так само дарували на весілля. За народним повір’ям, намітка виконувала ще й функцію оберега.

Важлива роль головних уборів і в поховальних обрядах. Г.Стельмашук відзначає, що в XIX – на початку XX ст. в Україні похорони повсюди здійснювалися за церковно-християнським обрядом, який, однак, містив у собі нашарування язичницької обрядовості. За народним повір’ям, людина продовжувала жити в потойбічному світі й тому її відповідно споряджали. Цікаво, що одні й ті ж головні убори, але з різним функціональним навантаженням, застосовувались у весільній і поховальній обрядовості. Як уже відзначалось, у певні історичні періоди слов’янські дівчата ходили з розпущеним волоссям. У XIX – на початку XX ст. розплетене волосся побутувало не лише у весільних, а й у поховальних обрядах. Але тут воно було знаком трауру [15, с.204].

Головні убори в поховальних обрядах, як й інший одяг, відігравали чітко визначену функцію. Вважали, що коли помирає дівчина, її потрібно спорядити на той світ як наречену. Тому їй одягали на голову вінок. У тих місцевостях, де побутував звичай одягати на голову вінок нареченому, у домовину дівчини клали два вінки.

Під час поховального обряду часто перев’язували хустками хрести й хоругви. Хустку, а інколи дві, вивішували над могилою парубка або дівчини. Хустками обдаровували присутніх на кладовищі. У селах Снятинщини й до сьогодні зберігся звичай під час прощання з покійником близьких його родичів обдаровувати: чоловіків – сорочками, жінок – хустками [BC].

У XIX ст. в Україні померлого ховали, надягаючи йому на голову шапку. У кінці XIX – на початку XX ст. шапки, як правило, клали поруч з покійником. На Гуцульщині жонатому клали біля голови шапку, а парубкові – крисаню.

Коли людина померла, її одягають у все нове. На Покутті в кінці XIX – на початку XX ст. покійника одягали тільки в домотканій одяг, категорично відкидаючи шкіряні та металеві предмети, які “не пустять покійного в рай” [10, с.35].

Г.Стельмашук зазначає: “За народними віруваннями, магічну силу мали також нашійні прикраси – коралові і бурштинові намиста. Серед селян широко побутувало повір’я, що коралі оберігають жінку від злих духів. Кораловому і янтарному намистам приписували магічну силу, що охороняла жінок від головного болю, поліпшувала зір” [16, с.100]. Натомість, коли жінка помирала, з неї знімали всі шийні прикраси й ховали без них [BC].

Підсумовуючи, можемо сказати, що особливості функціонування народного одягу відкривають найтісніший зв’язок його із світоглядом покутян. Адже майже всі його компоненти активно включались у те чи інше обрядове дійство, що своїм корінням сягає глибокої давнини. Такі елементи народного строю покутян, як сорочка, пояс і хустка, мають найбільшу магічну дію і використовуються в усіх видах сімейної обрядовості.

Розглянуті давні звичаї та обряди – розплітання коси нареченої, “покривання нареченої”, обряд єднання, заборона ходити одруженій жінці без головного убору тощо – свідчать про тісний зв’язок головних уборів з їх функціями й атрибутами-символами. Наявні тут й елементи, пов’язані з іншими уявленнями покутян, такими як бажання багатства (вивернутий кожух), залучення молодого та молодої до сімейного вогнища, елементи контактної магії. Описані обряди свідчать про те, що в кінці XIX – середині XX ст. у народному вбранні на Покутті все ще залишалися активними функції оберегова й знакова.

1. Білан М. С. Український стрій / М. С. Білан, Г. Г. Стельмашук. – Львів : Фенікс, 2000. – 325 с. : іл.
2. Васіна З. О. Український літопис вбрання : [книга-альбом] / З. О. Васіна. – К. : Мистецтво, 2006. – Т. 2. – 448 с. : іл.
3. Вовк Ф. Студії з української етнографії та антропології / Ф. Вовк. – К. : Мистецтво, 1995. – 336 с. : іл.
4. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис / О. Воропай. – Мюнхен : Українське вид-во, 1958. – Т. 1; 1966. – Т. 2. – К. : Етнос, 2008. – 687 с.
5. Горинь Г. Й. Шкіряні промисли західних областей України (друга пол. XIX – поч. XX ст.) / Г. Й. Горинь. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 52.
6. Гурошева Н. О. Обрядова роль традиційного одягу українців / Н. О. Гурошева // Народна творчість та етнографія. – 1990. – № 4.
7. Маєрчик М. Одяг, як символічне тіло / М. Маєрчик // Тіло в текстах культур. – К., 2003. – С. 69–82.
8. Маслова Г. Народная одежда русских, украинцев и белоруссов в XIX – начале XX в. / Г. Маслова // Восточнославянский этнографический сборник. – М., 1956. – С. 71–118.
9. Ніколаєва Т. Український костюм. Надія на ренесанс / Т. Ніколаєва. – К. : Дніпро, 2005. – 320 с. : іл.
10. Паньків М. Сучасні традиційні обряди на Покутті та проблеми їх збереження / М. Паньків // Етнос і культура. – 2003. – № 1. – С. 35.
11. Паньків М. Весілля у селі Вербівцях на Городенківщині / М. Паньків. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – 108 с.
12. Українська минувшина : ілюстрований етнографічний довідник / [Пономарьов А., Артюр Л., Бетехтіна Т. та ін.]. – К. : Либідь, 1994. – 256 с.
13. Кіреєва-Лутченко Р. Покутське весілля / Руслана Кіреєва-Лутченко // Ямгорів. Літературно-краєзнавчий і мистецький альманах. – 2000. – Ч. 11–12. – С. 173–185.
14. Стельмашук Г. Магічне коло (вінок як символ і оберіг) / Г. Стельмашук // Літопис Червоної калини. – 1993. – № 3–4. – С. 60–62.
15. Стельмашук Г. Г. Традиційні головні убори українців / Г. Стельмашук. – К. : Наукова думка, 1993. – 240 с.
16. Стельмашук Г. Г. Магія народного одягу / Г. Стельмашук // Жовтень. – 1982. – № 10. – С. 99–100.
17. Стельмашук Г. Про що розповідає дівочий вінок? (атрибути-символи на головних уборах дівчат) / Г. Стельмашук // Літопис Червоної калини. – 1992. – № 6–7. – С. 66–68.
18. Федущак М. Прикрашання квітами – квітання / М. Федущак. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2004. – 60 с. : іл.
19. Чайковська Л. Обрядова функція народного вбрання на Волині другої половини XIX – початку XX ст. / Л. Чайковська // НТЕ. – № 6. – 2007. – С. 47–54.
20. Щербій Г. С. Народне і професійне в сучасному одязі / Г. С. Щербій // НТЕ. – 1983. – № 5. – С. 50–55.

В статтє исследована роль народного строя в обрядовой культуре Покуття. Освещены символическое значение составляющих обрядового костюма и магические действия, что характерны для крещения, свадьбы, похорон.

Ключевые слова: *костюм, обряд, крещение, свадьба, похороны, Покутье.*

The article considers the place of folk clothes in a ritual culture of Pokuttia. A symbolic meaning of components of a ritual dress is highlighted. Attention is paid to magic actions used in Epiphany, Wedding and Funeral.

Key words: *dress, ritual, Epiphany, Wedding, Funeral, Pokuttia.*

УДК 727.7:008 “ХХ”

ББК 85.11

Олександр Осадчий

**ІДЕОЛОГІЧНІ ЧИННИКИ РОЗВИТКУ ГРОМАДСЬКИХ СПОРУД КУЛЬТУРНО-МІСТЕЦЬКОГО ПРИЗНАЧЕННЯ другої половини ХХ ст.
(на прикладі Івано-Франківська)**

Історичні зміни в житті суспільства завжди своєрідно й точно відображаються в організації середовища, у якому живе людина. У статті розглядається проблематика впливу соціально-культурних чинників суспільного життя Західної України другої половини ХХ ст. на розвиток громадських споруд і на їхню диференціацію. Цей період відзначається потужним ідеологічним впливом та будівництвом великої кількості громадських споруд різного призначення.

Ключові слова: архітектура, громадська споруда, культура.

У ХХ ст. нові історико-політичні й соціокультурні умови спричинили виникнення й формування низки нових типів громадських будівель: установ управління, фінансів, освіти, культури, медицини, торгівлі й транспорту. Упродовж зазначеного періоду вдосконалювалися функціонально-планувальні, об'ємно-просторові та стилістико-композиційні вирішення цих будівель, розширювалися їх типологія і диференціація.

Становлення нової архітектури доволі складний процес, у якому однаковою мірою відбилась як революційна романтика, так і соціальна демагогія. У цей час з'явилися нові, не знані доти, типи споруд і вдосконалювалися вже відомі. Ще в 1932 р., з організацією єдиної Спілки архітекторів, було проголошено єдиний творчий метод – метод соціалістичного реалізму й тотальної орієнтації на класику [9, с.340]. Розпочинаються активна політизація архітектурної діяльності та формування архітектури тоталітарного режиму з його пориваннями до гігантоманії та бутафорської помпезності архітектурних форм, які повинні були втілювати “розквіт”.

Переважна більшість науковців вивчає громадські споруди як об'єкт архітектури. Так, скажімо, М.Астанін аналізував споруди стилю конструктивізм з точки зору архітектурної стилістики та планувально-просторового вирішення архітектури ХХ століття [2]. У праці Е.Муриної розглядається архітектура в момент поєднання різних видів мистецтва в період соціалізму [8]. М.Алленов, у свою чергу, торкався політичної і соціальної сторони питання синтезу різних видів мистецтва [1]. У праці О.О.Роготченка “Соціалістичний реалізм і тоталітаризм” окреслено суспільно-політичне й соціально-психологічне тло, створюване радянськими ідеологами, указані одновекторність розвитку художньої культури та жорстка залежність митця від цих обставин [9].

Метою статті є з'ясування ідеологічних засад, а також історичних, культурних і соціальних чинників, які мали вплив на формування певних типів громадських споруд Західної України культурно-мистецького спрямування.

Еволюція державної політики у сфері культури знаходилася в тісній залежності від потреб ідеологічного впливу на громадян. У 1940–50-х рр. став традиційно-звичним розгляд культури, її духовних цінностей як частини ідеології, яка визначала основні положення і напрями культурної політики, засоби й форми її реалізації. Культура, що розглядається як сфера, покликана приносити користь матеріальному виробництву, сприяючи підвищенню комуністичної свідомості трудящих, виступала в ролі ретранслятора практично важливих політичних установок, актуальних на певний момент часу, від уряду до трудящих.

Пролетарські й буржуазні цінності протиставлялися один одному, причому останні розглядалися як антицінності. Сфера культури не мала самостійного значення – вона була частиною ідеологічної діяльності партії щодо пропаганди пролетарських цінностей відповідно до теорії комуністичного виховання. Саме політичні, а не творчі завдання в СРСР довгий час визначали ціннісний зміст мистецтва. У діяльності партії всі установи культури займали місце ідеологічних організацій, покликаних допомагати партії у вихованні нової людини, у формуванні її марксистсько-ленінського світогляду, комуністичної моральності, пролетарського інтернаціоналізму й соціалістичного патріотизму, сприяти трудовому вихованню.

Директивна орієнтація на класицистичні зразки як основу творчого методу соціалістичного реалізму – явище тією чи іншою мірою притаманне всім без винятку тоталітарним режи-

мам – чи то сталінському казарменому соціалізму, чи то звичайному фашизму Гітлера або Муссоліні. Мистецтво завжди чітко віддзеркалює своїми засобами суспільний устрій держави, а також місце й соціальне становище кожного її громадянина [7, с.18]. Діяли ухвали ЦК партії, де установи культури розглядалися як пропагандистські й культурно-освітні, чим головним завданням було підвищення ролі мистецтва в ідейно-політичному вихованні радянських людей [1].

Архітектурі післявоєнної доби властива незбагненна для наших сучасників піднесеність і помпезність. Зодчі мовою архітектури відтворювали показну велич й об'єктивно прославляли “велику сталінську епоху”. І хоча ці споруди з погляду сучасності ще не зовсім досконалі, але це перші впевнені кроки на шляху розвитку, коли архітектори сумлінно й самовіддано розв'язували як локальні, так і широкомасштабні містобудівні проблеми [7, с.179].

У радянському мистецтвознавстві початку 1980-х рр. побутувала думка, що нова зацікавленість синтезом мистецтв була пов'язана з переломом у розвитку радянської архітектури, коли себе, начебто, самознищує утопічна життєбудівна програма конструктивізму й в архітектурі лідери висувають традиціоналістські течії під проводом І.Жолтовського, І.Фоміна, В.Щуко, О.Щусєва, О.Таманяна, які головну увагу приділяли “...глибинному вивченню творчих принципів епох художнього розквіту архітектури в минулому” [8, с.57].

Ця проблема синтезу, крім мистецького, мала й політичне значення. Актуальність завдання пояснювалася не лише необхідністю створення нового мистецтва, а створення саме “соціалістичного мистецтва”, яке в розумінні правлячої комуністичної системи повинне бути єдиним цілим [9, с.337]. Тому синтез було визнано як найбільш актуальну форму творчої співдружності радянських архітекторів, живописців і скульпторів, що одразу простимулювало теоретичну зацікавленість проблемою в усіх її аспектах, від творчих до організаційних.

Головними чинниками, які мали вплив на розвиток громадських споруд культурно-мистецького призначення другої половини ХХ ст., є: соціально-економічний чинник, який віддзеркалював рівень розвитку суспільства, його структуру й ідеологію і сприяв появі нових функціональних потреб суспільства. Ці потреби мали знайти втілення в просторовому середовищі, яке б відповідало новим соціальним вимогам суспільства. Функціональний чинник відображав сутність соціально-економічних процесів та утилітарних вимог, типових для досліджуваного періоду. Ці процеси сприяли розвитку та впровадженню нових конструкцій і матеріалів (конструктивний чинник), за допомогою яких архітектори розробляли нові принципи організації внутрішнього простору. Характер розташування громадської споруди в структурі міста й на ділянці визначався її типологічним і функціональним призначенням. У ХХ столітті містобудівного значення набувають громадські споруди адміністративних, культурно-мистецьких, фінансових і навчально-освітніх установ. Містобудівні завдання впливали на об'ємно-просторове вирішення споруди, а тим самим і на інтер'єр. Ці чинники стали передумовою об'ємно-планувальних, стильових, художньо-композиційних та опоряджувальних прийомів для вирішення громадських споруд.

Більшість зодчих вважали, що прогрес архітектури залежить від загального зростання економіки країни та від розвитку будівельної бази. Архітектура України пішла шляхом новаторства, в основу якого лягли пошуки нових пластичних форм і розпланування споруд залежно від їх призначення. Але розуміння нового в майстрів були вкрай розбіжні. Новаторство й національна форма, шляхи естетичного осмислення нових матеріалів і будівельних конструкцій, архітектурна творчість та індустріалізація будівництва, новації в містобудівній організації міст і вплив ідеології на архітектуру – відповіді на ці питання були різні й в окремих зодчих, й у творчих об'єднань, між якими точилася безкомпромісна боротьба.

У 1955 р., коли в Західній Європі модернізм був дуже строго оцінений, естетичні критерії стилю почали мінятися – у СРСР було прийняте рішення ЦК “З приводу проектування і масового будівництва”. Це був безпрецедентний випадок – політична воля позначила архітектурний стиль – воскресіння модернізму. У СРСР накресленою соціальною програмою почало впроваджуватися масове типове будівництво, формулювалися масивні комплекси житлових і громадських споруд. Та все ж тут виникають й інші відмінності від Західної Європи. Пряма стіна не стала красивою в СРСР, нерідко її “прикрашали” орнаменти, мозаїка, у форми, що знівелювали, прагнули включити нові архітектурні вираження.

З іншого боку, у той період, завдяки професійності архітекторів і за допомогою таємно доставленої в країну професійної літератури з-за кордону, маємо оригінальні, відображаючі душу тих часів самородки стилю, приголомшуючі чистою архітектурною естетикою, гармонією пропорцій, які є пам'ятниками недавньої історії.

Художньо-образній характеристиці архітектури Західної України другої половини ХХ ст. властиві пошуки національно-своєрідних форм на основі використання прийомів класицизму та здобутків нової архітектури конструктивізму.

Наприкінці 1950-х, а особливо на початку 1960-х, стало цілком очевидним, що зусилля радянського ідеологічного апарату, прикладені для запровадження в Галичині засад соцреалізму, були практично даремними. Соцреалізм як насильно впроваджувана культура у вузькопартійному розумінні не міг бути сприйнятий галицьким мистецьким соціумом. Але важливо відзначити, що він і не був однозначно вибракований, як і будь-яка реалістична тенденція, що періодично з'являється в історії мистецтва. Саме тому на загальні проблеми входження соцреалізму в мистецьке середовище необхідно дивитися ширше: “Як офіційний напрям, як носій ідеології держави “соцреалізм” прагнув заволодіти усім простором культури. Цього не сталося. Значить, говорячи про “соцреалізм”, треба бачити його і в горизонталі того мистецького середовища, де було немало іншого” [2].

О.М.Голубець стверджує, що в основі перемін, які відбувалися в досліджуваній період у мистецькому середовищі на західних землях України, лежить “протистояння численних течій мистецтва (в тому числі й авангардних) і радянського мистецтва доби тоталітаризму. В цій виразно антагонізуючій парі архітектура постає у двох основних формах: у численних авангардних денационалізованих модифікаціях і в яскравих прикладах її єднання з національними традиціями, незважаючи на те, що позиції “опонента” підкріплені “значною фізичною силою”, їх теоретичне обґрунтування виглядає надуманим і доволі безпомічним. Тому, можемо говорити про трансплантацію на терени Галичини саме тоталітарного мистецтва, а не мистецтва доби тоталітаризму, тобто такого, яке базується, головним чином, на відвертій силі, а не на інтелектуальному підґрунті” [3, с.59].

На Західній Україні, і зокрема в Івано-Франківську, у кінці 1960-х – на початку 70-х років відбувалося будівництво значної кількості великих заводів і фабрик, серед яких: виробниче об'єднання “Родон”, радіозавод у мікрорайоні Пасічна, приладобудівний завод на вул. Ак. Сахарова, фурнітурний комбінат на вул. Дудасва, арматурний завод на вул. Є.Коновальця, “Автоливмаш” на вул. Юності, що значно збільшило населення міста, а це, у свою чергу, вимагало й більшої кількості споруд культурно-мистецького призначення. Тому при кожному такому заводі створювалися клуби й будинки культури, які були переважно типовими за своїми проектами, проте просторими та красивими, часто з використанням народних мотивів Гуцульщини в інтер'єрах.

Вони й стали наймасовішими спорудами культурно-мистецького призначення цього періоду, які перебрали на себе основні культурно-освітні функції. Ці об'єкти будувалися різними профспілками, і кожна профспілка ставила перед архітектором 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 залі для глядачів кіносеансів і сценічних вистав. У клубній частині розміщувалися бібліотеки із читальними залами, кімнати для репетицій та обов'язковий у ті часи духовий оркестр. Творчій роботі архітекторів України над проектуванням клубів значною мірою сприяло проведення численних архітектурних конкурсів та обговорення проектів на творчих дискусіях і в пресі, на типові проекти клубів проводилися конкурси. В образному вирішенні клубів і палаців культури зодчі орієнтувалися на конструктивізм, класику, народне зодчество й українське бароко.

Соціальні чинники зумовили поширення таких типів споруд, як народний будинок, палаци мистецтв і спорту, різного роду клуби. Деякі з них розташовувалися в давніших спорудах (наприклад, Народний дім №1 розмістили в збудованому ще в 1914 році готелі “Австрія”, Народний дім “Княгинин” знаходиться в приміщенні, яке будувалося ще в 1920 році для

Просвіти), для деяких зводилися нові, спеціалізовані, з усіма необхідними приміщеннями для такого типу закладів. Це – будинок художника, відкритий у 1970 році, має виставковий зал і салон, екстер'єр, оздоблений рельєфно-мозаїчною композицією на тему різних видів мисецтва, або Будинок культури глухонімих на вул. Січових Стрільців (1958).

У післявоєнне десятиріччя в багатьох містах будувалися нові театри. Вони споруджені за традиційною схемою, з парадним портиком входу, послідовним розміщенням касового вестибюлю та фойє, що напівкільцем оточує глядачевий зал і сцену з обслуговуючими приміщеннями. Такі театри були поширені на всій території України: у Чернігові (1955, архітектори – С.Фридлін і С.Тутученко), Тернополі (1953, архітектори – І.Михайленко, Д.Чорновіл, В.Новиков), Полтаві й Рівному (1951–1955, архітектори – О.Малищенко й О.Крилова), а також у Кривому Розі, Маріуполі й Запоріжжі.

Необхідно сказати, що більшість споруд культурно-мистецького призначення, а особливо такі важливі в культурному житті міста, як театри, виконувалися за типовими проектами. Так сталося і зі спорудою Івано-Франківського музично-драматичного театру ім. Івана Франка, який є типовим за своїм зовнішнім виглядом, однак нетиповим за внутрішнім оздобленням. Його будівництво в 1980-му році було важливою подією в розвитку регіонального стилю архітектури Прикарпаття. За цю роботу в 1982 році колективу архітекторів і художників на чолі з архітекторами Л.Сандлером і Д.Сосновим присуджено Державну премію України ім. Т.Г.Шевченка в галузі архітектури.

Використання архітектурно-декоративних елементів регіонального стилю традиційного народного декоративно-прикладного мистецтва в інтер'єрі сучасного театру – ось головна творча проблема, яку виконав авторський колектив, що працював над оформленням театру. Основними художньо-декоративними елементами є керамічне панно площею понад 100 м², різьблена кесонна стеля, багатоярусні люстри з міді й кристалю, гуцульські килими та декоративний фонтан.

Однак авторам не вдалося повною мірою досягти органічної єдності інтер'єру з конструктивістським екстер'єром. Зіставлення в межах одного об'єкта різностильових елементів і матеріалів призвело до певного перевантаження.

До споруд, типових за своїм виглядом, належить і кінотеатр “Космос”, збудований у 1963 році (архітектор – В.І.Лукомський). Це був проект від “Прикарпатжитлобуд” (проект №2-06-60), розроблений Державним проектним інститутом “Гіпротеатр” Міністерства культури СРСР 29 жовтня 1956 року. Цікаво, що сам проект отримав оцінку лише “добре” [4].

У 1952 році відбулася реконструкція будинку на вул. Галицька, 108 під кінотеатр “Комсомолец” на 282 місця. Проект розроблений Станіславським “Облсільпроект” і затверджений Міністерством кінематографії СРСР (архітектор – В.С.Йогансен) [5].

У післявоєнні роки набули значної популярності літні кінотеатри. У 1955 році в парку ім. Т.Шевченка звели стаціонарний літній кінотеатр “Трембіга”, що має яскраво виражені риси гуцульської архітектури. Споруда збереглася і донині. У 1970-х роках у мікрорайоні “БАМ” збудували обласний призовний пункт і при ньому постійно діяв кінотеатр “Патріот” – як засіб для патріотичного виховання молоді та популяризації військової справи.

Перед розпадом СРСР кількість кінотеатрів різко зменшилася, що пов'язано з тим, що всі споруди культурно-мистецького призначення перебували в державній власності. У 1990 році приміщення кінотеатру ім. Горького повертають братам Василянам, а в “Комсомольці” влаштовують Народний дім “Княгинин”. До 2000 року в Івано-Франківську вже не було жодного кінотеатру.

У повоєнні роки відбулося значне збільшення кількості музеїв, що було пов'язане з політикою партії щодо підвищення рівня освіти населення. Однак неоліком було те, що не всі музеї отримували нові споруди, більшість із них розташовували в уже існуючих приміщеннях, особливо в тих, які до цього часу були маєтками чи культовими спорудами. В Івано-Франківську значне збільшення кількості музеїв спостерігається в 1980-х роках. У 1980-му році відкривається художній музей у приміщенні парафіяльного костелу на площі Андрея Шептицького, 1986-го року відкритий літературний музей Прикарпаття на вул. Лепкого, 27 у колишньому житловому будинку, так само як і музей історії м. Івано-Франківськ ім. О.Довбуша на вул. Мазепи, 1, музей визвольних змагань Прикарпатського краю на вул. Тарнавського, 22, геологічний

музей університету нафти і газу на вул. Карпатській, 15, із 1939 року діяв Обласний краєзнавчий музей у приміщенні міської ратуші.

Типові проекти виконував і затверджував Держбуд УРСР. У статистиці цих проектів за 1963 рік бачимо, що в Івано-Франківську по області збудовано 30 типових споруд кінотеатрів і клубів, з них 1 кінотеатр на 800 місць (“Космос”) і 1 кінотеатр на 400 місць (у м. Бурштин). Також практично в кожному населеному пункті зводилися клуби й бібліотеки, які ставали культурним й освітнім центром поселення [6].

Висновок. Серед соціально-культурних чинників розвитку громадських споруд культурно-мистецького призначення в цей період переважали: соціально-економічні фактори, які відображали як рівень розвитку суспільства, так і його ідеологію; функціональний чинник впливав на утилітарні вимоги, які ставилися щодо громадських споруд; конструктивний – сприяв розвитку та впровадженню нових матеріалів та конструктивних рішень; містобудівний чинник визначав об’ємно-просторове вирішення споруди. Основними спорудами культурно-мистецького призначення того часу були: театри, музеї, кінотеатри, народні будинки, будинки культури та різного роду клуби. В оформленні екстер’єрів та інтер’єрів таких споруд було використано багато як ідеологічних штампів, так і мотивів українського народного мистецтва. Історичним досвідом радянської культурної політики не можна нехтувати вже через ту обставину, що лідери партії і уряду, не зважаючи на відомі ідеологічні обмеження, приділяли величезну увагу підвищенню культурного й освітнього потенціалу радянського суспільства, зокрема, розвитку мистецтва.

1. Алленов М. Структура і функція поняття “соціалістичний реалізм” / М. Алленов // Тексты о текстах. – М., 2003. – С. 103–173.
2. Астанин М. Пространство конструктивизма / М. Астанин // А.С.С. – 2000. – № 3. – С. 94–95.
3. Голубець О. М. Між свободою і тоталітаризмом / О. М. Голубець // Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. – Львів : Академ. експрес, 2001. – 176 с.
4. Державний архів Івано-Франківської області (далі – ДАІФО). – Ф. Р-1350, оп. 1, спр. 347. (Акты Государственной приёмки зданий и сооружений, построенных в г. Ивано-Франковске в 1963 году).
5. ДАІФО. – Ф. Р-1350, оп. 1, спр. 407. (Заявление, разрешение, акты на скрытые работы по реконструкции здания под кинотеатр “Комсомолец” в г. Станиславе на ул. Галицкая, 108).
6. ДАІФО. – Ф. Р-1350, оп. 1, спр. 347. (Статистический отчёт о применении типовых проектов в строительстве, осуществляемом за счёт капитальных вложений, предусмотренных Госпланом в 1963 г.).
7. Історія української архітектури / [Ю. С. Асєєв, В. В. Печерський, О. М. Годованок та ін.] ; за ред. В. І. Тимофійенка. – К. : Техніка, 2003. – 472 с.
8. Мурина Е. Проблемы синтеза пространственных искусств / Е. Мурина. – М. : Искусство, 1982. – 191 с.
9. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / О. О. Роготченко ; Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України. – К. : Фенікс, 2007. – 608 с.

Исторические перемены в жизни общества всегда своеобразно и точно отражаются в организации среды, в которой живет человек. В статье рассматривается проблематика влияния социально-культурных факторов общественной жизни Западной Украины второй половины ХХ в. на развитие общественных сооружений и на их дифференциацию. Этот период характеризуется строительством большого количества общественных сооружений различного назначения.

Ключевые слова: архитектура, общественное здание, культура.

Historical changes in society always peculiar and accurately reflected in the organization of the environment in which man lives. In this article considers the problems of the impact of social and cultural factors of social life in western Ukraine in the second half of the twentieth century on the development of public buildings and their differentiation. This period marked by the construction of a large number of public buildings for various purposes.

Key words: architecture, social structure, culture.

**НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ ХУДОЖНЬОГО КОВАЛЬСТВА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ
(на прикладі Івано-Франківська)**

У статті розглядаються виразні приклади художнього металу в міському середовищі Івано-Франківська, тенденції розвитку художнього ковальства на початку ХХІ століття, зокрема, їх типологічні та стильові особливості. Проведено аналіз новітніх зразків творів митців-ковалів Прикарпаття.

Ключові слова: ковальство, художній метал, митець-коваль, стильова особливість, композиційне вирішення.

Місто Івано-Франківськ є одним із центрів художнього ковальства в Україні. Елементи цього виду творчості логічно вписуються в міське середовище й додають йому більшого стилістичного та колірнього звучання, репрезентують його історичний і романтичний характер. У міському середовищі з'являються цікаві приклади сучасного вирішення кованих виробів, нового прочитання можливостей цієї техніки.

Мета статті – з'ясувати особливості розвитку художнього ковальства Івано-Франківська в історичному аспекті, охарактеризувати стильові та типологічні ознаки, тенденції в цій галузі за останні десятиліття.

Ми вважаємо, що пошуки митців у сфері художнього ковальства вимагають сьогодні теоретичного обґрунтування, аналізу процесів оновлення. Вищезначені питання в історичному аспекті досліджували І.Жук, О.Нога, Ж.Комар, Ю.Бірюльов та ін. Художнє ковальство Івано-Франківська в контексті архітектури стилю модерн було розглянуте науковцями Л.Поліщук, В.Шпільчак, А.Шешурак. Разом з тим комплексно питання розвитку художнього металу, зокрема його сучасні тенденції, не розглядалися.

Регіональна приналежність ковальства до Прикарпаття визначена історично локальними творчими осередками, що мали тут місце. Розвиток цього ремесла бере початок від заснування міста. Уже в XVII столітті воно мало розвинуту цехову структуру, до якої належав ковальський цех [2, с.51].

У місті збереглися цікаві зразки цього виду творчості різних історичних періодів. Проте особливої популярності кований металевий декор набув наприкінці XIX – на початку ХХ століття, у час панування стилю модерн. Саме тоді відбувається активний розвиток будівництва в Івано-Франківську (Станіславові). У місті діяв ряд ковальських фірм, зокрема, Я.Федоровського, Ю.Шерера, П.Ярошевського та ін. [3, с.18]. Характерна риса художнього ковальства цього періоду – велика різноманітність тематичних образів, декоративність і символізм. Найбільш розповсюдженими в міському середовищі були рослинні мотиви, причому зустрічаються як натуралістичні, так і стилізовані їх зображення [8, с.98–99]. Поширеними в якості джерела натхнення в сецесійній стилістиці є й інші біонічні зразки: тварин, комах, плазунів, птахів, зображення фантастичних персонажів. Часто зустрічається використання музичних мотивів, а також солярна символіка [3, с.18]. Металопластика в техніці кування мала широке поширення у внутрішньому оформленні будинків у період модерну, особливо у вестибюлях і холах. Яскравими прикладами служать металеві ковані елементи в інтер'єрі будинків на вулиці Гетьмана Мазепи, 14, Шевченка, 15, Незалежності, 15 та ін. [6, с.16–17]. Цікаві зразки сецесійних елементів у міському середовищі збереглися на вулицях Мазепи, Незалежності, Шевченка, Шпитальній, Шопена. Зооморфні мотиви присутні у вирішенні металеві решітки сецесійного порталу (вулиця Гетьмана Мазепи, 30). Запозичена кована пластика виступає головним декоративним елементом. “Вона вписана у видовжений по вертикалі восьмикутний проріз, і її композиція асоціюється із скорпіоном” [8, с.101]. Саме в період стилю модерн розкрився багатогранний потенціал ковальського ремесла, що, у результаті, піднесло його до рівня мистецтва, високохудожньої творчості.

Зустрічаються також народні мотиви в художньому ковальстві. Зокрема, цікавим типовим виявом традиційного символу є дводільні в'їзні ворота в житловому будинку на вулиці Л.Курбаса, 9. “Строгі вертикальні лінії решітки переплітають стебла рослин, вгорі по центру композиції – “вазон” із квіткою соняха. Дане співвідношення є близьким до народного декоративного розпису” [8, с.101].

Щодо пізнього модерну, то в його стилістиці простежується звернення до функціональної естетики, зменшення декоративного компонента, використання класичних зразків. Для таких вирішень у ковальській творчості характерна узагальненість і більш обмежений ряд образів. Наприклад, балконна решітка на будівлі (вулиця Шевченка, 1) являє собою суцільний ритм вертикальних елементів, перерваних лаконічними декоративними вставками [8, с.102]. Частіше починають зустрічатися поряд з художнім ковальством зразки техніки зварювання по металу. Традиційний символ із гуцульської різьби по дереву (солярний знак) утілений у решітці на вікнах у кафе “Мармуляда” (вулиця Чорновола, 23). Ці віконні ґрати виконані методом зварювання металу, пофарбовані у світлий бежевий колір, що додає візуальної легкості конструкції і підсилює їх декоративну функцію.

Пізня фаза модерну плавно переходить в іншу стильову течію – раціоналізм, а пізніше – функціоналізм. Для цього періоду властивий арсенал простих геометричних форм: прямокутник, квадрат, коло. У композиційних вирішеннях – строга лінійна організованість. Цьому авангардному стилю і, відповідно, зазначеному періодові характерні зменшення інтересу до ковальства, що пояснюється посиленням утилітарності, і все частіше – відмова від художніх декоративних елементів.

На жаль, для виробів у техніці кування настає період занепаду, що триває кілька десятиліть. Багато цікавих зразків художнього ковальства були недооцінені, занедбані та втрачені. Одними з перших ініціаторів відродження ковальства на Івано-Франківщині були місцеві художники-ковалі Михайло Зарицький і Сергій Полуботко. Відповідно вони ж згодом очолили два місцеві ковальські підприємства – “Гефест” і ковальську фабрику “Арма” [9]. Важливо виділити, що цей процес піднесення, який почався в 90-х роках, відбувався у двох напрямках: ретроспективному (повторення форм модерну найчастіше) і новаторському – постмодерністському.

У кінці 90-х років розпочався регенераційний процес в Івано-Франківську та по всій області. Передбачалася комплексна робота з міського оновлення, що починалася зі збору матеріалів щодо стану пошкодженості окремих будинків чи містобудівельних ансамблів, ландшафтного устрою і т. д. і закінчувалася конкретним утіленням проектних пропозицій. Ковані вироби активно вводились у міське середовище, замовлення виконували працівники підприємства “Гефест” [5, с.16]. Модерна стилістика тоді значно поширилась у малі архітектурні форми середмістя Івано-Франківська. Наприклад, на пішохідній частині вулиці Незалежності опорні ліхтарі витримані в сецесійній стилістиці, у декорі – рослинні мотиви. На площі Міцкевича та в Меморіальному сквері встановлені лавки з урнами, що становлять суцільний комплект за художньо-образним вирішенням, у композиції – також фітоморфні елементи. У цей період простежується інтерес до збереження автентичного вигляду кованої металопластики. Яскравим прикладом може служити реставрація кованих елементів будівлі готелю “Роксолана” (вулиця Грюнвальдська, 7/9), зокрема, огорожі, дашка при вході, решіток (віконних, дверних, балконних).

На початку XXI століття змінюються концептуальні напрями у стильових вирішеннях. При зведенні житлових і громадських будівель з яскраво вираженою сучасною постмодерністичною архітектурою активно використовуються нові технології та нестандартні матеріали. Художній метал відіграє помітну роль у формуванні сучасних архітектурних образів [2, с.34]. Для постмодерністичної стилістики характерні поліфонічність, комбінованість, елементи театральності.

У житловому будинку з об'єктами обслуговування на вулиці Франка, 25а в Івано-Франківську є цікавий приклад обгороджувальної конструкції на прибудові з площадкою і на сходах. Тут помітний вплив стилістики модерну. Решітки кріпляться до масивних колон, облицьованих нержавіючим металом. Поручні – металеві трубки. Композиція кованої решітки являє собою спіралеподібні лінійні елементи, що перетинаються в асиметричному порядку, асоціюються із стилізованою морською хвилею. У центрі решітки, що на площадці, – графічний знак “М” (стоматологічна клініка Михайлюка), використаний метод патинування (нанесення окислювача з декоративною метою).

Виразним прикладом постмодернізму в міському середовищі є декоративні елементи з художнього металу кафе-кондитерської “Бізе” (вул. Галицька, 31). Дашок з опорами перед входом у кафе виступає домінантою в загальній композиції зовнішнього оформлення. Декора-

тивне кріплення являє собою флоральні мотиви із вставками кольорового скла. Ці елементи повторюють форми стилю модерн. Опори завершуються сферичними світильниками, що кріпляться до дашка. Елемент, розташований у центрі під дашком, асоціюється із стилізованим “червоним ліхтарем”, що є традиційним атрибутом святкувань у китайській культурі. Він виконаний у тій самій техніці декорування металу із вставленими дрібними кружечками кольорового скла, відіграє суто декоративну функцію в цій композиції. Вивіски теж є підтримкою в загальній художньо-образній ідеї. Касетон (вивіска, що нагадує консоль) містить назву кафе-кондитерської “Бізе” і стилізовану чашку кави, ці елементи накладені на дрібносітчастий металевий пласт, обрамлений прямими та гнутими металевими трубками. Дві об’ємні вивіски на іншій стіні виходять на площу Шептицького. Одна з них повторює форму вікна, на спадаючій набік шторі якого закомпонований надпис “Бізе”. Друга – містить інформацію про години роботи закладу.



Декоративні елементи (дашок з опорами при вході, дві вивіски на стіні) з художнього металу кафе-кондитерської «Бізе» (вул. Галицька, 31). Ковальська фабрика “Арма”, фотофіксація, 2011 р.

Проект виконаний ковальською фірмою “Арма”. Художньо-образна композиція декорованого металу в зовнішньому оформленні кафе “Бізе” має постмодерністичний характер, також представлено цікаве поєднання матеріалів: металу й кольорового скла. Колірні співвідношення: золотистий і голубий полиск на чорному металі (використаний метод просторової організації за допомогою температурних властивостей кольору).



Касетон (вивіска) кафе-кондитерської “Бізе” (вул. Галицька, 31). Ковальська фабрика “Арма”, фотофіксація, 2011 р.

Прикладами постмодерністичних пошуків у художньому ковальстві, зокрема, є роботи Сергія Полуботька – директора фірми “Арма”, учасника багатьох виставок та одного з організаторів фестивалю “Свята ковалів”. Можемо виділити серед творів абстрактну композицію

“Блюз” (вулиця Лесі Українки, 5). Вона має фронтальний характер і відіграє роль декоративного акценту при вході в магазин. Цей твір має дзеркально-симетричну побудову, динамічне вертикальне спрямування, перпендикулярне до основи. Місцем зосередження композиційних відношень є кільцеподібний елемент, що кріпиться до опор, подібних на струни музичного інструмента. Навколо центру групуються, як промені, деталі правильної циліндричної та криволінійної експресивної форми. Метал покритий фарбою, в основі монохромна гама з двох відтінків зеленого кольору.

Ще одним цікавим зразком є об’ємно-просторова пластика “Дерево III. Гра в кості” С.Полуботька (вулиця Франка, 20). Ця робота складається з трьох об’ємних динамічних форм, які розташовуються навколо статичного центрального елемента. Експресивні складові виражені трьома основними кольорами (жовтим, червоним, синім). Центральний елемент, основа якого пофарбована в темний колір, нагадує круглий столик з букетом і розкиданими гральними костями, що мають природний колір металу. Характерна властивість цього твору – скульптурність, театральність.



Сергій Полуботько. Декоративна кована композиція “Блюз”, 1993 р. Матеріал – метал пофарбований. Ковальська фабрика “Арма”, (м. Івано-Франківськ, вул. Лесі Українки, 5), фотофіксація, 2010 р.



Сергій Полуботько. Декоративний кований твір “Дерево III. Гра в кості”, 2005 р. (вул. Франка, 20), фотофіксація, 2011 р.

Пожвавлення інтересу до ковальського ремесла за останнє десятиліття ознаменоване подією, що стала традицією – проведення щорічного міжнародного фестивалю “Свято ковалів” (з 2001 р.). Завдяки таким заходам, міське середовище Івано-Франківська збагатилося кованими скульптурними композиціями, що залишаються після свята і являють собою спільну роботу майстрів – учасників дійства. На площі Ринок – композиція “Весна” (2005). На площі Шептицького з’явилися кований твір “Великоднє сонечко” (2007) і “Коло ковальських міст” (2010), а на пішохідній частині вулиці Незалежності – “Букет майстрів” (2006) і “Дерево щастя” (2008). Композиція під назвою “В рамках ковальських традицій” (2009) розташована у сквері, що примикає до вулиці Лесі Українки. Ці твори об’ємно-просторової пластики характерні скульптурністю, елементами театральності. Зазначимо також, що значущі заходи такого роду окрім Івано-Франківська відбуваються у Львові – фестиваль “Залізний лев” (раніше – “Львівська підкова”, 2006 і “Галицька імпреза”, 1996, 1998, 2000, 2003), у Донецьку – “Парк кованих фігур”. Зрештою, можна констатувати, що підвищився професійний рівень місцевих майстрів, а міське

середовище поповнюється виробами ковалів, які відповідають новітнім формотворчим пошукам. Нові композиції з металу створюють особливу атмосферу Івано-Франківська. Варто відзначити, що ці твори типологічно належать до малих архітектурних форм (скульптура й мала пластика) так само, як дворові меблі, огорожі, конструкції з рослинами, носії інформації та освітлювальні пристрої в міському середовищі.



*Спільна робота митців-ковалів. Декоративний кований твір “Дерево щастя”, 2008 р.
(пішохідна частина вул. Незалежності), фотофіксація, 2011 р.*

Одночасно з фестивалями проходить активна виставкова діяльність у цій сфері. Зокрема, відбувається презентація творів “Орнаментальне ковальство”, де представлені широкому загалові роботи майстрів з різних країн та областей України. На подібних заходах зустрічаються оригінальні вирішення. Публічні покази творів мистецтва сприяють взаємному обміну досвідом, дають можливість самовиразитися молодим фахівцям. Часто зустрічається експериментальна робота із синтезу матеріалів (метал, скло, кераміка, дерево, камінь), що передбачає незвичні цікаві вирішення. Зазначимо, що виставкові твори зорієнтовані на світові тенденції розвитку цієї творчості. Тематика творчих робіт розвивається в напрямках кований метал для оздоблення архітектурного середовища, інтер’єрний метал, кований метал у меблях, камерний декоративний метал, ювелірні вироби [4, с.240–241].

Вищезазначене свідчить, що позитивні зрушення в ковальстві почалися на початку 90-х років під впливом ідей постмодернізму, а також певною мірою були зумовлені ініціативою місцевих творчих осередків. Прагнення продовжити успадковані традиції цього фаху спонукало до пізнання, збагачення досвіду через контакти з художниками-ковалями інших країн. Це послужило імпульсом до виходу вітчизняного ковальства на міжнародний рівень і приєднання його до загальноєвропейського мистецького процесу.

У кінці 90-х років, у період регенерації центральної частини Івано-Франківська, створилися сприятливі умови для стабільного розвитку ковальської творчості. У ході широкомасштабних перетворень міського середовища стала затребуваною продукція з художнього металу.

Ковані вироби органічно вписувалися в історичний містобудівельний ансамбль, широко застосовувались у малих архітектурних формах, доповнювали екстер'єр будівель. Їх стилістичні особливості часто зводилися до повторення форм модерну, що підходить до ретроспективного образу архітектурного фонду середмістя Івано-Франківська.

Ми визначаємо, що на початку XXI століття ковальство динамічно розвивається, набуває розмаху: зростають обсяги замовлень, відбуваються виставки та фестивалі міжнародного значення. Тобто наявні чіткі тенденції до розширення сфер застосування кованих виробів та збільшення діапазону декоративних, сюжетних вирішень. Потрібно відмітити, що елементи або окремі об'єкти з художнього металу все частіше використовуються в інтер'єрному оформленні: обладнання, дрібна й монументальна пластика (декоративні панно, статуетки, шкатулки, дрібний декор), освітлювальні пристрої (люстри, бра, торшери, канделябри).

Часто трапляється в середмісті Івано-Франківська використання художнього металу у візуальній рекламі, а саме – у вивісках. Рекламні носії, виконані в техніці кування металу, гармонійно вписуються в історичне середовище міста. З'явилися цікаві приклади кованих багатоелементних композицій на вулицях і площах міста, їх характерна особливість в елементах театральності. Екстер'єр будівель вигідно підкреслюють інтегровані в нього металеві конструкції: дашки, портали, решітки (віконні, дверні, балконні). Вони, крім функціонального призначення, являють собою стильову підтримку в зовнішньому оформленні фасадів. Отже, можемо узагальнити, що сучасний етап розвитку характеризується різноманітністю типологічних ознак, основні напрями яких: елементи архітектурного декору на фасадах, малі архітектурні форми, ковані вироби в інтер'єрі.

Аналіз показує, що в художньому ковальстві на початку XXI століття слід виділити такі основні стилістичні напрями: новаторські вирішення в стилі постмодернізму, еkleктичні, зразки повторення форм модерну.

1. Балконы, окна, решетки. – Пер. с исп. – М. : Издательский дом “Ниола. 21-й век”, 2005. – 128 с. : ил. – (Художественный металл). – ISBN 5- 322-00279-0.
2. Грабовецкий В. История Ивано-Франківська (Станіслава). З найдавніших часів до початку XX століття. Ч. I [Текст] / В. Грабовецкий. – К. : Нова Зоря, 1999. – 304 с. – ISBN 966-7363-18-X.
3. Комар Ж. Металопластика в архітектурі Станіслава початку XX століття [Текст] / Ж. Комар // Своя хата. – 1997. – № 1–2. – С. 18–19.
4. Копчак С. Дипломні роботи студентів кафедри художнього металу Львівської національної академії мистецтв: образно-пластичні особливості [Текст] / С. Копчак // Мистецтвознавчий автограф : зб. наук. праць кафедри історії та теорії мистецтва. – Львів : ЛНАМ, 2010. – Вип. 4–5. – 400 с. – ISBN 978-966-397-111-5.
5. Олейник Е. Регенерація центра Івано-Франківська [Текст] / Е. Олейник // Архитектура и престиж. – 2002. – № 1. – С. 14–17.
6. Шпільчак В. Модерн в Івано-Франківську [Текст] / В. А. Шпільчак // Своя хата. – 1997. – № 1–2. – С. 14–17.
7. Шпільчак В. Станіслав – Івано-Франківськ. Місто давнє і сучасне (серія “Історичні місця України”) [Текст] / В. Шпільчак, З. Соколовський, М. Головатий. – Львів : Світ, 2011. – 272 с.
8. Шпільчак В. Художній метал в архітектурі Івано-Франківська початку XX століття [Текст] / В. А. Шпільчак // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2001. – Вип. III. – С. 97–104.
9. Костюк І. Діалог Людини і Металу: авторські статті [Електронний ресурс] / І. Костюк. – Режим доступу : <http://kf-arma.com.ua/2005/12/dialog-lyudini-i-metalu>.

В статтє рассматриваются выразительные примеры использования художественного металла в городской среде Ивано-Франківська, тенденции развития художественнойковки в начале XXI века, в частности, их типологические и стилевые особенности. Проведен анализ новейших образцов произведений художников-кузнецов Прикарпаття.

Ключевые слова: *ковка, художественный металл, художник-кузнец, стилевая особенность, композиционное решение.*

The article is presented the expressive artistic metal of municipal environment of Ivano-Frankivsk, tendencies in artistic blacksmithing at early XXI century, in particular, their typological and stylistic features. The new samples of works of Carpathians region artist-blacksmiths were analysed.

Key words: *forging, metal art, artist-blaksmiht, the syle feature, compositional solution.*

НАБЕРЕЖНІ ТЕРИТОРІЇ МІСТ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ ЯК ЕЛЕМЕНТ МІСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

У статті розглянуто значення елементів міського дизайну в благоустрої набережних щодо покращення комфорту, підвищення міської культури та підкреслення своєрідності окремо взятого ландшафту. Проаналізовано досвід проектування малих архітектурних форм і його впровадження на прикладі високорозвинутих країн. Створення належним чином упорядкованого культурного простору в межах набережних також дозволить поліпшити туристичну інфраструктуру Західного регіону та забезпечить належний розвиток міського благоустрою.

Ключові слова: *набережна, малі архітектурні форми, благоустрій, міська культура, простір міста.*

Актуальність теми дослідження полягає в потребі реконструкції та регенерації переважної більшості набережних на території Західної України, створення культурного простору в межах міста. Благоустрій таких територій з використанням малих архітектурних форм (далі – МАФ) дозволить мешканцям і гостям почуватися комфортно та підвищить їх загальну культуру.

Метою статті є визначення МАФ у межах набережних територій міст Західної України як елемента міської культури. Завдання дослідження: висвітлення формування набережних територій міст Західної України в їх історичному розвитку; розгляд питання обладнання набережних територій МАФ; підкреслення важливості співвідношення якісних характеристик МАФ з композиційними й екологічними вимогами; формування рекомендацій щодо сучасних напрямів розвитку МАФ в Україні. У статті розглянуті набережні території таких міст, як Івано-Франківськ, Тернопіль, Мукачеве, Яремче. Також наведені приклади набережних територій міст Лондона та Бонна. У процесі написання статті розглядалися і використовувалися роботи в галузі історії, культури, архітектури й містобудування. Зокрема, питання дослідження благоустрою набережних територій розглянуто в статті російського науковця А.А.Високовського “Городские набережные” [1]. Системний підхід у благоустрою набережних наведений у статті І.В.Дунічкіна [2]. У Законі України “Про благоустрій населених пунктів” визначаються організаційні засади благоустрою населених пунктів, у тому числі й набережних територій [3]. Проблеми благоустрою і розвитку міст розглядали у своїх дослідженнях багато вітчизняних учених – як архітекторів, так й істориків, мистецтвознавців, але опорядження набережних територій як елемента містобудування згадувалося дуже рідко. Також розглядалися роботи Т.Устенко [4], В.Шимко [5], А.Белкіна [6] та інших.

Міста Західної України мають свою історію становлення. Більшість з них змінювали благоустрій упродовж тривалого історичного періоду. Споруджувалися нові будівлі, мости чи парки, міста населялися все більшою кількістю жителів. Серед об’єктів благоустрою також були, і до сьогодні залишаються, набережні рік й озер. З розвитком суспільства та збільшенням темпу життя людини все відчутнішою стає потреба у відпочинку. У містах, незалежно від того, чи це великі мегаполіси, чи дрібні населені пункти, таким місцем може стати належним чином упорядкована набережна.

Здавна місця проживання людей зосереджувалися неподалік водойм. Ріки забезпечували й забезпечують людей питною водою, розвивається рибний промисел чи сплав лісу, покращуються економіка й торгівля, споруджуються каналізаційні системи й місця відпочинку. Людина нерозривно пов’язана з водою. За свою довгу історію цю стихію возвеличували, оспівували в піснях чи споруджували поблизу неї сакральні споруди. Символи води у вигляді хвилястої чи зигзагоподібної лінії або вертикальних рядів крапель є одними з найпоширеніших на ритуальному посуді племен трипільської культури. Серед нього вирізняється посуд для освячення води або дуже стилізовані жіночі фігури, які піднімають до неба велику чашу, що були поширені на території від Балкан до Дніпра. З обожнюванням води річок пов’язані уявлення про потойбічний світ у племен придніпровської культурної спільності. Знайдені поховальний одяг і прикраси, що оздоблювалися мушлями та риб’ячими зубами, засвідчують їх культове призначення [7, с.12].

У давніх літописах згадується також стародавній Галич, розташований на Дністрі, як один з головних політичних і торговельних осередків тодішньої південно-західної Русі. Одним з основних доходів тодішнього князівства була торгівля, що активно велася завдяки водним торговельним шляхам. Цьому сприяли й добрі природні умови: повноводий, багатий на рибу Дністер (тут була споруджена пристань) з притоками Лімниця, Луква, потічки Дунаєць, Лазарівський і Мозолів потік створювали важливий вузол водних шляхів, де перехрещувалися й сухопутні шляхи із заходу на схід та з півдня на північ. Проведені дослідження свідчать, що в середньовіччі у львівській землі ліс займав значно більшу площу, ніж тепер. Багатство лісу сприяло збереженню вологи в ґрунті, тому річки в давні часи були повноводнішими, ніж сьогодні. В Іпатіївському літописі є ще згадка про Галич 1164 р., у якій повідомляється про велику повінь на Дністрі, про затоплення оболоні та Викових боліт біля Галича, під час яких загинуло 300 чоловік, котрі провозили по Дністру сіль з Удеча (сучасний Жидачів). Коли ж вода спала, то багатьох людей знімали з дерев, чимало було загиблих, і збіжжя було дороге в ту зиму [8, с.8–9]. Такі дані свідчать про розвинуту інфраструктуру пристані й набережних Галича ще в середньовіччі.

Джерела оздоровлювали та надавали людині нових сил. На південно-західному схилі гори Крилос, неподалік Золотого Току, витікають три джерела, зливаючись в один потічок. Це місце здавна називають “Княжою криницею”. Оскільки на вершині гори вода залягає на глибині 20 метрів, то ці джерела ще за галицьких князів були основними постачальниками води для Галицького дитинця. Вода тут вважається цілющою, і в 1998 році було освячено нову споруду “Княжої криниці” у вигляді альтанки з тесаного каменю. Поруч є ще декілька джерел, котрі теж, як багато хто вважає, із цілющими властивостями. Мають вони назву “Францішкові джерела” [9].

І сьогодні не менш важливим є те, що річки й моря займають найважливіше місце в житті багатьох міст. Жителі цінують річку та прагнуть бути до неї ближче. У зв’язку із цим з’являється ідея публічного простору між містом і водою, тобто особливим чином оформленого й обжитого берега. Так виникає набережна – місце публічного перебування людей біля води з метою організації причалів і портів, рибальського та іншого виробництва, а також купання, прогулянок і споглядання. Цінність таких місць настільки висока, що міста віддавна, тільки-тільки розбагатівши або звільнившись від повоєнних утрат, відразу починають прикрашати й упорядковувати береги річок і морів, створювати набережні різних типів – з кам’яних стін, багатоярусних терас, природних ландшафтів [1].

Великий позитивний досвід у цьому плані є, на нашу думку, у більшості країн Західної Європи. Зокрема, міста Франції, зосереджені вздовж русла річок Луари й Сени; міста Німеччини, розташовані на берегах річок Рейну та Майну. Також слід згадати канали Нідерландів (Амстердам) та Італії (Венеція). Голландські міста стоять на каналах, річках, морських затоках.

Тому важливим завданням розвитку культури міст Західної України є регенерація або створення комфортних та естетичних набережних територій. При цьому слід звернути увагу також на невеликі річки та їх опорядження в межах міста. На території Західної України знаходиться чимала кількість набережних у межах простору міст. Здебільшого утворені в долинах гірських річок такі місця вимагають особливих вимог до реставрації та облаштування. За останні роки активно забудовують прибережні території як житловими, так і громадськими будівлями. Інколи таке будівництво проводиться стихійно, не звертається увага на облаштування територій навколо, що псує загальний ансамбль набережної.

Технічні, функціональні та композиційні можливості використання водойм у процесі формування міського просторового середовища значною мірою визначаються природною ситуацією і гідрологічними умовами території. Установлення цих чинників дозволяє обґрунтувати принцип побудови системи водних об’єктів, характер зв’язків між водоймами й береговими зонами, а також підвищити естетичну цінність об’єкта благоустрою. Виявлення можливостей для композиційного зв’язку навколишньої забудови з відкритим водним простором, збереження секторів огляду в бік видимих пам’яток – важливі засоби активізації художньої завершеності урбаністичного пейзажу. Основне завдання проектування культурного ландшафту полягає в тому, щоб за допомогою МАФ та озеленення створити структуровану територію, що знижує агресивну дію міського оточення [2, с.76–77].

Важлива ознака, що встановлює умови формування ландшафту набережних, – наявність будівель і споруд у безпосередній близькості до води. Для вітчизняної практики ландшафтного проектування характерним є принцип віддалення житлової забудови від водойми. Він пояснюється діючими водоохоронними нормативами, розрахованими на “застарілі” інженерні технології і низьку свідомість користувачів. Незалежно від стану водного об’єкта та прилеглої до нього території основними вимогами до проведення реабілітаційних заходів і підвищення міської культури мають стати активізація водозахисних функцій заплав, збереження екосистеми при благоустрої з використанням МАФ, а також широке застосування рекреаційно-містобудівного потенціалу заплавних територій.

Для оновлення і повернення таких територій у належний стан слід урахувати досвід у цьому питанні зарубіжних країн. Вивчивши досягнення, які впливають на благоустрій набережних і їхнє позитивне значення в ряді європейських країн, у майбутньому ми зможемо уникнути помилок і покращити облаштування таких територій в Україні*.

Досліджуючи облаштування прибережних територій Західної України, визначимо основні етапи вирішення благоустрою таких територій: формулювання завдання; вивчення ландшафту прибережної території; ознайомлення з історичними матеріалами; виготовлення проекту впорядкування території (*модернізація дизайну середовища, світлоколірне зонування, визначення основних матеріалів та об’єктів, оформлення прилеглої території*). Один з основних чинників, що впливає на гармонійний розвиток набережних, є правильне розташування МАФ у середовищі та врахування при цьому окремих історичних і ландшафтних аспектів. МАФ не лише збагачують ландшафт міста, але також при благоустрої набережних виконують перш за все функціональну роль, дають можливість підтримувати територію в належному стані й дозволяють мешканцям міста зручно почуватись і милуватись навколишнім ландшафтом.

Розглянувши ряд міських територій Західної України, у межах яких зосереджені прибережні території, можемо визначити основні проблеми: не проводиться реконструкція прибережної території; значне засмічення набережних; місцями зруйноване покриття прибережної зони; часткове руйнування дамбових укріплень; замулення водовідвідних і каналізаційних стоків; стихійна забудова, установлення несанкціонованих і неестетичних МАФ; не проводиться ремонт МАФ на території набережних. Вищеперераховані проблеми є лише частиною, їх слід урахувати, розглядаючи кожний окремий випадок і визначаючи специфічні проблеми окремо для конкретного регіону. При благоустрої територій набережних треба дотримуватися принципу комплексності та системності. Важливими є принципи функціонально-просторової організації міської забудови, а саме: принцип відповідності функцій просторів, принципи економичності й архітектурно-композиційної організації територій.

Естетична привабливість річкових долин вимагає посиленого рекреаційного догляду таких територій. Проте рекреаційні навантаження на долини річок у містах до цих пір не розроблені. Стан багатьох ділянок такого типу, наприклад долини річок Бистриця Надвірнянська та Солотвинська (Івано-Франківськ), не залишає сумніву в тому, що вони знаходяться в дуже складній ситуації щодо площі ландшафтних об’єктів на території. Існуючу ситуацію можна виправити за рахунок застосування спеціальних прийомів благоустрою – перерозподілу потоку

* Наприклад, реконструкція району русла Темзи (Лондон). Успіх проекту був забезпечений декількома факторами: завжди зберігалася спадкоємність планів і концепцій; кожному рішенням передувала активна інтелектуальна й соціальна робота, за якою йшли розробка конкурсних проектів і громадські дискусії. Відродження району та формування нових набережних, насичених міським життям, почалося в кінці 60-х років з будівництва культурного центру та театру за проектом Д.Ласдана. Нині набережні Темзи перетворилися на виставку архітектури. За проектом швейцарських архітекторів Герцога й де Мирона електростанція була перетворена в популярну галерею сучасного мистецтва – “Тейт Модерн”. Поруч сер Норман Фостер побудував пішохідний міст “Міленіум” через Темзу, що веде до собору св. Павла. Далі, один за одним, вишикувалися новітні архітектурні “пам’ятки”, включаючи “Колесо огляду”, і будівля муніципалітету за проектом того ж Нормана Фостера. Цікаво, що тут же стоїть копія шекспірівського театру “Глобус”, зведена в 1997 році практично на тому ж місці, де стояв справжній театр. Усе це перетворило колись покинуті набережні в жваву частину сучасного Лондона з натовпами народу, виставкою під відкритим небом, екскурсіями на бойовий корабель [1].

відпочивальників і підвищення зорової ізоляції груп відпочивальників за допомогою прийомів ландшафтної архітектури; відновлення екологічно ефективного рослинного покриву, здатного до подальшого самостійного розвитку.

Таким чином, необхідно, щоб влада виконувала відповідні заходи стосовно збереження та належного облаштування прибережних територій: 1) введення заборони на надання у водоохоронних зонах і прибережних захисних смугах водних об'єктів садових, городніх і дачних земельних ділянок, земельних ділянок для будівництва індивідуальних житлових будинків, промислових, комунальних та складських об'єктів; 2) установлення щодо власників земельних ділянок біля водоохоронних зон і прибережних захисних смуг, які здійснили самовільне зведення огорож, зобов'язання знести ці огорожі, а також уведення надалі заборони спорудження будь-яких огорож у водоохоронних зонах і прибережних захисних смугах; 3) обладнання житлових будинків та інших об'єктів, що знаходяться поблизу набережних, установками локального очищення стічних вод і здійснення заходів з озеленення берега; 4) обладнання прибережних територій зонами для відпочинку, використовуючи МАФ і пішохідні доріжки вздовж прибережної смуги.

Вивчаючи проблему благоустрою прибережних територій Західної України, слід звернути увагу на те, що впорядкування територій проходить не в комплексному вирішенні композиційних та естетичних чинників. Генеральний план облаштування міста повинен передбачати єдину ідейну спрямованість різних просторів міста. Виникає проблема в пізнаваності. Відвідавши ту чи іншу набережну в містах, ми зможемо визначити притаманні лише для конкретного ландшафту особливості. Останнім часом при плануванні міських територій на першому місці стояли містобудівні та санітарно-гігієнічні нормативи, екологічним питанням часто приділялася незначна, другорядна роль. Результат – утрата контролю над екологічною ситуацією. Вихід можна знайти в застосуванні методу ландшафтного аналізу при регенерації території.

Аналізуючи ситуацію використання ландшафту, бачимо, скільки історичних річок пересохло й обміліло. Раніше вони були важливими рекреаційними зонами, збагачували ландшафт міста, могли не тільки покращувати естетичний образ наших міст, але й помітно впливати на екологічну ситуацію. Будь-який мешканець вважав за краще мати квартиру в будинку на березі річки чи водойми, а не вздовж транспортної магістралі або на багатолюдній площі. Втручаючись у ландшафтно-рекреаційні території та історичні русла річок, наші містобудівники й дорожники, проектуючи дорожні магістралі й вирішуючи транспортну проблему, часто забувають про екологічний аспект.

Зазвичай уздовж пішохідних доріжок набережних розміщуються майданчики для відпочинку з лавками (не рідше ніж через 150 м), укриття від негоди з навісами, стінками для захисту від дощу й вітру, урни (контейнери) для сміття. Ширина пішохідних шляхів приймається, виходячи з розрахункової інтенсивності руху, тобто кратною 0,75 м – ширині смуги пішохідного руху. При цьому необхідно враховувати можливість проїзду по пішохідних шляхах снігоочисних і збиральних машин. Замість пішохідні прогулянкові території облаштовують місцями для пікніків. У таких місцях розміщують пікнікові столи та лавки, укриття від негоди, вогнища для багать, урни для сміття, туалети. Також важливим є наявність водних пристроїв чи джерел. На території Західної України існує велика кількість таких місць, але перебувають вони здебільшого в занедбаному стані. Прикладом гармонійно впорядкованої набережної за виснаженими вимогами є набережна міста Бонн (Німеччина)*.

Викладені вище загальні принципи облаштування набережних територій проаналізуємо стосовно обстежених нами міст Західної України. На території міста Івано-Франківськ знаходяться дві великі набережні річок Бистриць і набережна біля міського озера. Розглянемо одну з прибережних територій у м. Івано-Франківськ. Реконструкція проводилася ще в 1975 році. За цей період місто збільшилося, з'явилися нові методи й матеріали в облаштуванні територій. Оскільки Бистриця є гірською річкою із швидкою течією, більшість дамбових укріплень прийшли в непридатний стан. Це зумовлено, насамперед, тим, що не проводяться модернізація та онов-

* Уздовж ріки прокладені пішохідні доріжки, поряд – смуга для велосипедів. Зони для відпочинку обладнані відповідними МАФ. Тут часто можна зустріти мешканців міста й туристів, які сидять на лавочках, читають книги чи подорожують на велосипедах.

лення пошкоджених ділянок покриття. Також не проводиться озеленення території. МАФ тут узагалі відсутні або ж знаходяться в непридатному стані. В останні роки набережна активно забудовується. Але про благоустрій набережних чомусь забувають. Прикладом набережної є також територія навколо міського озера та навколо невеличких штучних озер у парку імені Т.Г.Шевченка. Реконструкція прибережної території навколо міського озера проводилася досить давно. Уздовж пішохідної зони не вистачає лавочок, а ті, що нині тут знаходяться, перебувають у незадовільному стані. Реконструкція парку, розпочата у 2003, триває і до сьогодні. Відремонтовано та встановлено чималу кількість нових МАФ, змінено покриття доріжок. Попереду ще досить багато роботи, зокрема, щодо благоустрою територій навколо озер і реконструкції мостів у самому парку, заміни покриття доріжок.

Ще одним містом, де слід звернути увагу на облаштування території вздовж річки Прут, є Яремче (Івано-Франківська область). Прибережна територія в цій місцевості в останні десятиліття перетворилася на суцільний ринок з продажу сувенірної продукції. Займаються цією діяльністю приватні підприємці й тому облаштовують свої кіоски для продажу, здебільшого не звертаючи увагу на особливості рельєфу та місцеві традиції. Кіоски із сувенірною продукцією розміщені безладно, їхня кількість є надмірною. При опорядженні зазначеної території основну увагу, на нашу думку, слід звернути на історико-культурні аспекти регіону, наявність значної кількості природних матеріалів, які можна використати для МАФ і для благоустрою прибережної території, яка могла би бути, разом з водоспадом, прикрасою туристичного Яремче.

У Львові є невелика річка Зубра, або Зубря. Витікає в районі Сихова (давній витік був неподалік сучасної церкви Різдва Пресвятої Богородиці). Впадає в Дністер неподалік села Устя. У межах Львова річка сильно забруднена, хоча ще на початку 1990-х була популярним місцем відпочинку. У 1950-х рр. на цій річці (між Боднарівкою та Сиховом) було створено Піонерське озеро із зоною відпочинку. Однак через забрудненість водойма була незабаром спущена й на її місці нині болото. Через Галицьке передмістя текла річка Полтва, що складалася з двох потоків. У XVI столітті ця річка була досить повноводною і часто виходила з берегів. У 1511 році вона настільки піднялася, що підмулила кілька берегів і частину міського муру. Через три роки ріка вже дійшла до міста. У XV столітті на Марійській вулиці діяли два млини: капітульний і міський. Біля сьогоденного Європейського готелю на Полтві був острів і на ньому капличка Матері Божої з Лоретто. Навпроти теперішнього готелю Жоржа розташовувався міст. У 1840-х роках міст знесено й Полтву в цьому місці замуровано. Пізніше закрито й інші частини Полтви [10, с.115–116].

Облаштування прибережної території в районі міста Мукачеве (Закарпатська область) є менш проблемним. Близьке розташування до центральної частини міста сприяє належному догляду та збереженню. Періодично проходить реконструкція МАФ на території. Замінюються та відновлюються пошкоджені елементи МАФ, пошкоджені частини покриття доріжок. Місто є невеликим, з архітектурою, яка гармонійно пов'язана з ландшафтом і, відповідно, прибережна зона в межах міста не вимагає великих зусиль до її облаштування. На набережній для пішоходів розміщені зони відпочинку, які обладнані лавками та фонтаном.

При проектуванні пішохідних набережних особливу увагу звертають також на облаштування прогулянкових алей, видових майданчиків, майданчиків для відпочинку, спуски до води, причали, наповнюючи їх МАФ. У місті Івано-Франківськ використання таких засобів є поодинокими. Здебільшого це – оформлення прибережної території біля міського озера й у парку імені Т.Г.Шевченка. Гарним прикладом у цьому випадку є набережна територія навколо озера в місті Тернопіль. Озеро знаходиться в долині, і це дало можливість на підвищеннях організувати оглядові майданчики й алеї навколо.

Набережна теж може розглядатися як вулиця, бульвар. За функціональною ознакою розрізняють набережні прогулянкові й транспортні. Якщо до набережної примикають парки, сквери або інші зелені масиви, то вона стає елементом міської зони відпочинку. Коли переважає транспортна функція, то набережна є активно пов'язаною з мостами, причалами та іншими інженерними спорудами. Набережні розрізняються за поздовжнім і поперечним профілем. Інженерне вирішення набережних є досить складним (гідронамив або відсипання відкосів, берегоукріплення та ін.). Набережна – лінійний елемент міської структури, тому потрібно урізноманітнити її довгі ділянки, чергуючи відкриті й закриті ландшафтні композиції [11, с.80].

Набережні захищають прибережні території від розмивання берегів, затоплення в паводок. Вони бувають одноярусними й багатоярусними. В одноярусних набережних прогулянкові алеї розміщуються безпосередньо біля води. Вони повинні бути незатоплюваними. У багатоярусних набережних прогулянкові алеї на нижніх ярусах можуть затоплюватися під час повені, але верхній ярус повинен бути незатоплюваним. Набережна міста Мукачеве є прикладом одноярусної набережної, тоді як у м. Івано-Франківськ приміські набережні вздовж річки Бистриця є двоярусними.

Перепади рельєфу дозволяють створити на водотоках водоспади та каскади. Найбільш поширені каскади з багатоступеневим переливанням води. На територіях набережних влаштовуються оглядові тераси, з яких розкривається ландшафт міста. У містах і приміських зонах уздовж водойм і водотоків є доцільним створення лінійних парків, призначених для піших, велосипедних прогулянок, спортивно-оздоровчого бігу. Вони можуть пов'язувати міські житлові райони із заміськими зонами відпочинку, іншими ландшафтно-рекреаційними й туристичними територіями. У місті Тернопіль таким місцем є гідропарк Топільче. Тут красиво поєднаний природний ландшафт із численними штучно створеними каналами та доріжками. Гідропарк обладнаний МАФ і це дає можливість мешканцям міста проводити свій вільний час серед природи за містом. Діти можуть гратися на дитячих майданчиках, спроектованих у вигляді різноманітних космічних кораблів. Основним недоліком гідропарку є неупорядкованість окремих територій, деякі з МАФ потребують реконструкції, зокрема, мостики, лавки, фонтани.

Пішохідні прогулянкові шляхи прокладаються так, щоб з них відкривалися мальовничі краєвиди. При трасуванні можуть використовуватися прийоми лінійного розкриття ландшафтних композицій. У найбільш красивих пунктах влаштовуються видові майданчики й місця відпочинку. Такі приклади зосереджені переважно в гірській місцевості чи на територіях із перепадами рельєфу. У місті Яремче та в Косові такі тераси допомогли б краще розкрити красу місцевості та підкреслити унікальність місцевих ландшафтів.

Тож, підсумовуючи вищесказане, слід акцентувати увагу на індивідуальності вигляду набережної в кожному окремому випадку. При використанні елементів благоустрою звертати увагу на зручність, художню виразність і надійність малих архітектурних форм. Гармонійно поєднані з навколишнім ландшафтом такі елементи підвищують рекреаційну привабливість на території. Для недопущення негативного впливу рекреаційної діяльності при проектуванні заміських ландшафтно-рекреаційних територій визначається їх рекреаційна ємність. Рекреаційна ємність території – допустима кількість відпочиваючих, які можуть одночасно знаходитися на одній території. Суттєво підвищити стійкість ландшафтів до рекреаційних навантажень дозволяє благоустрій території. Наприклад, збереження рослинності сприяє створенню розвиненої дорожньої мережі. У той самий час підвищення рівня благоустрою території, перенасичення її будівлями й спорудами, інженерно-технічними об'єктами, пов'язаними з обслуговуванням відпочиваючих, веде до втрати тих якостей природного ландшафту, які стали причиною його рекреаційного освоєння. У створенні гармонійно збалансованого культурного простору важливу роль відіграють МАФ. Культурологічний аспект зумовлений потребою суспільства в міському благоустрої, що передбачає якісно новий рівень естетичного й культурного розвитку.

1. Інформаційні системи [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://kak.ru/columns/urbanenvironment/a3951/>. – “Городские набережные”.
2. Дуничкин И. В. Реабилитация и благоустройство набережных реки Москвы: системный подход / И. В. Дуничкин, Е. Н. Корнева // ЭКОREAL. – 2008. – № 6. – С. 76–77.
3. Інформаційні системи [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://gska2.rada.gov.ua/pls/zweb_n/webproc4_1?id=&pf3511=36154.
4. Устенко Т. В. Формирование архитектурно-художественного облика центров городов / Т. В. Устенко, Е. С. Кондратенко, Е. Е. Водзинский ; [под ред. Т. В. Устенко]. – К. : Будівельник, 1989. – 120 с.
5. Шимко В. Т. Архитектурное формирование городской среды : учеб. пособ. для архит. спец. вузов / В. Т. Шимко. – М. : Высш. шк., 1990. – 223 с.
6. Белкин А. Н. Городской ландшафт : учеб. пособ. для архит. и инж.-строит. спец. вузов / А. Н. Белкин ; [под общ. ред. Н. Н. Миловидова, Б. Я. Орловского, А. Н. Белкина]. – М. : Высш. шк., 1987. – 111 с.

7. Шаповалов Г. І. Судноплавство у духовному житті населення України (з найдавніших часів до кінця XIX століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра іст. наук. / Г. І. Шаповалов. – Д., 2001. – 12 с.
8. Фіголь М. П. Мистецтво стародавнього Галича / М. П. Фіголь. – К. : Мистецтво, 1997. – С. 8–9.
9. Інформаційні системи [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://mskifa.narod.ru/galuch.html>. – “Галич – Крилос”.
10. Крип’якевич І. П. Історичні проходи по Львові / І. Крип’якевич. – Львів : Каменяр, 1991. – С. 115–116.
11. Сычева А. В. Ландшафтная архитектура : учеб. пособ. для вузов / А. В. Сычева. – 3-е изд., испр. – М. : Изд-во “Оникс”, 2006. – 80 с.

Актуальность материала, изложенного в статье, обусловлена потребностями общества в создании культурного городского пространства, где каждый житель сможет чувствовать себя удобно и комфортно. Рассмотрены значения элементов городского дизайна в благоустройстве набережных относительно обеспечения комфорта, повышения городской культуры и подчеркивания своеобразия отдельно взятого ландшафта. Проанализирован опыт проектирования малых архитектурных форм и их внедрение на примере высокоорганизованных стран. Создание надлежащим образом упорядоченного культурного пространства в рамках набережных также позволит повысить туристическую инфраструктуру Западного региона и обеспечит надлежащее развитие городского благоустройства.

Ключевые слова: набережная, малые архитектурные формы, благоустройство, городская культура, пространство города.

Relevance of the material contained in the article due to the needs of society in creating cultural urban space where every citizen will feel easy and comfortable. The role of urban design elements in the accomplishment of embankments to ensure comfort, increase urban culture and underscore the originality of an individual landscape is scrutinized. The experience of the design of small architectural forms and its implementation on the example of highly organized countries is analysed. Creating a properly regulated cultural space within the limits of the embankments will also increase the tourism infrastructure of the Western region and ensure the proper development of urban improvement.

Key words: riverside, small architectural, landscaping, urban culture, urban space.

УДК 726.95:247.9

ББК 85.120

Наталія Золотарчук

ПРОЦЕСІЙНІ ХРЕСТИ ТА ПАТЕРИЦІ ІВАНО-ФРАНКІВЩИНИ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Автор аналізує процесійні хрести та патериці ХХ–ХХІ століть. Пріоритетними стають аспекти формування техніки та художньо-стильових особливостей. Пропонується порівняльна характеристика декору й іконографії процесійних христів та патериць міст Івано-Франківщини.

Ключові слова: процесійні хрести, патериці, декор, іконографія.

Процесійні хрести та патериці є важливими атрибутами церковного простору. Інша назва цих христів – виносні, запрестольні. Вони відносяться до окремої типологічної групи літургійних христів [9, с.282]. Патериці, їх ще називають ліски, подекуди – жезли, мають вигляд довгої палиці зі символічним круглим чи овальним завершенням у промінному оточенні. Вони були символом влади родової, військової, цехової, а згодом вищого духовенства. Право на володіння патерицями церковним єпархіям надавали єпископи та митрополити [9, с.290]. У літургійному дійстві процесійним хрестам і патерицям належала важлива роль, а саме: їх поява перед тетраподом має символічне значення – процесійний хрест, як приношення Господньої жертви, патериці ж – присутність Херувимів, немов ангельський світ служить Господу. Ці атрибути також використовують у церковних процесіях, вони, як односторонні, так і двосторонні, декоровані різьбою та іконами або металеві. Твори належать до комплексів передіконостасних та запрестольних предметів і дотепер залишаються важливим компонентом церковного обряду в його духовно-мистецькому вираженні. Декор процесійних христів та патериць переважно пов’язаний з оздобленням інтер’єру храмів. Виносні та запрестольні процесійні хрести й патериці-ріпиди досі не отримали належного висвітлення в працях історико-релігійного та мистецтвознавчого характеру, що дає нам підстави вважати це питання недостатньо опрацьованим.

Мета публікації – вперше представити процесійні хрести й патериці як явище церковної літургії та мистецтва.

Завдання – надати загальну характеристику процесійним хрестам і патерицям на Івано-Франківщині. Добірка матеріалу дає розгляд певних аспектів формування техніки та художніх особливостей процесійних хрестів і патериць ХХ–ХХІ ст.

Сакральна спадщина сьогодні скупо висвітлюється в дослідженнях мистецтвознавців. Так, у роботі М.Станкевича “Українське художнє дерево ХVІ–ХХ ст.” стисло висвітлено процесійні хрести й патериці [9, с.231–322]. Міркування з приводу типології культових та обрядових предметів, у тому числі й дерев’яних хрестів ХVІІ–ХХ ст., і їх функціонування знаходимо в праці В.Свенціцької “Різьблені ручні хрести ХVІІ–ХХ ст.” [8, с.1–28], сакральну металеву пластику висвітлює С.Боньковська – “До генезису гуцульських нагрудних хрестів” [2, с.31–36], про стилістику українського дерев’яного різьблення йдеться в праці М.Драгана “Українська декоративна різьба ХVІ–ХVІІІ ст.” [3], виготовлення придорожніх, присадибних, надмогильних хрестів з різних матеріалів подано в Д.Щербаківського – “Буковинські і Галицькі дерев’яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці” [11] і М.Моздира – “Фігури”, придорожні та присадибні хрести в Україні [7, с.21–30]. Порушення сакральної проблематики українських хрестів слід відзначити в працях: О.Болюка [1], Ю.Юсипчука [12], В.Луканя [6], І.Дундяк [4]. Жодна проблема не викликала в історії мистецтва таких суперечливих думок і гіпотез, як українське сакральне мистецтво. Дослідники вже зробили чимало для вивчення цих питань, проте ще багато невизначеного, що стоїть на шляху до висвітлення всіх подробиць. Так, у своєму творчому доробку “Дерев’яне облаштування церков: проблеми збереження, питання новаторства” Олег Болюк подає відомості з наукових мистецтвознавчих експедицій із сакральної тематики, де здійснювалася комплексна фіксація пам’яток мистецтва з їх усестороннім опрацюванням. На підставі аналізу досліджень на Закарпатті, Бойківщині, Гуцульщині, Буковині, Покутті, Волині показано, що значна кількість церков та їх внутрішнє облаштування зазнали негативних “оновлень”. Також подано короткий аналіз окремих робіт та простежено сучасні видозміни у виготовленні церковних предметів. Обумовлено кращі тенденції в новаторських підходах облаштування західноукраїнських церков і помітні спроби розширення варіантності у вирішенні пластики сакральних предметів [1, с.89–96]. Юрій Юсипчук у статті “Традиції художнього дерева і металу Гуцульщини” говорить про визначення кризового стану й занепаду унікальної галузі народного мистецтва та зниження художньої виразності творів [12, с.59–64]. Володимир Лукань у публікації “Процесійні хрести та патериці на Гуцульщині ХVІІІ–ХХ ст.” надає вичерпну інформацію про процесійні хрести та патериці, опираючись на подані матеріали Михайла Станкевича “Українське художнє дерево”. У статті представлено оазу предметів церковної обстави – декор патериць, процесійних і ручних хрестів [6, с.184–192]. В опублікованому матеріалі Ірини Дундяк “Мистецькі особливості західноукраїнських церковних процесій ХVІІ–ХVІІІ ст.” розглянуто релігійні процесії з їх мистецькими складовими, що й дотепер становлять важливий компонент церковного обряду [4, с.28–35]. У праці цього ж автора “Процесійні ікони Західної України ХVІІ–ХІХ ст.: походження, іконографічні та художні особливості” представлено малодосліджені аспекти українських процесійних ікон і хрестів як оригінального явища українського мистецтва в літургійному дійстві. Досить лаконічно подано церковні атрибути, хоча в процесі винесення процесійної ікони для вшанування, процесійним хрестам і патерицям також належить провідна роль [5].

Аналіз наукової літератури свідчить про те, що проблема до кінця не вивчена й потребує подальших поглиблених досліджень.

Упродовж ХVІІ ст. традиційним був перехід малюнка в конструкцію дерев’яного хреста. У колориті поліхромії процесійних хрестів і патериць ХVІІ–ХVІІІ ст. переважали жовті, червоно-оранжеві, червоно-коричневі, сині локальні барви, що посилювалися зеленню. Такі зображення знаходимо в процесійних хрестах другої половини ХVІІ–ХVІІІ ст. експозицій катехитичного центру Кафедрального собору Святого Воскресіння та обласного художнього музею міста Івано-Франківськ (мал. 1). Хрести та патериці ХVІІ–ХVІІІ ст. відзначаються простотою в композиції та технологічному вирішенні. У мистецтві виконання вони мають певну індивідуальність, оригінальну у своєму трактуванні та цікаву в оздобленні.

У кінці ХІХ – на початку ХХ ст. у декоруванні творів мистецтва з’являється інкрустація різноманітними шматками дерева, перламутру, бісером і металом – кусочками бляхи, крученим дротом.



а)

б)

Мал. 1 а, б:

а) процесійний хрест з експозиції катехитичного центру Кафедрального собору Святого Воскресіння м. Івано-Франківськ;
б) процесійний хрест 1756 р. з Рогатинщини, зберігається в обласному художньому музеї

Так, у техніці вирізування, точіння, інкрустації досить лаконічно виконаний процесійний хрест майстрів Гуцульщини початку ХХ століття (Інв. № 114). Характерний для хреста рідко-вживаний декоративний елемент півмісяця в його основі, що є символом християнської перемоги над іновірцями. Він знаходиться в експозиції Косівського музею народного мистецтва та побуту Гуцульщини [6, с.190] (мал. 2 а).

Процесійний хрест, запроєктований для львівського кооперативу “Українське народне мистецтво”, виконаний у 1943 році за проектом В.Девдюка столяром В.Горбовим і різьбярем І.Тимківим, вирізняється вишуканою строгістю та якістю композиції, без надміру декору [9, с.289–290].

У фондівих сховищах Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини і Покуття зберігається патериця (Інв. № 115–116), виготовлена в 1955 році в техніці точіння, вирізування, інкрустації, правда, є деякі втрати – брак кількох елементів променів. Чимало уваги приділяється майстром держаку патериці, його декор – інкрустація, точіння, суха різьба. Ця патериця вирізняється високим рівнем виконання та професійним підходом до різьблення [6, с.190] (мал. 2 б).



а)

б)

Мал. 2 а, б:

а) процесійний хрест ХХ ст., Косівський художній музей;
б) процесійний хрест ХХ ст., Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини і Покуття

До названих взірців кінця ХІХ – початку ХХ століття, певною мірою, належать запрестольні патериці зі Святилища храму Кафедрального собору Святого Воскресіння м. Івано-Франківськ і патериці, що розташовані в крилосі монастирського храму Різдва Пресвятої Богородиці м. Тисмениця, виконані невідомим автором. На патерицях обох церков різні іконографічні зображення, правда, орнаментальне тло є дещо спорідненим. Орнаментака подана по всій площині, обрамлюючи медальйони у вигляді сонця із зображеннями: “Воскресіння Христове”, “Успіння Богородиці”, “Роздество Богородиці”, “Розп’яття Господнє”, “Богородиця Одигітрія”, “Св. Миколай Чудотворець”, “Богородиця в Славі”, виконані в техніці карбування.

Порівнюючи патериці цих двох храмів, можемо знайти спільні риси в декоруванні та техніці виконання. Зображення подано в крузі, виконано досить майстерно, оскільки постаті проглядаються чітко, то можна з легкістю побачити, хто зображений на кожній лісці. Як на одних, так і на інших простежується схожість у декоруванні, а саме – промені сонця та подача прикріплених зірок, а також внизу ліски півмісяць. Є й відмінності – угорі, на самому завер-

шенні патериці, на одних подання хреста на кулеподібній основі, інші ж мають маленьку корону з хрестиком (мал. 3 а, б, в, г).



Мал. 3 а, б, в, г, д, е:

- а) патериця (ліва) кін. ХІХ ст. Кафедральний собор Святого Воскресіння м. Івано-Франківськ: лицева – Воскресіння Господнє, зворотна – Успіння Богородиці;
- б) патериця (права) кін. ХІХ ст. Кафедральний собор Святого Воскресіння м. Івано-Франківськ: лицева – Благовіщення, зворотна – св. Миколай Чудотворець;
- в) патериця (ліва) кін. ХІХ ст. Монастирської церкви Пресвятої Богородиці м. Тисмениця: лицева – Воскресіння Господнє, зворотна – Розп'яття;
- г) патериця (права) кін. ХІХ ст. Монастирської церкви Пресвятої Богородиці м. Тисмениця: лицева – Богородиця Одигітрія, зворотна – св. Миколай;
- д) патериця (права) кін. ХІХ ст. Монастирської церкви Пресвятої Богородиці м. Тисмениця: лицева – Богородиця Одигітрія, зворотна – св. Миколай;
- е) патериця (ліва) кін. ХІХ ст. Монастирської церкви Пресвятої Богородиці м. Тисмениця: лицева – Воскресіння Господнє, зворотна – Коронація Богородиці

Вельми цікавими є патериці кінця ХІХ століття монастирської церкви Різдва Пресвятої Богородиці м. Тисмениця (мал. 3 д, е). Вони мають велику схожість із декоративним оздобленням попередніх взірців щодо форми, обрамлення й завершення, та в них є певні відмінні риси. Патериці Кафедрального собору Святого Воскресіння м. Івано-Франківськ – загальне тло, на якому майстерно виконані карбовані зображення, а жезли Монастирської церкви м. Тисмениця хоч і подано як карбування, та все ж тільки зображення, де в орнаментальному тлі використано техніку накладного ажурю, показані грона винограду з листям, покриті позолотою. Промені, що відходять від зображення в колі, не мають зірок.

Патериці церкви Різдва Пресвятої Богородиці м. Тисмениця датування не мають, проте на одних зберігся дарчий надпис із указаним роком “1862 р.”. Оскільки проведена порівняльна характеристика декорування патериць, то сміливо припускаємо, що патериці Івано-Франківського кафедрального собору Святого Воскресіння можуть належати до кінця ХІХ – початку ХХ століть (мал. 4 а, б).

Досить цікаве подання простежується в процесійних хрестах і патерицях храму св. Миколая м. Тисмениця довоєнного та післявоєнного періоду. Певна подібність їх є з патерицями ХХ століття вищезазначених храмів, а саме, – бронзовими променями. Такі елементи, немов промені сонця, дуже поширені в кінці ХІХ – на початку ХХ століть і наводять на думку, що виготовлені вони значно раніше, дещо перероблені, тобто вкладені нові металеві вставки й іконки вже в післявоєнний час, у 50–60 рр. (мал. 4 в, г, д).



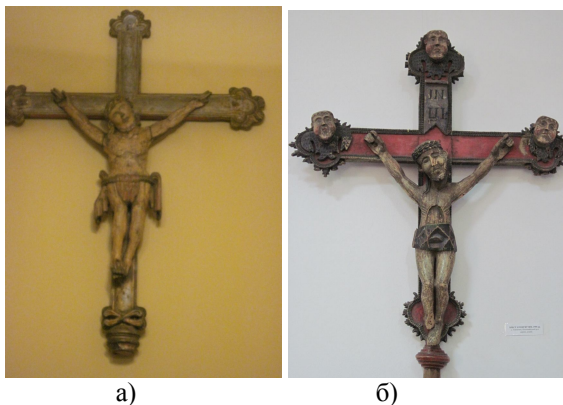
Мал. 4 а, б, в, г, д:

- а) патериця (ліва) поч. ХХ ст. Кафедральный собор Святого Воскресіння м. Івано-Франківськ: лицева – Богородиця Одигітрія, зворотна – св. Миколай Чудотворець;
- б) патериця (права) поч. ХХ ст. Кафедральный собор Святого Воскресіння м. Івано-Франківськ: лицева – Воскресіння, зворотна – Благовіщення;
- в) патериця (ліва) поч. ХХ ст. Монастирської церкви Пресвятої Богородиці м. Тисмениця: лицева – Пресвята Трійця, зворотна – Зіслання Святого Духа;
- г) патериця одностороння поч. ХХ ст. церкви св. Миколая м. Тисмениця: Пресвята Трійця;
- д) патериця одностороння поч. ХХ ст. церкви св. Миколая м. Тисмениця: Богородиця

Найсуттєвішими з новітніх змін у ХХ столітті, що їх зазнала різьба, слід вважати збагачення процесійного хреста скульптурними мотивами. Таке запровадження стало важливим зрушенням у мистецтві. Воно виразно помітно в декоруванні хрестів в експозиції Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття (мал. 5 б) і фондах Івано-Франківського обласного художнього музею.

Особливої уваги заслуговують процесійні хрести Івано-Франківського кафедрального собору Святого Воскресіння, що не мають датування, потребують кваліфікованої реставрації та зберігаються нині в приміщенні соборної каплиці (мал. 5 а).

Процесійні хрести та патериці початку ХХІ ст. значно відрізняються в декоруванні від вищезазначених.



Мал. 5 а, б:

а) процесійний хрест Івано-Франківського кафедрального собору Святого Воскресіння;
б) процесійний хрест з експозиції Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини і Покуття

Декор патериці з храму св. Миколая м. Тисмениця має велику схожість в оздобленні православної автокефальної церкви Покрови Пресвятої Богородиці м. Івано-Франківськ, а саме – диск у вигляді сонця, оточеного променями, різними за величиною, та орнаментальним оздобленням у вигляді крученого дроту. Матеріал, на відміну від кінця ХІХ – початку ХХ століть – латуні, міді з позолотою, у сучасних творах використовується булат, маючи вигляд тонкої бляхи (мал. 6 а, б).

У декоруванні процесійних хрестів ХХІ є певні інновації, що явно простежуються у взірцях Івано-Франківського кафедрального собору Святого Воскресіння та Михайлівського храму м. Тисмениця. Іконографічне зображення процесійно-запрестольних хрестів зазначених церков показано як опоряджена фотокопія.

Тож зображення мають щось спільне – подання самої постаті Розп'ятого Господа на зворотному боці процесійного хреста Кафедрального собору Святого Воскресіння та лицевого боку хреста із церкви Михаїла м. Тисмениця. Різне в них металеве декорування, а саме – на відміну від Кафедрального собору, де помітний примітивізм в оздобі, у Михайлівському храмі значно багатший ажурний декор та є іконографічні постаті (мал. 6 в, г).



Мал. 6 а, б, в, г:

а) патериця поч. ХХІ ст. храму св. Миколая м. Тисмениця;
б) патериця поч. ХХІ ст. православної автокефальної церкви Покрови Пресвятої Богородиці м. Івано-Франківськ;
в) процесійний хрест ХХІ ст. Івано-Франківського кафедрального собору Святого Воскресіння;
г) процесійно-запрестольний хрест ХХІ ст. Михайлівського храму (2004 р.) м. Тисмениця

Отже, залучено досі не досліджені та не опубліковані зразки сакрального мистецтва Івано-Франківська, Тисмениці, Коломиї, Косова й розглянуто технологічні прийоми, важливі в декорванні процесійних хрестів і патериць ХХ–ХХІ ст., а також виділено ряд атрибутів церковних процесій, декор яких залежав від зміни стилів. Найпоширенішим матеріалом, з якого виготовляли ці твори мистецтва, вважалося дерево. У той самий час відомі процесійні хрести та патериці з металу.

Дослідження кінця ХХ – початку ХХІ століть переконливо доводять неминучість змін у сакральному мистецтві. Мистецькі традиції впродовж століть постійно скорочуються і дедалі сильніше підпадають під впливи інновацій – іконописне зображення змінено на опоряджений фотодрук. Матеріалом, з якого виготовляли ці церковні атрибути, були не мідь, латунь чи бронза, а булат – набагато гірший, недовговічний, тонкий, що піддається корозіям.

Формування процесійних хрестів і патериць пройшло тривалий шлях еволюції. Його функції та роль залишилися незмінними від найдавніших часів як у богословському, так і в мистецькому трактуванні.

У художньо-стильовій системі українських процесійних хрестів і патериць відображаються різночасові нашарування. Стильова система досліджуваного комплексу знаходиться під впливом образно-стильових та композиційних вирішень, взаємовпливів і трансформації декорів.

Отже, у статті подано добірку матеріалу про оздобу процесійних хрестів та патериць Івано-Франківщини з огляду на їх часову приналежність. У декорванні таких предметів церковного вжитку простежено відмінності художніх особливостей. Новітні зміни в декорі, недовговічність і корозійність обраного матеріалу у ХХІ ст., втручання у сформований раніше художній образ, тобто внесення суттєвих змін у декор – перемальовування, доштукатурювання нових деталей, що призвело до втрати оригінальності пам'яток, переконливо доводять неминучість регресу.

Сьогодні для духовно-мистецької цінності особливо важливо знати джерела мистецтва та його витoki, утілені в мистецькій спадщині. Тож фіксування й аналіз мистецьких здобутків ХХ – ХХІ ст. є важливим з історико-мистецтвознавчого погляду. Необхідною передумовою розвитку сакрального мистецтва для нації та її культури вважається збереження мистецької спадщини для майбутніх поколінь.

1. Болюк О. Дерев'яне облаштування церков: проблеми збереження, питання новаторства / О. Болюк // Етнічна історія народів Європи : зб. наук. праць. – К., 2008. – № 25. – С. 89–96.
2. Боньковська С. М. До генезису гуцульських нагрудних хрестів. Синкретичні мотиви на гуцульських нагрудних хрестах / С. Боньковська // Українська хрестологія. Спеціальний випуск “Народознавчих зошитів” Інституту народознавства НАН України. – Львів, 1997. – С. 31–36 : ш.; 37–40 : іл.
3. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. / М. Драган. – К., 1970. – 202 с.
4. Дундяк І. Мистецькі особливості західноукраїнських церковних процесій XVII – XVIII ст. / І. Дундяк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – № 8. – С. 28–35.
5. Дундяк І. Процесійні ікони Західної України XVII–XIX ст. : походження, іконографічні та художні особливості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.05 “Образотворче мистецтво” / І. Дундяк. – Львів, 2003. – 20 с.
6. Лукань В. Процесійні хрести та патериці на Гуцульщині XVII–XX ст. / В. Лукань // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2004. – № 6. – С. 184–192.
7. Моздир М. “Фігури”, придорожні та присадибні хрести в Україні / М. Моздир // Українська хрестологія. Спеціальний випуск “Народознавчих зошитів”... – Львів, 1997.
8. Свенціцька В. Різьблені ручні хрести XVII–XX ст. / В. Свенціцька. – Львів, 1939. – Ч. 1–2. – С. 1–28.
9. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / М. Станкевич. – Львів, 2002. – 480 с.
10. Станкевич М. Духовність народного мистецтва: етноестетичний аспект / М. Станкевич // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2009. – № 15–16. – С. 3–8.

11. Щербаківський Д. Буковинські і галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці / Д. Щербаківський. – К. ; Прага : Укр. Гром. вид. фонд, 1926. – 62 с. : іл.
12. Юсипчук Ю. Традиції художнього дерева і металу Гуцульщини / Ю. Юсипчук // Мистецтвознавство : зб. наук. праць. – Львів, 2007. – Ч. 2. – С. 59–64.

Автор анализирует процессионные кресты и патерицы XX–XXI веков. Приоритетными становятся аспекты формирования техники художественно-стилистических особенностей. Предлагается сравнительная характеристика декора и иконографии процессионных крестов и патериц городов Ивано-Франковщины.

Ключовые слова: процессионные кресты, патерицы, декор, иконография.

The author analyzes the processional crosses and the sacred fans of the XX th and XXI st centuries. The aspects of techniques formation, characteristics of style of art are at the core of the research. The comparative characteristics of décor and iconography of the processional crosses and the sacred fans in the cities of the Ivano-Frankinsk region are presented in the article.

Key words: processional crosses, ripidia e exiptera, decoration, iconography.

УДК 7.021.7:736.2

ББК 85.125.508.0 + 85.125.708.0

Ганна Михайлевська

ТВОРЧИСТЬ НАРОДНОГО РІЗЬБЯРА БЕРЕЖАНЩИНИ ВАСИЛЯ БІДУЛИ

Стаття є спробою узагальнення й аналізу творчого шляху та мистецького доробку різьбяр Василя Бідули із села Лапшин, що в Бережанському районі Тернопільської області. Розкрито самотність авторської манери майстра, проаналізовано окремі твори його меморіальної різьби.

Ключові слова: народне мистецтво, різьба, самотність, надгробок.

Мистецтво різьби по дереву й каменю має свою багату та цікаву історію, і в ній важливе місце займає творчість одного з кращих народних майстрів круглої різьби по дереву та каменю Василя Бідули. Про нього пишуть у своїх книгах Г.Бідула та С.Желінська [1], М.Моздир [7], В.Петрович [9]. Знайдено інформацію про майстра на сторінках газети “Нове життя” [10], в енциклопедичних виданнях “Бережанська земля” [2], “Історія міст і сіл УРСР. Тернопільська область” [6] та у фондах Бережанського краєзнавчого музею [11]. Багато корисної інформації під час роботи над статтею було отримано безпосередньо при спілкуванні з внучатим племінником майстра Василем Романовичем Бориком [3], старшим викладачем, завідувачем кафедри історії України, культурології і права Бережанського агротехнічного інституту, заслуженим працівником культури Зеновієм Лонгиновичем Мігоцьким [4], головним редактором видання у двох книгах “Лапшин. Мала історія отчого краю” Ярославом Богдановичем Шурготом [5].

Однак його мистецький доробок досі не був повною мірою фахово оцінений.

Метою статті є всебічне висвітлення мистецької діяльності Василя Бідули, розкриття художньо-стильових особливостей його творів, аналіз авторської манери та визначення мотивацій творчості.

З давніх часів Бережанщина славилася видатними талантами народного мистецтва. Багато чудових різьбярських робіт, виконаних у XVI–XVII століттях, не втратили своєї цінності та привабливості й у наші часи.

Ще донедавна ренесансні твори великої художньої цінності прикрашали суворі стіни замку володарів Сенявських у Бережанах. Більшість монументів виконані на початку XVII ст. знаменитими скульпторами Яном Пфістером, Генріхом Горстом [8, с.119–125]. За твердженнями З.Мігоцького, свого часу львівські чиновники не визнали Яна Пфістера і Генріха Горста громадянами Львова, мотивуючи це тим, що вони не мали маєтності. Однак Сенявські, які були в захваті від їхньої творчості, запропонували їм бережанське громадянство, а також можливість створити в Бережанах різьбярський цех і школу. Уже як громадяни міста ці скульптори зі своїми челядниками виконували роботи не лише в бережанському замку, а й на великій території тодішньої Польщі. Зокрема, їхні праці є у відомих львівських каплицях Кампанів і Боїмів, котрі й нині захоплюють уяву тисяч туристів.

Відтоді традиція різьбярства не покидала Березан, вона впродовж століть передавалася з покоління в покоління до наших днів [4].

У кінці XIX – на початку XX ст. усе новими іменами поповнювалася когорта відомих людей Березанщини. Серед них визначне місце належить народному умільцю, авторові цілого ансамблю монументальних дерев'яних та кам'яних скульптур Василеві Михайловичу Бідулі. Він народився в селянській сім'ї в Лапшині, розташованому за 5 км від Березан, яке разом з довколишніми селами належало Сенявським.

Перебуваючи в Лапшині, автор статті зустрічалася з одним із родичів В.Бідули – Василем Бориком, бабуся якого була рідною сестрою майстра. Однак і ті родичі, які залишилися сьогодні, не можуть повідомити точну дату його народження. В архівах Березанського краєзнавчого музею вона визначається 1868 роком.

Майбутній майстер успішно вчився в сільській дяківській школі, хоч дяк Кориньовський більше дбав про горілку ніж про навчання дітей [2, с.463].

Починаючи з десятирічного віку, він відчув велике бажання різьбити. Виготовляв скульптури з глини, пізніше – з каменю та дерева. Це захоплення згодом переросло в майстерність. Особливе визнання отримав у техніці різьби по дереву. Маючи велику наснагу й бажання працювати в скульптурі, чомусь ніколи не шукав собі вчителів [11].

Але, за іншими джерелами (у вивчених нами матеріалах та отриманій інформації є декілька розбіжностей в ідентичності матеріалів про майстра, а в УРЕ про В.Бідулу подаються дуже неповні енциклопедичні дані), на обдарованого хлопчину звернула увагу управителька графського маєтку пані Мачинська. Вона своїм коштом відправила його у львівське художнє училище. Чи закінчив Бідула цей заклад – важко сказати, але вже в молодості був видатним майстром і не намагався нікого наслідувати [9, с.52].

Мабуть, тому його неймовірно інтенсивна праця, його твори стали самотніми. Різьбяр самотужки навчився компонувати твори, утілюючи ідею, закладати її в контекст праці. Навчився мислити узагальненими формами, прикрашаючи свої праці характерним йому дрібним та прецизійним орнаментом, котрий, однак, не був у надлишку й не відволікав глядача від загального образу [4]. Його роботи вирізняються великою точністю виконання. У них яскраво проявився самотній талант Бідули, багата творча уява, глибоке відчуття образотворчих можливостей матеріалу [6, с.122].

Усю свою творчість Василь Михайлович Бідула присвятив простому працювавотому селянинові, зображаючи його буденне життя, простоту, скромність, радість і тривоги [1, с.22].

Його скульптурні роботи, зокрема з дерева, цінні для нашого сучасника насамперед тим, що він був справді народним майстром і увійшов у світ прикладного мистецтва як різьбяр-індивідуаліст і не зазнав впливу визначних майстрів скульптури того часу. Вони представляють інтерес не тільки як високохудожні й довершені зразки народного мистецтва, а також є своєрідним джерелом етнографічного характеру [7, с.92–93].

У голодні роки після Першої світової війни дружина В.Бідули, перебуваючи в матеріальній скруті, продавала його скульптури в Березані і Львові майже за безцінь, не знаючи їх справжньої мистецької вартості.

Проте були праці автора, котрі він по-особливому любив і не міг їх продати, можливо, тому вони й збереглися після його смерті та розійшлися по збірках і музеях. Лише десять невеликих дерев'яних скульптур майстра зберігаються у Львівському державному музеї етнографії та художнього промислу. Ця унікальна збірка займає почесне місце в історії українського мистецтва, оскільки він зумів правдиво показати життя західноукраїнського селянина в часи австро-угорської монархії. Усі десять скульптур часто репродукуються в монографіях та альбомах як яскраві приклади народного мистецтва того часу [10, с.4].

Велику мистецьку, пізнавальну й етнографічну цінність мають роботи “Жінка з куркою” (“Селянка з куркою”), “Селянин з телям”, “Селянка пасе корову” та інші.

У композиції “Селянин з телям” В.Бідула відтворює згорблену постать селянина з худим обличчям, згаслими очима, а на устах немов застигло: “А як жити далі?”

У роки Першої світової війни В.Бідулу мобілізують до австрійської армії. Утім і там митець знаходить час займатися і не покидає улюблену справу. Командування, побачивши такий талант, не посилало його на фронт, залишивши в запіллі австрійської держави. Майстер отри-

мував поради від своїх військових зверхників іти вчитися і стати професійним художником, однак чомусь однозначно відкидав їх і повернувся до рідного села, рідної домівки, до рідного верстака [11].

Життєві турботи майстра постійно тяжіли над селянською біднотою і перепліталися з непосильною фізичною працею. Аби заробити хоч якийсь гріш, В.Бідула не нехтував будь-якою працею, але відданість поклику різця та долота постійно надихала його на створення різноманітних хатніх прикрас, предметів побуту. Поряд з людиною у своїх творах митець зображав птахів, тварин. З ювелірною майстерністю різьбяр відтворював національний одяг своїх героїв. Виготовляв також дерев'яний посуд, ложки та шкатулки, оздоблюючи їх різьбленням. Вельможі, проїжджаючи через село, іноді купували його роботи як сувеніри.

Зі слів Василя Романовича Борики, основним матеріалом, з якого В.Бідула створював вироби, була липа. За інструмент йому служили долота, виготовлені зі старих кіс, а різці – з бритв. Він робив їх самотужки. Матеріал В.Бідула заготовляв сам, можливо, тому в його творах дуже мало технічних огріхів. Завершену роботу він майже ніколи не тонував і не покривав ані лаком, ані палітурою чи восковими пастами. Кінцевою стадією роботи над твором було шліфування [3].

За твердженням колишнього професора Бережанської гімназії етнографіста Михайла Підлужного (він одним із перших почав вивчати творчість В.Бідули), фігури Кирила й Мефодія, які знаходяться на зовнішніх дверях церкви Святої Тройці в місті Бережани, виготовлені саме В.Бідулою [11]. Ці зображення на металевих вхідних дверях зроблені з дуба й покриті майстром фарбою так, що здавалися багатом металевим литвом, аж поки фігура Кирила в кінці 90-х рр. минулого століття не дала тріщину. Під час реставраційних робіт, у яких З.Мігоцький також брав участь, виявилось, що обидва рельєфи дубові [4].

У 1912 році на замовлення селянського комітету с. Жуків народний умілець створив пам'ятник Тарасові Шевченку. Це був один із перших пам'ятників Кобзареві не тільки в Галичині, а й в Україні – з поліхромного дерева. На жаль, він знищений польськими шовіністами у 20-ті роки ХХ ст. Пізніше погруддя пам'ятника відновив М.Я.Лещук, наділений непересічним мистецьким хистом. Але й цей пам'ятник був розбитий в роки Другої світової війни. Тепер на цьому місці стоїть новий монумент, споруджений до 150-річчя від дня народження Кобзаря.

Багато робіт В.Бідули є не лише в експозиціях і збірках музеїв, а, можливо, і в приватних колекціях мешканців сіл Жуків, Надрічне, Гиновичі, які й не підозрюють, що в них на полиці чи на горищі зберігаються шедеври. Правнук майстра, Ярослав Степанович Герасимів, який також чудово володіє різцем, зберігає різьблену в дереві скульптурну композицію, у центрі якої – розп'яття Ісуса Христа.

Учнем майстра був різьбяр М.І.Ярема (1885, с. Лапшин – 1966, м. Львів), який закінчив Яворівське училище й викладав у Львівському училищі прикладного мистецтва. Його роботи неодноразово експонувалися.

У період розквіту своєї творчості В.Бідула був близько знайомий з видатним українським композитором Денисом Січинським, який через скрутне матеріальне становище з жовтня 1907 року проживав у священика в селі Лапшин, де творив свою оперу “Роксоляна”. Особисті контакти скульптора з композитором мали безпосередній вплив на подальший інтелектуальний розвиток і зростання політичної свідомості В.Бідули, на формування радикальних поглядів.

Можна вважати, що під впливом Д.Січинського та його опери народилися такі роботи на біблійні теми, як “Богоматір”, “Мироносиця Магдалина”, “Мучениця Катерина”, “Апостол Андрій на Київських горах” і ряд інших [11]. Емоційно відчуваючи музику Січинського, її велич і монументальність, В.Бідула вирішує, що ці скульптури звучатимуть менш камерно, але більш монументально, якщо будуть зроблені з місцевого каменю – пісковика й кальцинованого вапняку. Згадані роботи посідають особливе місце в його творчості [4].

З артистичною майстерністю він умів використати й оживити в камені настрій персонажа, передати вічну енергію людської душі. З каменю ним виготовлено багато робіт для кладовища с. Лапшин, цвинтарів навколишніх сіл і в Бережанах. Зокрема, це монумент на могилі поета Марка Мурави, батька Б.Лепкого.

На старому цвинтарі с. Лапшин є цілий ансамбль скульптурних робіт майстра. Ці пам'ятники мають одну характерну особливість: вони оздоблені оригінальним архітектурним фризом із листків і віньеткою над написом.

Серед архівів є згадка про скульптуру В.Бідули, яка зображає постать апостола Андрія Первозваного. Вона доповнена цитатою: “Він стоїть в задумі, немовби на Київських горах. Під пахвою стискає “Святе читання” і немов хоче сказати: “...ідіть за мною, вірте мені, а я вас виведу з багатостраждальної Русі до царства Божого...”. На хуторі Малинівка (у напрямку до села Нараїв) є виконана майстром фігура з каменю із зображенням Івана Хрестителя [11].

У 1908 році австро-угорська імперія відзначала 60-ліття коронування цесаря Франца Йосифа Другого. Ця подія збіглася із 60-літтям ліквідування кріпосного права в Галичині. Із цієї нагоди в Лапшині вирішили встановити монумент при в’їзді в село, поблизу дороги Бережани–Вербів. Автором монумента був В.Бідула. На півтораметровому постаменті була встановлена скульптура розп’ятого Ісуса Христа, а біля його підніжжя – скульптурна група, яка складалася з Богоматері, Апостола Івана та Марії Магдалини [5].

У композиції “Мироносиця Магдалина” майстер возвеличує образ жінки, через неї показує велич людського буття. Відома його рання робота “Свята Катерина”. У ній втілено гордість і непохитну віру у свою правоту. Усі ці роботи виділяються багатою обробкою матеріалу з найменшими деталями, збереженням відповідних пропорцій.

Перебуваючи в с. Лапшин, ми мали нагоду бачити хату В.Бідули, місце, де була його майстерня, а також оглянути його роботи на цвинтарі. Односельці на пам’ять про В.Бідулу мають намір установити його погруддя. А поки що його нащадок В.Борик продовжує його традиції і в свої шістдесят шість років самотужки без архітектора, скульптора, технолога будує каплицю, присвячену Діві Марії.

Останні роки В.Бідула провів у матеріальних нестатках і помер у Бережанській лікарні від тифу. Поки односельці про це дізналися, він уже був похований у спільній могилі, місце-знаходження якої встановити не вдалося. За іншими джерелами, на лапшинському кладовищі є могила зі скромним кам’яним хрестом, де виکارбовано ім’я та прізвище Василя Бідули й рік його смерті – 1925 [9, с.10].

Висновки. Творчість В.Бідули недостатньо вивчена. Є велика потреба продовжувати пошуки творів майстра й долучати їх до скарбів народного мистецтва. На жаль, практично відсутні відомості про австрійський період його діяльності. Доцільним було б проведення повного каталогізування творчої спадщини майстра, варто було б визначити справжнє місце його поховання.

1. Бідула Г. Лапшин. Мала історія отчого краю : у 2 т. / Г. Бідула, С. Желінська. – Тернопіль : Джура, 2010. – Т. 2. – 479 с.
2. Бідула Г. Лапшин / Г. Бідула // Бережанська земля. Історично-тематичний збірник : у 2 т. – Торонто : Головний комітет Бережанщини і Козівщини, 1998. – Т. 2. – С. 463.
3. Запис бесіди з Василем Романовичем Бориком. Архів автора.
4. Запис бесіди із Зеноном Лонгиновичем Мігоцьким. Архів автора.
5. Запис бесіди з Ярославом Богдановичем Шурготом. Архів автора.
6. Історія міст і сіл УРСР. Тернопільська область. – К. : Головна редакція УРЕ, 1973. – 640 с.
7. Моздир М. Українська народна дерев’яна скульптура / М. Моздир. – К. : Наук. думка, 1980. – 190 с.
8. Овсійчук В. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII століття / В. Овсійчук. – К. : Мистецтво, 1985. – 177 с.
9. Петрович В. Лапшин. Мала історія отчого краю : у 2 т. / В. Петрович. – Тернопіль : Джура, 2010. Т. 1. – 275 с.
10. Подуфалий В. Різьбяр з Лапшина / В. Подуфалий // Нове життя. – 1988. – 29 жовт. – С. 4.
11. Фонди Бережанського краєзнавчого музею – 8651. ДФ. 1090.

Статья представляет попытку обобщения и анализа творческого пути и наследия резчика Василия Бидулы из села Лапшин Бережанского района Тернопольской области. Раскрыто своеобразие авторской манеры мастера, проанализировано отдельные произведения его мемориальной резьбы.

Ключевые слова: народное искусство, резьба, самобытность, надгробие.

The article is an attempt to generalize and analyze the creative way and art heritage of a carver, Vasyly Bidula, who was born in Lapshyn village Berezhany district, Ternopil region. The uniqueness of the author’s style of craftsman was revealed and certain works of his memorial carving were analyzed.

Key words: folk art, carving, singularity, epitaph.

УДК 72.01(477.84)
ББК 85.110

Лідія Квич

ЗАРВАНИЦЯ В УМОВАХ ТОТАЛІТАРНОГО РЕЖИМУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядається діяльність духовного центру Зарваниця в період переслідування та гоніння церкви. На основі вивчення маловідомих архівних документів і бесід з респондентами відтворено умови функціонування одного з останніх островів греко-католицької церкви в Західній Україні в часи репресій і утисків на УГКЦ з боку влади, висвітлено особливості підпільного служіння духовенства.

Ключові слова: влада, тоталітарний режим, підпілля, культ, паломництво.

Тоталітарний режим, сформований у СРСР, характеризувався насильницьким відчуженням народу від власності й політичної влади, всеосяжним контролем компартійної верхівки над усіма сферами життя суспільства. Характерною його рисою була монополія комуністичної партії. Зрощування партійного й державного апаратів, монополізація політичного правління призвели до утвердження режиму беззаконня і політичного терору над церквою.

Метою публікації є розкриття характеру діяльності духовно-культурного центру Зарваниця в період утисків з боку радянської влади із залученням значного масиву світських і релігійних джерел, мемуарної літератури, праць вітчизняних та зарубіжних науковців. Однак джерельна база, що залишилася із часів панування тоталітарного політичного режиму, здебільшого наскрізь пронизана псевдонауковими й упередженими методологічними підходами, що відображає політику радянської держави стосовно не лише Української греко-католицької церкви (далі – УГКЦ), а й релігій у цілому. Процес утвердження “науково-матеріалістичного світогляду” передбачав гостру критику релігії та церкви, її дискредитацію в очах українського народу. Перехід до демократії істотно змінив характер стосунків між державою та релігією. Долаючи ідеологічні бар’єри та стереотипи й отримавши широкий доступ до заборонених раніше джерел, дослідники сьогодні мають реальну можливість давати об’єктивну оцінку діяльності УГКЦ і робити справді наукові висновки. Саме тому в дослідженні піддаються критиці деякі джерела радянського періоду, які є вкрай тенденційні, зокрема, збірник документів і матеріалів “Правда про унію”, що вийшов у видавництві “Ковчег” у 1993 році [2, с.125].

Однак, попри політичну заангажованість та агітаційно-пропагандистський характер, багато документів становлять певну цінність для дослідника, оскільки допомагають історично відтворити процес переслідування та ліквідації інституції УГКЦ комуністичним політичним режимом. Після псевдособору 1946 р., що проголосив ліквідацію УГКЦ, в Україні стали неможливими наукові дослідження з проблем розвитку, впливу й навіть історії УГКЦ. Після майже двох десятиріч розвитку демократії в українській державі досі не написано жодної монографії, присвяченої Зарваниці. Саме тому складність дослідження полягала в пошуку об’єктивних наявних матеріалів щодо Зарваниці за часів тоталітарного режиму. Багато документів фрагментарні й переважно стосуються лише одного з аспектів широкого спектра проблем, пов’язаних з Українською греко-католицькою церквою.

Протягом останнього десятиріччя до наукового опрацювання релігійно-церковних проблем в їх історичній ретроспективі активно залучилися такі українські дослідники, як Сергій Плохій, Дмитро Степовик, Василь Ульяновський. Роль УГКЦ у галицькому суспільстві в період панування тоталітарного режиму досліджується в працях Михайла Гайковського, Олега Гриніва, Оксани Гайової, Богдана Завадки, Олександра Кравчука.

Великої шкоди розвитку Зарваниці завдала Перша світова війна. У 1916 р. було спалено частину села й монастир, який через шість років знову постав біля дерев’яної монастирської церкви. У його відбудові матеріально допоміг митрополит Андрей Шептицький. Монастир мав свій водяний млин і пекарню, опікувався бідними людьми. Це місце часто відвідував майбутній патріарх УГКЦ Йосиф Сліпий.

У 1944 р. було спалено дерев’яну монастирську церкву, через два роки знищено монастир, а в 1960 р. – каплицю, чудодійне джерело обгородили колючим дротом, а у відпустові дні ставили міліцейські заслони, однак прочани все-таки йшли сюди, а підпільні богослужіння відбувалися в лісах і хатах.

На 40-і роки ХХ ст. припадає початок жорстоких переслідувань Греко-католицької церкви як у Радянському Союзі, так і в інших країнах-сателітах тоталітарного режиму. Так, 11 квіт-

ня 1945 р. радянська влада заарештувала архієпископа Йосифа Сліпого, а згодом було репресовано й усіх інших владик. У травні 1945 р. була створена “Ініціативна група з возз’єднання Греко-католицької церкви з Православною”, про роботу якої Микита Хрущов особисто доповідав Йосипові Сталіну [6, с.86].

У березні 1946 р. у Львові відбувся псевдособор, на якому проголосили ліквідацію Греко-католицької церкви, а значну частину її майна передали Російській православної церкві. Релігійні громади та духовенство насильно змушували зрікатися своєї церкви [2, с.134].

Організований Міністерством держбезпеки т. зв. Львівський собор (8–10 березня 1946 р.) формально ліквідував Берестейську унію 1596 р. Антихристиянська й антинаціональна за своєю суттю радянська влада не могла допустити, аби в Зарваниці діяв найбільший український греко-католицький релігійно-духовний центр з його щорічними багатотисячними зібраннями богомольців. У Зарваницю приїхала комісія із Золотниківського райвиконкому, яка висунула ультиматум: або мешканці села визнають юрисдикцію РПЦ, або храм буде закрито. Опитувані урядовцями зарваницяни одноголосно відмовлялися визнати іншу конфесію [13].

Щоб не допустити нелегального використання церкви вірними, у ній відразу розмістили зерносклад колгоспу, який завжди перебував під охороною. За наказом кадебістів почали знищувати розміщені в ній вівтарі, але комірник Павло Деркач потайки дозволяв людям забрати літургійні речі, ікони, частини вівтарів.

Оскільки за рішенням львівського псевдособору греко-католицькі монастирі мали припинити свою діяльність, улітку 1946 р. влада закрила Зарваницьку студитську Святоіванівську обитель. Спочатку кадебісти грабували особисті речі ченців і господарський реманент [1, с.126].

Розібравши житлові та господарські приміщення, приступили до храму. Слідчий Рогов зняв з купола хрест і, за свідченнями мешканців села, він “до тижня часу з розуму зійшов”. Більшість дощок і брусів із церкви кадебісти вивезли до с. Вишнівчик, з деяких матеріалів побудували в селі лазню.

Хоч Святоіванівський монастир і був зруйнований, вірні УГКЦ регулярно відвідували це місце. На фундаментах церкви, зробивши із землі маленьку могилу й обклавши її квітами, проводили підпільні Служби Божі, маївки. Діти на Великодні свята бавилися тут і водили веснянки – гаївки.

У той час, коли на батьківщині культ Зарваницької чудотворної ікони Матері Божої був заборонений радянською владою, він зберігався в еміграції, у США. До цього безпосередньо спричинився отець В.Головінський. На його замовлення художник Петро Андрусів упродовж 1953–1954 рр. створив копію чудотворного образу. Зразками для неї стали малоформатна копія Зарваницької чудотворної ікони, яку в 1936 р. виконав з оригіналу В. Іванюх, а також фотографії. Уже 7 листопада 1954 р. відбулася перша проща до цієї ікони, розміщеної у філадельфійському храмі Христа Царя, збудованому з ініціативи отця В.Головінського [7, с.76].

Архієпископ Львівський і Тернопільський Російської православної церкви Макарій спробував відкрити церкву, призначивши 13 липня 1950 року Тадея Ільницького “завідувачем парафією з обов’язком реєстрації в Уповноваженого в справах Православної Церкви при Тернопільському облвиконкомі” [12, арк.64–65]. Він просив, щоб якнайшвидше забрати з храму зерносховище. Імовірно, що його клопотання про заснування тут православної парафії було направлене безпосередньо до Москви, бо в інформаційному звіті уповноваженого Ради в справах Православної церкви в СРСР по Тернопільській області П.Пруселіса від 15 жовтня 1950 року до Голови Ради Г.Карпова є виправдовування стосовно того, що не зареєстрував у Зарваниці священика й наговорював на нього. Свою відмову архієпископові уповноважений безпідставно мотивував тим, що церква належала монастиреві, закритому ще в 1946 р. [12, арк.64–65].

Питання про відкриття церкви та реєстрацію православної громади в Зарваниці знову постало в 1954 р. [11, арк.10–11]. Тоді, після смерті Й.Сталіна, у суспільстві виникли ілюзії щодо толерантного ставлення радянської влади до релігії. Однак т. зв. “хрущовська відлига” призвела до подальших репресій стосовно всіх церков як визнаних КПРС, так і підпільних.

У 1954 р. мешканці декількох сіл Тернопільської області, де церкви були перетворені на зерносховища, надіслали скарги в різні інстанції Києва та Москви з вимогою перетворити їх на православні храми. Підставою для цього стали рекомендації уповноваженого Ради по УРСР

забрати із церков зерносклади й у майбутньому не розташовувати їх там без дозволу громади, облвиконкому, та згоди республіканського уповноваженого [10, арк.1–2].

У зв'язку з відсутністю чудотворної ікони паломники почали навідуватися до місця, де, за народними переказами, вона об'явилася на дереві монахові. Біля джерельної каплиці відбувалися велелюдні молебні, а кожний з присутніх брав із собою воду із чудотворного джерела. Наступні чотири десятиліття стали роками безперервної боротьби комуністичної системи (через КПРС, КДБ, владні органи) з тисячами богомольців Західної України, які приходили до Зарваниці на прощі.

Згодом відбулася подія, яка, хоч і не зафіксувалася у документах обласного уповноваженого, партійних і державних органів, однак стала широко відома. У 1959 р. у СРСР розпочалася кампанія знищення місць особливого релігійного культу (“святих місць”). Такі осередки на терені всієї держави мали бути виявлені та якнайшвидше ліквідовані [2, с.122].

На території Тернопільської області, за даними уповноваженого, було три об'єкти: Божа Гора з розташованими на ній каплицею та стопою Богородиці в с. Малі Бережці (на Кременеччині), Божа Гора з православною та греко-католицькою каплицями в с. Полупанівці (на Скалатщині) і Зарваниця. Про Зарваницю в Спецінформації про ліквідацію т. зв. “святих місць”, надісланій 25 березня 1959 р. обласним уповноваженим У.Крагліком голові Ради Г.Карпову, мовилося, що нібито мешканці Зарваниці заявили, що “паломників ходить сюди дуже мало, каплиця постійно закрита а служб тут не проводять” [11 арк.1–2]. Тому районна та сільська влада планує використати це місце для проведення культурно-масової роботи серед молоді.

Поміж заходів із знищення святих місць передбачалося, зокрема, організувати збори колгоспників, які б мали ухвалити положення про їх ліквідацію; після цього слід було зробити тут каменоломні чи засіяти всю територію сільськогосподарськими культурами; КДБ та міліція мали виявити “бродячих уніатів” та вжити щодо них репресивних заходів; каплиці у двох перших селах рекомендували закрити [11, арк.1–2].

Однак це був тільки початок каральної експедиції. Наступного року тутешній храм, який у документах фігурував як напівзруйнований, формально було знято з обліку. Підставою для цього, на думку уповноваженого У.Крагліка, були такі обставини: “Релігійна громада розпалась і за період моєї роботи не порушувала питання про передачу церкви. Постійного чи тимчасового священика громада не мала..., церква не діє..., бо передана колгоспові під зерносклад” [11, арк.32].

У своїх звітах до Москви та Києва обласний уповноважений не згадував про ще одну подію. Натомість в “Інформації про т. зв. “святі місця”, надісланій 3 вересня 1960 р. завідувачеві відділу пропаганди та агітації ОК КПУ, він констатував, що в с. Зарваниця була уніатська каплиця, яка приваблювала віруючих, у липні розвалилася. Про те, як це насправді відбувалося, збереглися свідчення очевидців. Уночі з 13 на 14 липня 1960 р. військові підірвали капличку, але її зруйнування не зменшило кількості паломництв, а, навпаки, збільшило. Уже через три дні після акту вандалізму на руїнах каплиці зібралося близько сім тисяч греко-католиків [8, с.80].

Протягом 1960 р. влада постійно утримувала в Зарваниці представників партактиву та співробітників міліції, які фізично й морально знущалися над паломниками. Так, зокрема, на свято Різдва Богородиці (21 вересня) міліціонери побили старших людей і малих дітей, що їхали возом з Підгаєць. Побили й мешканця Зарваниці Омеляна Барана, який заступився за них.

Боротьба партійних, правоохоронних і радянських органів Тернопільщини з підпільною УГКЦ особливо загострювалася під час загальносоюзних антирелігійних акцій. Зокрема, після постанов Ради Міністрів СРСР від 16 березня 1961 р. і 10 січня 1967 р. “Про посилення контролю за виконанням законодавства про культу” та відповідних дублюючих рішень Тернопільської обласної Ради депутатів трудящих від 11 лютого 1967 р. і від 13 травня 1968 р. “Про стан контролю за дотриманням законодавства про культу”. Відповідно до цих документів створювалися комісії (при сільрадах – групи) сприяння контролю за дотриманням законодавства про культу.

Однак у Зарваниці станом на 17 жовтня 1968 р. така група не була створена. Саме цим обласний уповноважений і пояснював активну релігійну діяльність тутешніх греко-католиків, яка проявилася у щорічному значному збільшенні кількості паломників, особливо починаючи з 1967 р. Греко-католики прибували з Тернопільської, Івано-Франківської, Львівської, Чернівець-

кої та Хмельницької областей. Проводили групи дяки, під керівництвом яких відбувалися масові богослужіння при джерелі, на руїнах каплиці. Керівництво підпільної УГКЦ заборонило тоді священикам відкрито брати участь у паломницьких акціях, зважаючи на реальну небезпеку арештів і довготривалих термінів ув'язнення [8, с.34].

Ще більше вірних УГКЦ зібралось на руїнах каплиці на свято Успіння Богородиці. Напередодні, 27 серпня 1969 р., почали прибувати сюди пішки, на возах, рейсовими та замовленими автобусами поодинокі паломники, групи по 5–10 чоловік. Дорогу до джерела їм не зміг перекрити виставлений на шляхах кордон із 60-ти міліціонерів, кадебістів, секретарів партійних і комсомольських організацій. Уранці, біля 5 години, велика група віруючих змогла пройти до розвалені каплиці й джерела. Служба Божа, молитви та співи тривали до 16.30. Більшість паломників складала жінки похилого віку. Було багато дітей і молоді. Під час прощі був затриманий П.Гурський [12, арк.53].

Сюди прибуло тоді понад 500 вірних з Івано-Франківщини, із сіл, що зазнали значних збитків під час тодішньої літньої повені. Несучи ікони, вони відкрито йшли групами по 60–100 чоловік і кожну з них очолював клірик. За даними голови виконкому Терехівської ради народних депутатів В.Сороки, надісланими обласному керівництву, на празнику св. Івана Хрестителя було понад 3 000 греко-католиків, на Успіння Богородиці – понад 3 700 осіб [9, с.249–250].

Безпорадні перед таким масовим виявом підтримки УГКЦ галичанами місцеві партійні та радянські органи намагалися пояснити його бажанням церкви “розширити та посилити свій вплив” [13].

Припинити дедалі зростаючу кількість прощ до Зарваниці обласні партійні й радянські органи вирішили таким чином. На місці каплиці та джерела було заплановано побудувати водозабір та насосну станцію, звідки водогоном подавати воду до села. Санітарна зона навколо такого об'єкта з високою металевою огорожею та цілодобовою охороною, на їх думку, не давала б можливості потрапляти туди стороннім особам (тобто віруючим). Планувалося завершити будівництво до 7 червня 1970 р., до початку масового паломництва. Задум здійснити не вдалось, а кількість прочан збільшилась [9, с. 52].

Звістка про намір влади відразу рознеслася по Галичині. За свідченням очевидців, “люди, дізнавшись, що криничку закривають, бідні, летіли туди, взяти хоч крапельку тої води” [13]. Влада безпідставно оголосила про виявлення на місцевій фермі інфекційної хвороби – ящура. Усі дороги були перекриті міліцейськими постами, які не пропускали в село богомольців.

У такій ситуації греко-католики дещо змінили місце паломництва. Вони проводили Служби Божі та моління в прилеглому лісі. Тому владою виношувалися плани подальшого збільшення охоронної зони навколо місця, де колись стояла каплиця. Були пропозиції збудувати в лісі піонерський табір чи інші аналогічні об'єкти. Це їй не вдалося здійснити, однак у дні літніх великих свят скорочувалися до мінімуму або навіть відмінялися рейси автобусів, які курсували до села [9, с.60].

За свідченням мешканця села, “районне КДБ Зарваницею займалось мало, в основному обласне і два-три рази в рік приїжджали “гості” з Києва” [4, с.5]. Підпільні святі літургії в хатах найчастіше відбувались у Лапаївці, оскільки ця частина Зарваниці розташовувалася біля лісу, на горі, відносно далеко від центру села, де не було донощиків. До 1958 р. отець Арсеній правив у хаті Магди Рашевої, відтак у будинку Івана та Михайлини Миськівих. Сюди не тільки у свята чи неділі приходили сповідатись, але й у будні дні. Багато людей приїжджало з Чорткова, Бучача, Монастирська [13].

Комуністична влада безперервно переслідувала богомольців, неодноразово викликаючи спецзагін із собаками. Мешканців Зарваниці, які дозволяли у своїх хатах богослужбові відправи, штрафували, так, як це сталося з Марією Попіль. Міліціонерам вдалось одного разу схопити отця Матійціва. І хоч йому покалічили два пальці, він після повернення відправив святу літургію [1, с. 38].

Надзвичайною подією в житті підпільної церкви стало святкування 1000-ліття Хрещення України, проведене в Зарваниці 17 липня 1988 р. Напередодні, попри активний супротив представників партійних органів, КДБ і міліції, до місця, де колись була каплиця над джерелом, почали збиратися паломники з Тернопільської, Львівської, Івано-Франківської та Закарпатської

областей. Цілу ніч там відбувалися молебні. Уранці 17 липня сюди прибули основні групи греко-католиків [9, с.285].

За неточними даними, наведеними секретарем ОК КПУ В.Острожинським в інформаційному листі до ЦК КПУ, паломників було більше ніж дві тисячі. Їм протистояли півтори тисячі міліціонерів і співробітників партійно-радянського активу. Серед вірних значну частку складала молодь. Зі світських осіб були голова “Комітету захисту Української Католицької Церкви” Іван Гель, Степан Хмара. Перед початком святої літургії на честь ювілею було встановлено пам’ятний хрест. Тоді ж виступило два промовці – особи, які вимагали визнання УГКЦ, посилаючись, відповідно до тогочасної політичної ситуації, на висловлювання Володимира Леніна, Михайла Горбачова, Конституцію СРСР, рішення XIX Всесоюзної конференції КПРС про свободу совісті та демократизацію. Присутні вимагали визнання УГКЦ, збирали підписи на її підтримку, закликали агітувати людей “за нашу українську церкву” і не голосувати за тих кандидатів у депутати, які її не підтримували [12, арк.64–65].

У середині року митрополит Володимир Стернюк направив на територію Тернопільської області настоятеля й організатора підпільної Івано-Франківської семінарії отця Василя Семенюка та його 12 учнів-священиків. Однією з перших відкритих відправ, організованих ними, стала Служба Божа в Зарваниці [6, с.189].

Двадцятого листопада 1989 р. була опублікована заява Ради у справах релігій при Раді Міністрів УРСР, у якій визнавалося право греко-католиків на діяльність їх церкви. Таким чином, виникла легальна підстава повернути храм законним власникам. До Тербовлянського райвиконкому почали звертатись владика Павло Василик, головний бухгалтер колгоспу Юлія [1, с.176].

Розпад Радянського Союзу й роки незалежності остаточно утверджують Зарваницю як всеукраїнську святиню. Віддання України й українського народу під Покров Богоматері відбулося саме в Зарваниці у травні 1995 р. Починаючи із середини 1990-х років, у Зарваниці відбуваються мільйонні всенародні прощі, нерідко по кілька разів на рік.

Висновки. Тоталітаризм передбачав домінування державного над особистим, поглинання державою індивіда. Від громадян вимагалася не просто лояльність, а активна відданість й ентузіазм щодо підтримки владного режиму, атеїстична світоглядна позиція.

У другій половині XX ст. в Україні відбувалася ліквідація культових споруд, що їх або підривали вибухівкою (Золотоверхий Михайлівський собор у Києві), або перетворювали в господарські приміщення, як це сталося в Зарваниці, у церкві Пресвятої Трійці.

Репресії сталінського режиму завдали відчутного удару по ідеологічних настановах усього суспільства, однак за часів комуністичного режиму влада була неспроможна ліквідувати чудотворне місце й культ Зарваницької Богоматері. Продовжували відправлятися підпільні богослужіння, творилися чуда та оздоровлення.

Свідченням вірності Христові та церкві стали мільйони мучеників – жертв новітніх переслідувань: єпископи, священики й миряни, монахи й монахині. Під час свого візиту в Україну у 2001 році Папа Римський Іван Павло II проголосив блаженними 28 новомучеників.

Український народ зростав у руслі християнської культури навіть тоді, коли цього не усвідомлював або й рішуче заперечував. Саме тому так необхідно українцям дослідити своє християнське коріння, історію української церкви, щоб зупинити згубні нігілістичні тенденції в суспільстві, руйнування національної свідомості, крах як у соціально-політичній, так і в індивідуально-психологічній сфері.

1. Андрушків Б. Зарваниця – святиня землі української / Б. Андрушків. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2000. – 192 с.
2. Боцюрків Б. Українська Греко-Католицька Церква в катакомбах (1946–1989) / Б. Боцюрків // Ковчег. – 1993. – № 1. – С. 113–147.
3. Лужинський Г. Українська Церква між Сходом і Заходом : нарис історії Української Церкви / Г. Лужинський. – Львів : Свічадо, 2008. – 640 с.
4. Малярчук А. Він присвятив себе на службу Богові / А. Малярчук // Божий Сіяч. – 1997. – № 7. – С. 5.
5. Мицько І. Святоуспенська лавра в Уневі (кінець XIII – кінець XX ст.) / І. Мицько. – Львів : Місіонер, 1998. – 328 с.

6. Панас К. Історія української церкви / К. Панас. – Львів : Місіонер, 1992. – 235 с.
7. Папіж В. Мандрівка землями Підгаєччя / В. Папіж. – Торонто ; К., 1980. – 165 с.
8. Сагайдак М. Зарваниця – джерело українського духу в художньому слові, спогадах і переказах / М. Сагайдак. – Тернопіль, 1993. – 110 с.
9. Стоцький Я. Українська Греко-Католицька Церква і релігійне становище Тернопільщини (1946–1989 рр.) / Я. Стоцький. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2003. – 432 с.
10. Державний архів Тернопільської області (далі – ДАТО). – Ф. Р-3240, оп. 1, спр. 4, арк. 1–2.
11. ДАТО. – Ф. Р-3240, оп. 2с, спр. 39, арк. 10–11.
12. ДАТО. – Ф. Р-1, оп. 36, спр. 44, арк. 64–65.
13. Запис бесіди з респондентом Ресан Магдалиною, жителькою с. Зарваниця, 1930 року народження. Архів автора.

В статті розглядається діяльність духовного центру Зарваниця в період переслідування і гоніння церкви. На основі вивчення малоизвестних архівних документів і бесід з респондентами відтворено умови функціонування одного з останніх оплотів греко-католицької церкви в Західній Україні в часи репресій і тиску на УГКЦ з боку влади, розкрито особливості підпольного служіння духовенства.

Ключевые слова: *власть, тоталитарный режим, подполье, культ, паломничество.*

Activity of Zarvanytsya spiritual center in the period of church persecution has been reviewed in the article. Based on studying of little known archival documents and interviews with the respondents the conditions of functioning of one of the last islands of Greek Catholic church in Western Ukraine in the days of repression and harassment at Ukrainian Greek Catholic Church by the authority have been rendered; peculiarities of priesthood secret services have been discovered.

Key words: *authority, totalitarian regime, secret work, worship, pilgrimage.*

УДК 7.071.1(477.83)

ББК 85 (4 Укр)

Мар'яна Дзюба

МИКОЛА ПРОКОПЕНКО: ДІЯЛЬНІСТЬ І ТВОРЧІСТЬ

Стаття присвячена діяльності та творчості художника й педагога Миколи Васильовича Прокопенка з міста Самбір, що на Львівщині. Виявлено його вплив як головного художника та наставника на молодих митців другої половини ХХ століття.

Ключові слова: *митець, творчість, жанри, умовність, громадське кредо.*

Творчість Миколи Прокопенка викликає зацікавлення як об'єкт мистецтвознавчого дослідження, вона ще не отримала всебічної оцінки та відповідного осмислення в контексті художнього життя Самбірщини. Він зробив значний мистецький внесок: брав участь у персональних, групових і пересувних виставках; створив студію образотворчого мистецтва, картинну галерею, об'єднав своїх учнів-художників у товариство й активізував мистецтво краю в 50–90-ті рр. ХХ століття.

На Самбірщині газетна періодика мала першочергове значення в становленні мистецької думки про виставки художника. Критичні відзиви друкувалися в місцевих газетах “Голос Самбірщини” [1; 7; 10], “Самбірські вісті” [2–4] і журналі “Арт-клас” [6]. У книзі В.Семчишина “Хронологічні події в м. Самборі за 10 років (1990–2000 рр.)” ідеться про експонування творів М. Прокопенка [9]. Постійних рецензентів не було, а автори деяких статей невідомі. Останньою публікацією, у якій зустрічається дещо поверхнева інформація про створення художником Студії образотворчого мистецтва та Дитячої картинної галереї, є праця Г.Машури “Самбір і Самбірщина” [5].

Для висвітлення мистецького життя Миколи Васильовича необхідно переглянути факти про діяльність і творчість митця, що розвивалися в умовах провінції і довгий час залишалися в тіні більш успішних художників України.

Метою статті є розгляд діяльності та різножанрової творчості художника.

Самбірський художник і педагог Микола Васильович Прокопенко народився 3 березня 1911 року в далекому містечку Стретенськ на Забайкаллі.

Можливо, що поштовхом до переїзду в Україну послужило українське прізвище – Прокопенко. Бабуся по татовій лінії була політичною засланкою з Полтавщини, а дід позбавлений громадянських прав, він був політкаторжанином, тому прізвище діти отримали від мами. Дід Павло часто розповідав своїм онукам про Україну, учив рідних пісень, традицій. Не хотів, аби засмітилося чужинським “полтавське зілля” [7, с.7].

У 1922 р. одинадцятирічним хлопцем художник ходив на музичні заняття струнного оркестру, у складі якого він грав на мандоліні-п'ікколо. Керівник оркестру перекладав музику Моцарта, Глінки, Чайковського, народні, фольклорні та популярні мелодії. Напевно, він міг стати гарним музикантом, та доля розпорядилася по-інакшому.

Побачивши перший раз у дитинстві художника на березі озера, його вразило, що пейзаж на картині відрізняється від природи. Намальоване зачарувало його – той самий пейзаж побачив іншими очима. Це і є диво мистецтва. Очевидно, саме та мить дуже вплинула на подальше життя Миколи Васильовича.

Професійне навчання почав у художньому училищі в місті Благовіщенськ на Амурі. Його вчителями були Чупруненко й Білащенко – учні великого Іллі Рєпіна. Провчився недовго і змушений був піти з училища, бо не мав пролетарського походження. Довелося працювати матросом на Амурі й заробляти довідку про те, що він є “пролетаріат”.

Після цього були Ленінград і, нарешті, Пензенське художнє училище з фаху “художник театрального мистецтва”. В училищі викладав улюблений учень Рєпіна – Іван Горюшкін-Сорокопудов. Брав участь у групових виставках. У цьому місті художник зустрів свою майбутню дружину.

Після закінчення училища митець одержав направлення до Черемхівського театру Іркутської області, працював до 1945 р., у тяжкі воєнні часи. У далекому тилу – голод і недоля. Там померли два сини – Володимир (6 років), Євген (1 рік) і народився син Ігор [6, с.94]. Після такого горя подружжя не змогло жити в Черемхові. Микола Васильович поїхав до Москви. Дали йому на вибір три міста, де були театри. Він вибрав Самбір. Це був 1946 рік. Для нього було важливим, що це – невеличке містечко, розташоване біля п'дніжжя гір. Дитячі спогади про розповіді діда та гори Забайкалля зіграли свою роль. Коли художник у зрілому віці з дружиною приїхали в Україну, то відчували себе своїми. Випадковість, але жив він на розі вулиці Шопена. Це один з найулюбленіших його композиторів (сьогодні цю вулицю перейменовано).

Перших два роки працював художником у тутешньому професійному музично-драматичному театрі. Театр проіснував недовго, і він започатковує дитячу художню студію, яка стала його другим життям. Микола Васильович учив дітей не тільки малювати, а й розуміти прекрасне та з повагою ставитися до тих “дивних” людей – артистів, музикантів і художників з різними долями, але дуже потрібними суспільству, бо, власне, вони вчать нас бачити багатогранність навколишнього світу, бути особистостями. Любив дітей, які доїжджали з далеких сіл на його заняття. До кінця життя він захоплювався дитячими малюнками й дивувався, як цікаво вони відтворюють навколишнє середовище у фарбах, лініях, кольорових плямах [7, с.7].

У 1956 році Микола Прокопенко зробив спробу поновити свою художню театральну діяльність як декоратор сцени. Одержав запрошення в театр м. Рівне, а через три дні повернувся до Самбора й сказав: “Не зможу там жити. Звичайний пейзаж, нема гір зовсім” [10, с.1].

Творчістю художника цікавилися колекціонери, його роботи є в Америці, Канаді, Франції.

Прожив у старовинному прикарпатському місті п'ятдесят років, передав свій досвід і любов до мистецтва двом поколінням самбірчан, які брали участь у різноманітних виставках. Це не тільки розгорнута для масового глядача “книга” дитячої фантазії, світобачення, уяви нашого буття, але й вияв нових, ще не розкритих талантів. Збірки робіт юних самбірчан знаходяться в Польщі, Німеччині, США.

Життя в провінціальному містечку для художника складне, і дуже важливо мати коло однодумців. Микола Прокопенко на той час був уже 40 років духовним наставником молодих митців, з його ініціативи художники понад десять років збиралися в студії на “вечірній малюнок”, ділилися своїми планами, опрацьовували свої задуми в спілкуванні з колегами. У групу входили в основному художники із спеціальною освітою і запрошували до свого гурту людей обдарованих, які не мислили себе поза мистецтвом [11, с.2].

Коли Миколі Васильовичу було вже поза 70, він не тільки не пішов на відпочинок, а ще й у 1984 р. у Самборі відкрив першу в Україні Дитячу картинну галерею. У маленькому місті знайшлися ентузіасти, колишні учні, які відремонтували будинок і відкрили чудові зали [7, с.7]. За п'ятнадцять років існування галереї було зроблено 90 виставкових робіт дітей і професійних художників, колишніх учнів студії. Це були малюнки з багатьох кутків планети: Магнітогорська, Красноярска, Львова (1985), Туркменії (1987), Києва, Африки, Московської області, Сієтла (США) (1988), Москви й Миколаєва (1989), а також з Франції, Німеччини, Японії, Австралії, Монголії. Сьогодні галереї немає, традиції створюються роками, щодня, а втрачаються за хвилину – розчерком байдужих чиновників [5, с.153].

Окрім педагогічної діяльності, художник постійно працював творчо. Пензлі, фарби, етюди, картини – кожний день трудився в майстерні. Усі дивляться вдома телевізор, а він слухав і в альбомчику робив начерки – фігури, портрети, пейзажі. Митець почав експонуватися з 50-х років ХХ ст. Виставки відбулися в Самборі, Дрогобичі, Львові, Києві. Він вірив, що мистецтво повинно йти в народ.

Навіть влітку, коли нестерпно палило сонце і кожен намагався якнайкраще використати цей час для відпочинку, він зі своїми учнями виїжджав у гори й там народжувалися мальовничі етюди. Живопис на відкритому повітрі набув розвитку, насамперед, у пейзажному жанрі. Це дозволяло виражати особисте світовідчуття, утілювати позачасову тему взаємовідношення людини й природи. Працюючи на пленері, Микола Васильович передавав кольорове багатство природи, що проявляється під дією світла та повітря. Природні мотиви збагачувалися глибоким емоційним переживанням художника, здатного побачити прекрасне в повсякденному. Привнесене у твори особисте світосприйняття втілювалося в індивідуальному стилі творчості. Він застосовував умовність живописної манери, що позначилася на виразності композиційної будови його ліричних пленерних пейзажів, лінійного й тонального ритму, у гармонії пропорцій.

У творах, присвячених осінньому Самбору, Микола Прокопенко передавав не сіру мряку, а тепле звучання кольорів. Немов повітряними мазками зображував блакитне небо з його переливами в тонах, яке він міг зробити насиченим ближче до дерева, зображеного на всю висоту полотна. Чорні гілля, як жилки, пронизують усе, бажаючи досягнути безкінечної висі, що тягнеться за далекі обрії. Часто, на противагу деревам чи архітектурі, внизу композиції малював маленькі постаті, які йдуть по тротуару, прямуючи кудись. Вони зображені узагальнено й просто. Грою кольорів художник манить нас туди, хоче нагадати, як добре буває восени, як добре пахне листя. Любив зображати стару архітектуру міста – це костел Івана Хрестителя, церква Різдва Богородиці та інші.

У зимових пейзажах часто зображував тихий, спокійний день, який оповив декілька хатин. На противагу холодним тонам зображувалися домівки теплими, що надають зимовим пейзажам ноту теплої гармонії. Білий сніг на землі, на деревах, як недоторкана площина, куточок, який зафіксував художник у невеликих композиціях. У спокої зимового сну зображував застиглий сад. Великі плями надають картинах більш етюдного характеру, що є результатом пленерного живопису.

Його концепція сприйняття природи в потоці світла, що народжує ритм освітлених і занурених у тінь форм предметів, найбільш повною мірою втілювалася в натюрмортах. Часто малював глиняні глечики, овочі та фрукти, квіти у вазі, текстиль із численними складками. Він знаходить у побутових речах живописну красу, тиху замисленість або життєву правду, зв'язок мистецтва з життям. У предметах показує характер не лише речей як таких, а також їхнє соціальне положення, зміст і спосіб життя людини, що викликає асоціації та аналогії.

Навчання в учнів Іллі Рєпіна займало провідне місце в його творчості, яке ґрунтувалося в реалістичному методі зображення з особливою образно-стильовою системою його робіт. Митець навчився віртуозно володіти технікою психологічного нюансування при розробці конкретного характеру, яка добре втілювалася в дитячих портретах.

Виставка 1992 року в Самбірській картинній галереї під назвою “Діти в творчості художника М.В.Прокопенка” показала, що художник відкрив для себе ще одну грань таланту, хоч у його багатолітній спадщині переважають пейзажі. Це понад 80 полотен. Кароокі й голубоокі, золотоволосі й чорняві. Добрі й зухвалі, лукаві й лагідні – такі різні на кожному жанровому портреті. Вони зображені з любов'ю, побачене наповнює душу теплотою і добром

як прекрасна музика. У серії портретів дівчаток-балерин постаті такі граціозні, жіночі й милі, що відчувається подих весни, пробудження природи. Ніби символізується щастя, що приносять на крилах лелеки в дім разом з народженням дитини, як це в картині “Пісня над Карпатами”. Викликає сум картина із серії “Спогади про хліб”. У холодному тоні зображено зголоднілі, виснажені обличчя дітей і дорослих, які дивляться на окраєць хліба. Ця тема не обминула вразливе до болю серце художника [3, с.1].

Він багато тренував свою руку, малюючи начерки, щоб працювати швидко. Людина будь-якого віку була цікава для художника, але діти з властивою їм безпосередністю, душевною чистотою й особливою мудрістю – справжній скарб для живописця. Саме в дітях утілені наші найзаповітніші мрії про щастя і світле майбутнє. М.Прокопенко з тих художників, який віддав данину цій невичерпній, вічній, як саме життя, мистецькій темі. Зворушливе прагнення дитини до пізнання навколишнього світу, щедра дитяча уява та допитливість, життєва енергія, духовне та фізичне змужніння, становлення індивідуальності, тонка й мінлива їхня психологія – усе це приваблювало майстра пензля, викликало в нього натхнення і творче горіння. У цій темі митець утілював крізь призму тогочасних поглядів свої гуманістичні ідеали, віру в краще прийдешнє. Він прагнув показати всю неповторність, чарівність світу дитини, що глибоко хвилює людей, опромінює їх душевною свіжістю, пробуджує в серці найпотаємніші струни людяності й добра, робить кращими, благодатнішими.

Перебувавши наодинці зі своїми карпатськими пейзажами, натюрмортами, портретами, театральними ескізами, замальовками, він ніби гортав сторінки свого життя – побаченого, пережитого. Інколи переносився в думках у своє рідне Забайкалля, де пройшли дитинство, юність. Повнилося радістю його серце, бо життя прожито недаремно. Життя, яке вилилося барвами в його творах.

Висновки. Різноманітна творчість художника є результатом зацікавлення живописом, музикою, театром, роботою з дітьми. У кожному творі навколишній світ зображено реалістично, проте реалія ця не є строго академічно виконаною, вона витончена, інколи пишна, затуманена чи виразна, що стало результатом пленерних виїздів на природу. Пейзаж, портрет, натюрморт проживають життя, яке з майстерністю передає митець у невеликих полотнах. Вони наповнені барвами, лірикою, задушевністю, силою і слабкістю, виконані широкими мазками в поєднанні з тонкими лініями.

Слід віддати велику пошану художникові за те, що наповнив мистецтво краю виставками в 50–90-ті рр. і розкриттям у багатьох дітей таланту живописця. Неодноразові виставки сприяли розвитку художнього процесу регіону, знайомству з новими митцями, впливу на свідомість громадян, що має естетичний, мистецький і культурний характер. Слово провінція треба писати з великої літери, любити й поважати людей, які повсякденною працею, скромно, без галасу та промов будують історію своєї країни.

Огляд творчості та діяльності Миколи Прокопенка дозволив показати його життя як частину самбірського мистецького осередку другої половини ХХ століття. Це може використовуватися для з'ясування переваг розвитку творчості в умовах провінції, впливу митця на формування живописної манери його учнів і зіставлення з творчістю близьких за вподобаннями художників інших регіонів.

1. Антошак В. Микола Прокопенко. Живопис / В. Антошак // Голос Самбірщини. – 1996. – № 29. – С. 4.
2. Антошак В. Йдемо до фінішу року / В. Антошак // Самбірські вісті. – 1993. – № 143/490. – С. 1.
3. Антошак В. Торкаючись струн серця / В. Антошак // Самбірські вісті. – 1992. – № 31. – С. 1.
4. Антошак В. Цвіти наш Самборе / В. Антошак // Самбірські вісті. – 1992. – № 29. – С. 3.
5. Машура Г. Самбір і Самбірщина / Г. Машура. – Дрогобич : Коло, 2005. – 288 с.
6. Прокопенко І. Спогади про батька / І. Прокопенко // Арт-клас. – Л. : ЛППО, 2006. – № 2. – С. 94–95.
7. Прокопенко І. Сьогодні Миколі Прокопенку виповнилося б 95 років / І. Прокопенко // Голос Самбірщини. – 2000. – № 21. – С. 7.
8. Садловські М. Зразковий художній колектив / М. Садловські. – Німеччина : Silvertree, 2006. – 45 с.
9. Семчишин В. Хронологічні події в м. Самборі за 10 років (1990–2000 рр.) / В. Семчишин. – Самбір, 2001. – 86 с.

10. Телефанко О. Патріарху самбірських художників – 85 / О. Телефанко // Голос Самбірщини. – 1996. – № 24. – С. 1.
11. Товариство самбірських художників. Виставка : живопис, графіка. – Львів, 1989.

Статья посвящена деятельности и творчеству художника и педагога Николая Васильевича Прокопенко из города Самбора, что на Львовщине. Раскрыто его влияние как главного художника и наставника на молодых художников второй половины XX века.

Ключевые слова: художник, творчество, жанры, условность, общественное credo.

The article is dedicated to the artist and teacher Nicholas V. Prokopenko from Sambor city, Lviv region, his activities as a major artist and mentor young artists of the second half of the twentieth century.

Key words: artist, creativity, genres, convention, social credo.

УДК 391

ББК 85.126.6 (4 Укр)

Мирослава Ветоха-Копадзе

ДИЗАЙН СПОРТИВНОГО ОДЯГУ НА ТЕРЕНАХ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ НАПРИКІНЦІ ХІХ – У ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті визначено місце, роль і значення феномену спортивної моди в соціокультурних процесах кінця ХІХ – першої третини ХХ століття. Простежено історичну еволюцію змістового наповнення поняття “спортивний однострій”, досліджено його природу, характерні особливості та функції. Зроблено детальний опис чоловічих і жіночих одностроїв західноукраїнських спортивних і стрілецьких організацій.

Ключові слова: однострій, спортивний однострій, січовий однострій, спортивно-стрілецькі групи.

Спорт і його розвиток завжди залежні від соціально-економічних умов загальносуспільного розвитку. В історії Західної України, зокрема останніх двох століть, ці умови періодично змінювалися. Характерними були періоди Австро-Угорської імперії (1772–1918), Української Народної Республіки (1918–1919), Польської держави (1920–1939).

Загалом явище зародження і розвитку спортивної моди заслуговує пильної уваги та всебічного аналізу, що важливо як для історичного пізнання й наукового прогнозування, так і для практичного застосування в індустрії моди, яка переживає період становлення в Україні. Саме це зумовлює актуальність нашого дослідження. Хронологічні межі роботи охоплюють період з кінця ХІХ ст. до початку Другої світової війни. Цей час характеризується стрімким науково-технічним, індустріальним розвитком суспільства й супроводжується кардинальною зміною стандартів людського буття, у тому числі й у сфері моди.

Досліджуючи особливості зародження та функціонування спортивної моди в Західній Україні, опираємося на загальні дослідження історії спорту, праці вітчизняних і зарубіжних учених з історії моди та моделювання одягу. Багато інформації щодо спортивного життя українців першої третини ХХ ст. ми знайшли в тематичних публікаціях тогочасної галицької преси.

За часів Австро-Угорської імперії діяла конституція, яка сприяла розвитку спортивного життя. Тому наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. уперше стало можливим дослідження однострою українських спортивних товариств, зокрема таких, як львівський “Сокіл”, “Сокіл-Батько”, “Луг”.

У середині ХІХ ст. зі Львова – столиці Галичини – починається поширення спортивного руху на всю територію України. Стрімкий розвиток різних видів спорту, у свою чергу, породжував проблему створення відповідних їм одностроїв.

Формування спортивних строїв у Львові відбувалося під впливом Заходу й було невід’ємним від загальних тенденцій, які домінували в Європі. Як відомо з публікацій першої половини ХІХ століття (Уокер Д. Ігри і спорт. 1834), особливо поширеним видом спорту була гімнастика, у зв’язку із цим інтенсивно розвивався гімнастичний спецодяг.

Популярність гімнастики й гімнастичного спецодягу була настільки високою, що впливала на тогочасну масову моду. Першочерговими критеріями для вибору костюмів стали доцільність, функціональність, зручність, тобто такі вимоги, які були характерні для спортивного одягу.

Тенденції спортивної моди диктували Лондон і Париж. Тому в 1900-х рр. у львівській моді панували модерн та арт-деко, які вплинули на художні властивості спортивного гімнастичного однострою.

Велика увага до розвитку спорту не могла не зацікавити тогочасних модельєрів. У ХХ ст. спортивний стиль набуває розповсюдження на теренах Західної України. Якщо наприкінці ХІХ століття він пов'язаний лише з потребами спорту, то пізніше входить у високу європейську моду. У 1930-х рр. спортивний стиль набуває вираження у вихідному вбранні.



Рис. 1.

Одяг виготовлявся у фірмах і майстернях. У 1894 р. був створений проект одягу українських “соколів”, який виробляли українські фірми, найвідомішими серед них були “Рукодільня кравецька Василя Гресяка”, кравця В.Гнаткевича, “Кравецька робітня Дмитрия Ковальського”.

До кінця ХІХ ст. уже сформувалися основні сучасні вимоги до взуття, однак у галузі спортивного існувала деяка невизначеність. Футболісти грали у звичайних черевиках, ковзанярі прив'язували до таких черевиків ковзани. Навіть на початку ХХ ст. учасники олімпіад взували звичайні сандалі або капці [4, с.90]. Тільки в 1920-х роках спортивне взуття почало відрізнятися від звичайного. Спортивні магазини пропонували черевики для лиж, футболу, “буцики” для легкої атлетики із шипами або без них, взуття шкіряне й полотняне для фехтування, тенісу тощо (рис. 2). Чимало підприємств виготовляло й інше спортивне взуття, зокрема, фабрика Т.Процишина.

Польський “Сокіл” навіть створив спеціальну комісію “мундирову”, яка розробила святкові строї для чоловіків і жінок. Безперечно, цей польський однострій мав деякий вплив на одяг українського “Сокола”.

Таке блискавичне поширення пояснюється, передусім, масовим залученням широкої громадськості до фізкультури й спорту. Популярність спортивних змагань і присутність на них жінок вимагали відповідного вбрання. Для цього модельєри виготовили спеціальні строї, які можна було одягати й на світські прийоми.

Аналізуючи костюми змагунів [1], слід зауважити, що спортивний одяг тієї доби мав різновид форменого вбрання. Члени товариств на початку століття використовували два типи одягу: святкову та для гімнастичних занять. Українська вишивка й народні строї увійшли в моду української народної суспільності [2] (рис. 1).

Перша організація, яка в 1900–1914 рр. запровадила спортивний одяг, використовуючи вишите вбрання, була “Січ” на чолі з Трильовським. Великого значення одностроєм надавав український “Сокіл” та інші національні товариства.

Вбрання можемо розділити на декілька основних груп, а саме: для членів “Сокола”, “Січі”, “Пласту”, спортивних об'єднань, січово-стрілецьких, військових формацій. Усі вони використовували вишиті сорочки [3].



Рис. 2.

Володимир Лавриновський у 1894 році подає детальний опис однострою для українських “соколів”. Згідно з визначенням, він повинен був виглядати так: шапка, кафтан і штани з темного вовняного сукна. На пілочки має бути 10 гудзиків і шнурів, рукава вільного покрою. Кишені без клапанів, допускаються внутрішні. Штани можуть бути заширокі, проте не вузькі. Ремінь чорний з металевою монограмою. Сорочка синього кольору, вільного покрою з коміром у формі стійки, краватка не передбачається.



Рис. 3.

ж убранні. У містах, де одягалися по-міському, бракувало однострою для “Січей”. Тому союз затвердив такий однострій: довгий жупан зі світлого сірого сукна, з такого ж сукна широкі штани, які заправлялись у чоботи. На жупані були чорні петлиці, рукави закінчувалися чорними випусками. Шапка з того ж самого сукна з вишитим чорним шликком. На шапці спереду – червоне перо, прикріплене восьмикутною січовою зіркою. Сорочка обов’язково вишивана. Поверх жупана – січова стрічка, перекинена з правого плеча через груди на ліве стегно.

Січовий однострій був наближений до козацького, існували відзнаки. Це були кольорові стрічки, які носили через праве плече на ліве стегно. Стрічка звичайного члена “Січі” була темно-червоного (малинового) кольору шириною 10 см. Стрічки представників старшини були такими ж широкими.

Стрічка кошового була синьо-жовтою, осавули – синьою, а по її боках жовті смужки шириною 1,5 см. Стрічка писаря була синьо-червоною, скарбника – жовто-червоною, чотарів – червоною зі смужками шириною 1,5 см по боках. Усі стрічки були з гарної міцної вовни з написом “Січ”. Спільна “Січ” мала обов’язково дотримуватися народного одягу свого села. На капелюсі чи шапці кожний “січовик” повинен був мати червоне перо, пришилене січовою металевою зорею.

За жіночий однострій “січовичок” використовували народні строї, тільки на січових святах додавалася малинова стрічка з написом “Січ”, що дуже добре вирізнялася на народному одязі [5].

У 1910–1920 роках у Галичині починає розвиватися скаутський рух. Перші польські скаутські дружини виникають при товаристві “Сокіл-Матір”, яке займалось їхнім обмундируванням за зразком англійських традицій. Чоловічий святковий однострій включав сорочку, краватку, короткі штани, гетри, взуття. Для святкового вбрання використовувався звичайний піджак.

Однострій українських пластунів був прийнятий за пропозицією Думи (Зиновія) у 1913 році. До нього входили поколінні штани, наплічник, пляшка, палиця (рис. 4).



Рис. 4.

Одяг спортивно-стрілецьких груп формується в 1910–1913 роках. Таких груп було декілька. Фотографії, що збереглися в архівах, свідчать про певні мілітарні впливи з боку англійських колоніальних військ як щодо кольору, так і стосовно крою та головних уборів [6]. Стрілецький однострій для чоловіків виглядав так: сіра блуза з відкладним коміром, штани довжиною нижче коліна, закінчені пряжками. На голову одягався шолом із такого ж сукна, який формою нагадував капелюх. Поверх блузи пов'язували шкіряний пояс з гачками на “хлібник” чи польову пляшку. Жіночий стрілецький однострій виглядав таким чином: широкий, з одного боку трохи піднятий вгору, капелюх сірого кольору, сіра спортивна сорочка, пояс, спідничка.

У той самий період створюється нова формація “Українські Січові Стрільці”. До вже існуючого стрілецького однострою Дмитро Катамай запропонував шапку “Мазепинку”. Саме це вбрання стало символом українців у новій епосі боротьби за незалежність.



Рис. 5.

Убрання спортивно-мілітарних товариств базувалося на деформаціях і трансформаціях “френчу-куртки”, що застібалася біля комірця і мала чотири накладних кишені; могла підперізуватися ременем (рис. 5).

З розпадом Австро-Угорської імперії після подій Першої світової війни актуалізувалося питання про одяг українських військових формацій. До його створення було залучено проєктантів і виробників Німеччини та Австрії. Спершу було обмундировано козацьку дивізію “Синьожупанників”, а в Австрії – формацію “Сірожупанників”, убрання яких базувалося як на історичних етнографічних зразках, так і на тогочасних функціональних потребах.

Згодом створюються нові спортивні українські організації повоєнної доби. До них входять товариства з трьома різними назвами: “Січ”, “Луг” і “Братство”.

Однострій “луговика” складався з довгих штанів, черевиків, гімнастерки з двома кишенями й коміром з вилогами, кашкета та ременя. Керівництво “лугових” організацій у

містах та провінції приділяло значну увагу всім деталям одягу. У часи діяльності “Лугу” було перероблено вбрання для жінок. Жіночі костюми для вправ виглядали як вишиті стилізовані жіночі сорочки із запаскою.

Однострій спортивного товариства Української Поступової Молоді імені Михайла Драгоманова ґрунтувався на національних традиціях і кольорах цього навчального закладу.

Ще до одного не менш цікавого розділу в історії спортивного однострою належить спортивно-руханкове вбрання. З 1930 року спортивні модельєри почали проєктувати одяг для окремих дисциплін.

Наприкінці ХІХ ст. полювання перетворюється з панської розваги на своєрідний вид спорту, який мав чіткі правила. Однак єдиного мисливського строю не існувало, як не було й загального для всіх мисливського товариства. Відмінність в одностроях диктувала специфіка полювання, обов'язковим було взуття підвищеної якості та прохідності й модні на той час капелюхи. Широко розповсюдженими були елементи чоловічого мисливського туристичного вбрання, до нього належали чоботи або черевики, шкарпетки до колін, штани, жилет, капелюх, куртка, плащ.

Ще від самого початку зародження спортивного одягу набув популярності тенісний стрій. Мода на нього прийшла з Англії. Спершу чоловічий стрій складався із штанів і сорочки, а також взуття білого кольору, а жіночий – зі святкового звичайного одягу.

Згодом в Європі створюють спеціальний одяг і для тенісисток – вільного крою з короткими рукавами біла сукня, легке спортивне взуття. Таке вбрання вдягають під час показових зустрічей.

Ще одним видом спорту, який на той час потребував свого однострою, була гімнастика. Заняття гімнастичними вправами вимагало абсолютно нового зручного вбрання. У 1862 р.

з'являється гімнастична сорочка з полотна, яка набуває широкого використання (рис. 6). Згодом вона була модифікована в гімнастерку для воїнів Росії та СРСР.



Рис. 6.

Поступово починає вироблятися оригінальний спортивний одяг для чоловіків, який включає в себе взуття, штани й футболку.

У період 1880–1890-х років – часи захоплення велосипедним спортом – починає формуватися жіночий спортивний костюм. Основне, чому надавали значення, – це покрій, який мав забезпечити вільність руху. Головною деталлю костюма була спідниця-штани, особливість її в тому, що крій проглядався тільки під час ходьби.

Жіночий стрій “Сокола”, призначений для вправ, складався з блузки й “шарварків” у вигляді спіднички синього кольору. Блузка мала квадратний виріз горловини, рукави довжиною $\frac{3}{4}$. Також були чорні панчохи й гімнастичні туфлі. Великі зміни в жіночому костюмі відбулися в роки Першої світової війни.

Інтенсивне заняття спортом жінок почалось у 1920–1930 роках, коли модельєри запропонували вільний і зручний одяг. Такий стрій складався із “сорочини”, штанів і капців. “Сорочина” з білого трикотажу без рукавів (по суті майка). По горловині й проймах була обшита синьою смужкою 0,5 см. Штани звичайного крою із синього трикотажу підперізувалися поясом шириною 3 см. Капці були із чорної шкіри або із сукна без підборів. До них треба було вбирати чорні шкарпетки. Існував окремий жіночий гімнастичний однострій “С.-Б.” і в 1930-х роках. Стрій складався з блузки, спіднички, крайки, хустини на голову та капців. Блузка з білого полотна могла бути вишита на рукавах у чорних і вишневих барвах. У вишивках не можна було допускати жодних змін. Спідничка була вишневого кольору. До неї належали чорні короткі шортики, які одягалися під спідницю для вільного виконання вправ. Капці були такими ж, як і в чоловіків, але без шкарпеток [6].

Важливим у дослідженні спортивного строю є вивчення творів загальноісторичного та загальноетнографічного характеру, у яких хоча б побіжно описувався стрій. Вони дають підстави стверджувати, що розвиток строю в Галичині відбувався в тісному зв'язку з європейськими культурами, зберігаючи ознаки традиційного костюма. Практичний досвід спортивного спецодягу Галичини був перерваний у 1939 р. через відомі суспільно-політичні та воєнні події. Надалі, відколи Західна Україна увійшла до складу УРСР, цей процес здійснювався вже в інших умовах й отримав відповідне загальне спрямування, унаслідок чого цілковито обірався його зв'язок з довоєнними тенденціями.

Однак факти історичного минулого в галузі дизайну спортивного одягу, без сумніву, зберігають своє важливе значення як для теорії, так і для практики сучасного дизайну.

1. Nowakowski T. Armia Austro-Węgierska 1908–1918 / Tomasz Nowakowski ; il. Maciej Lewik. – Warszawa : Fenix, 1992. – 115 s.
2. Автомобільні перегони у Львові // Спортові вісти. – 1933. – Ч. 8. – С. 1.
3. Боберський І. Забави і гри рухові / І. Боберський. – Львів, 1904. – 31 с.
4. Буровик К. Родословная вещей / Ким Буровик. – М. : Знание, 1985. – 223 с.
5. Військові урядовці та адміністративні старшини Армії УНР 1919–1922 рр. : однострої, відзнаки, ранги // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. – К., 2002. – Числ. 8–9. – Част. 1. – С. 118–132.
6. Вімбледон // Змаг. – 1937. – Ч. 22. – С. 8.
7. Гайдучок С. З нагоди одного ювілею / С. Гайдучок // Сокільські Вісти. – 1930. – Ч. 5–6. – С. 3–4.
8. Галицько-Український полк ім. Богунів // Однострій. – 2000. – № 4. – С. 5–6.
9. Український народний одяг XVII–XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського. – К. : Наук. думка, 1988. – 272 с.
10. Історія українського війська / [Гриневиц В., Гриневиц Л., Колісник Р. та ін.] ; упоряд., передм. Дашкевич. – Львів : Світ, 1996. – 840 с.
11. Керницький І. Король стрільців / І. Керницький. – Львів, 1943.
12. Крип'якевич І. Історія українського війська / І. Крип'якевич, Б. Гнатювич. – Львів, 1936. – 574 с.
13. Кун Л. Всеобщая история физической культуры и спорта / Л. Кун ; пер. с венг. ; [под общ. ред. и с

- предисл. В. В. Столбова]. – М. : Радуга, 1982. – 399 с.
14. Нога О. П. Світ львівського спорту 1900–1939 рр. : спортдосягнення, товариства, архітектура, вбрання, мистецтво / О. Нога. – Львів : Українські технології, 2004. – 784 с.
 15. Порядок строю соколиного. Марця 1894 // Календар “Сокіл” на 1897. – Львів, 1896. – С. 48–49.
 16. Проблемы дизайна в costume : межвуз. сб. науч. тр. – М. : МГТА, 1992. – 80 с. : ил.
 17. Расине О. Иллюстрированный атлас истории моды / Огюст Расине. – М. : Эксмо, 2008. – 301 с.
 18. Спортивне Товариство “Україна” // Львівські вісті. – 1942.
 19. Трильовський П. Гей, там на горі “Січ” іде! / П. Трильовський // Пропам’ятна книга Січей. – Канада, 1965. – 432 с.

В статті определено место, роль и значение феномена спортивной моды в социокультурных процессах конца XIX – первой трети XX века. Прослеживается историческая эволюция содержательного наполнения понятия “спортивная униформа”, сделано исследование ее природы, характерных особенностей и функций. Подробно описано мужские и женские униформы западноукраинских спортивных и стрелковых организаций.

Ключевые слова: форма, спортивная форма, сечевая униформа, спортивно-стрелковые группы.

The article describes the place, role and significance of the phenomenon of sports fashion in the social and cultural processes of the late XIX – the first third of the XX century. The historical evolution of content of the term “sports uniform” is traced, its nature, role and features are studied. The researcher made a detailed description of male and female uniforms of West-Ukrainian shooting sports groups.

Key words: uniform, sports uniform, Sich uniform, shooting sports group.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 783 “18” “19”+781.972

ББК 85.3

Юрій Медведик

УКРАЇНСЬКА ТА СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА БАРОКОВА ДУХОВНА ПІСНЯ В ДОСЛІДЖЕННЯХ СУЧАСНИХ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ СЛАВІСТІВ

Стаття присвячена висвітленню основних здобутків західноєвропейських славістів у питаннях дослідження української та східнослов'янської духовнопісенної творчості XVII–XVIII ст. Головну увагу привернуто до вибраних праць Ганса Роте (Бонн), Дітера Штерна (Бонн–Берлін; тепер – Гент, Бельгія), Ахіма Рабуса (Фрайбург), Петера Женюха (Братислава). Автором статті відзначено їх вагомий внесок у вивчення духовної пісні та поповнення джерельної бази досліджень. Також звернено увагу на певні суперечності в трактуванні розвитку жанру, його генеалогії, указано на наявні дискусійні твердження щодо історії створення деяких пісенників, окремих пісенних текстів тощо.

Ключові слова: духовна пісня, славістика, текстологія, генеалогія, інципітарій.

Аналіз стану досліджень української та східнослов'янської духовної пісні, які здійснені західноєвропейськими славістами за останні два десятиліття, є актуальною проблемою, оскільки таким чином постає змога оцінити їх внесок у розвиток наукової думки щодо жанру, зіставити результати досліджень тощо. Відтак метою й основним завданням статті є огляд найважливіших праць західноєвропейських славістів за останні два десятиліття.

Одним із центрів зацікавлення українською та східнослов'янською духовною пісенністю барокової доби в західному славістичному світі останнім часом є Патристична комісія, яка вельми продуктивно діє при Академії наук землі Північний Рейн-Вестфалія (Бонн, Німеччина). Нею керує патріарх німецької славістики професор Ганс Роте. Тому розмову про західноєвропейські славістичні студії над духовною піснею слід розпочинати з огляду основних праць цього авторитетного в колах європейських славістів ученого. У сфері його інтересів насамперед широке коло питань щодо греко-візантійської та східнослов'янської літургійної спадщини. Не оминає він увагою й надбання духовнопісенних (паралітургійних) культур періоду пізнього Ренесансу – бароко. Він виявляє інтерес до питань зародження та розвитку духовної пісні в слов'янських культурах, специфіки взаємовпливів, джерелознавчих аспектів тощо. Особливу увагу приділяє проблемі створення інципітних каталогів і публікаціям текстів. Власне щодо розв'язання останнього питання, то роботу над ним Г.Роте розпочав ще у 80-ті роки минулого століття [20]. Але тільки з другої половини 90-х років духовна пісня стає доволі стабільним об'єктом його уваги. У цьому зв'язку варто згадати його редакторську та видавничу участь у публікуванні російського рукописного співаника кінця XVII ст. з фондів Державного Історичного музею в Москві. У коментарях до текстів збірника, який підготувала до друку американська дослідниця Ольга Дольська, Ганс Роте зробив чимало цікавих екскурсів в історію східнослов'янських духовних пісень, у тому числі українських, адже більше ніж дві третини текстів співаника є українського та польського походження [18, с.331–338]. Це не дивно, бо польські й українські духовні пісні-канти становили основу репертуарів ранніх московських співаників поряд з деякими російськими кантами, переважно авторства Германа Воскресенського. Тому, добре знаючи матеріали ранніх російських рукописних співаників, він зацікавився впливами польської духовної пісенності на українську та російську [5, с.109–126].

У цій статті Г.Роте спершу робить короткий огляд історії вивчення східнослов'янської духовної пісні від праць Володимира Перетца до сучасних дослідників. Ведучи мову про нинішній стан вивчення духовнопісенної спадщини, він зазначає, що сьогодні “деякі західноукраїнські дослідники відновили роботу з пошуку рукописних записів”, згадуючи при цьому Ростислава Радишевського (насправді – киянина) та автора цієї статті. “Залишається тільки зачекати, до якого результату вони прийдуть, наскільки вони відійдуть від суто української позиції і наскільки порівняльним буде їх аналіз” [5, с.114]. Заклик справедливий, бо вивчати національну духовну пісню поза центрально-східноєвропейським контекстом немислимо. Певною мірою сказане підтверджує праця Р.Радишевського “Роксоланський парнас”, яка присвячена українській польськокомовній бароковій поезії. До неї включено також декілька духовних

пісень українського православного діяча Йоаникія Галятовського, які надруковані в Києві 1672 року [15]. Віднайдення стародруку й опублікованих у ньому текстів пісень дозволяє стверджувати те, що в московських співаниках кінця XVII ст. усі польськомовні духовні пісні, яких майже 150, польського авторства. Тому подальші джерелознавчі пошуки щодо цього питання є необхідними.

Немає сенсу говорити про те, як важливо якомога точніше атрибутувати рукописну, а нерідко й друковану духовнопісенну пам'ятку, тим паче ту, яка була переміщена з одного регіону в інший, наприклад, з України в Московію (Росію). Тому введення до наукового обігу результатів таких пошуків є справою відповідальною. О.Позднеев у своїх працях намагався повсякчас оперувати даними щодо атрибутування рукописних збірників. Та Г.Роте пише, що “це не більше ніж інформація. Звідки вона взята й за яких причин, ми не знаємо. Але й це тільки перший крок. Датування для пізніх рукописів XVIII ст. відсутнє майже повністю” [5, с.119]. Сказано дещо емоційно, але в багатьох випадках небезпідставно щодо датування, генеалогії текстів, шляхів їх міграції тощо. Та попри все О.Позднеев і сьогодні один із найбільш авторитетних дослідників російської й східнослов'янської барокової пісні. Він займався надзвичайно потужним пластом культури, у якому тісно переплетено національне з інтернаціональним, і грані між ними нерідко так стерті, що важко піддаються аналізу навіть найдосвідченішим знавцям жанру.

Приміром, не можна погодитися з О.Позднеевим, а також Г.Роте [16] у тому, що в другій половині XVIII ст. почався “перехід” російських світських і духовних пісень в Україну. Першим на початку XX ст. цю хибну тезу став обстоювати галичанин-москвофіл Юліан Яворський [8]. Утім подекуди в українських співаниках середини – другої половини XVIII ст. зустрічаємо тексти російських пісень (“піснь московська”), але *виключно* світського змісту. Якщо ж вести мову про духовні пісні, то можна говорити, що деякі призабуті українські духовні пісні середини – другої половини XVII ст. дійсно за певних обставин поверталися в український репертуар, але часто істотно русифіковані. Нерідко у XVIII ст. на основі старих текстів, переважно їх інципітів і тематичного спрямування, створювали нові духовнопісенні тексти, які можемо побачити в першому українському друкованому нотному Почаївському співанику (1773) і “Богогласнику” (Почаїв, 1790–1791). Загалом це питання ще до кінця не досліджене, а тому має перспективу досліджень.

Відтак далі мова про одну із статей ще одного німецького славіста Дітера Штерна. Його висновки далеко не такі категоричні, та попри все він частково розділяє погляди згаданих дослідників. Почасти це простежується при розгляді пісні до св. влч. Варвари “Красная Діво, кров Тя украшает”. Її створено приблизно в 40-х рр. в Україні, не виключено, що Спіфанієм Славинецьким. Д.Штерн вважає, що пісня “мабуть, спочатку прийшла з України в Москву, щоби знову вернутися в Україну в доопрацьованому вигляді” [6, с.236]. З приводу цього варте деяке пояснення. Найдавніший запис пісні зафіксовано в українському рукописі приблизно в третій чверті XVII ст., а в московських він зустрічається орієнтовно з останньої чверті згаданого століття. Час від часу її записи в різноманітних варіантах знаходимо в українських рукописах XVIII ст., у т. ч. у “Богогласнику”, а в російських з початку XVIII ст. вона поступово зникає з репертуарів. То чи “доопрацьовували” її в Московії? Та не забуваймо, що барокова духовнопісенна творчість у європейських культурах є “мігруючою літературою” (Г.Роте), тому тією чи іншою мірою взаємообміни відбувалися, але при генеральній лінії впливів із Заходу на Схід.

Найбільш помітна праця Д.Штерна, присвячена визначній пам'ятці східнослов'янської духовної пісенності, “Супрасльський Богогласник”, більша частина якого переписана василіянськими ченцями на теренах білорусько-польсько-литовського пограниччя в середині XVIII ст. [9]. Засновниками Супрасльського монастиря (поч. XV ст.) були вихідці з України – магнати Хоткевичі та киево-печерські монахи. Відтак традиції української релігійно-музичної творчості тут плекали віками в тісному поєднанні з білорусько-польською культурою. Тому не дивно, що хоча співаник переписано не в Україні, він тим не менше майже цілковито складається з українських духовних пісень. З огляду на це, Д.Штерн пов'язує “Супрасльський Богогласник” насамперед з українською духовнопісенною творчістю доби бароко. Такий підхід не викликає заперечень, бо рукопис, правдоподібно, переписували монахи-василіяни, вихідці із західноукраїнських земель: велика кількість прославних пісень до чудотворних ікон Галичини

та Волині цьому непрямому підтвердженню. Є тут і пісня Мохнатинській іконі Богородиці (Чернігівщина), особливо шанованій на Лівобережній Україні. З пієтетом до неї ставився гетьман Павло Полуботок. Виняток з-поміж українських іконославильних пісень становить тільки одна – до Ятв'язької чудотворної ікони “Услішіте всі людє...” (Гродненщина).

“Супрасльський Богогласник” значною мірою відображає іонаціональні впливи в українській духовнопісенній творчості, головно польські та латинські. Це одна зі складових генези духовнопісенного жанру. Але є й інші не менш важливі – сакральна гимнографія, так званий “покаянний стих”, сутність якого в українській музичній культурі пізнього ренесансного – ранньобарокового періодів ще вимагає подальшого вивчення попри епізодичні спроби деяких дослідників за більш ніж сотню літ (В.Перетц, О.Кадлубовський, О.Позднєєв, Н.Герасимова-Персидська, Н.Серьогіна, Ю.Медведик та ін.). Д.Штерна зацікавила еволюція духовного стиха “Прийми мя, пустини, яко мати чадо своє...”, який у XVII ст. переріс у жанр духовної пісні-канта (“О, прекрасная пустини, прийми, мя к своєй густини...”) [7, с.441–452]. Текстологічно аналізуючи текст пісні “Прийми мя, пустине...”, він вказує на те, що її оригіналом є “стих покаянний або “прибильний” XVI ст. [...], після якого з'явилися дві силабічні обробки, з яких старша датується серединою XVII ст., а молодша з першої половини XVII ст. Старша силабічна обробка, мабуть, українського походження, хоча більшість варіантів засвідчено у великоруських (тобто московських) співаниках” [7, с.441]. Таким чином, німецький дослідник достатньо ясно вказує на духовнопісенний силабічний текст 1649 р. із “Львівського літопису”, уведений до наукового обігу автором цієї статті ще 1994 року в кандидатській дисертації. “Молодша обробка” – білоруська, яка опублікована у виданні “Гісторія або правдивое виписане святого Йоанна Дамаскина о житті святых преподобних отец Варлаама Йосафа і о наверненню індіан” (Кутейн, 1637).

Ще одна стаття німецького славіста теж джерелознавчого спрямування. Вона присвячена питанням генеалогії духовного канта [6, с.231–237]. У ній він пише: “Наша інформація про точний час і місце створення деяких пісень покрита мороком туманності [...]. Також невідомо, якими шляхами передавалися пісні” [6, с.231]. Звичайно, усі зауваження доречні*. Та навряд чи вдасться розв'язати поставлені проблеми хоча б наполовину, позаяк автентичні (авторські) тексти віднайти дуже важко через відсутність найбільш давніх рукописів. З огляду на XVIII ст., цю проблему розв'язати дещо простіше, хоч оптимістичні прогнози теж навряд чи доречні, навіть якщо, приміром, узяти рідкісні авторські збірники творців українських духовних пісень. Один із них уклав Дмитро Левковський [2, с.223–237].

Окрім Г.Роте та Д.Штерна до східнослов'янської духовнопісенної творчості звертається Ахім Рабус (Фрайбург), якого, насамперед, цікавить мова пісенних текстів. Як не дивно, в Україні лінгвісти цим не надто переймаються. Один із небагатьох винятків останнього часу – кандидатська дисертація Ігоря Грималовського “Мова української духовної поезії XVIII – початку XIX століття” (Чернівці, 2006), де увагу дослідника приділено й пісенним текстам.

У 2004 р. А.Рабусем захищено магістерську роботу, а нещодавно (2008) докторську дисертацію, предметом яких є дослідження мови духовних пісень за записами в рукописних співаниках кінця XVII–XVIII ст. У цих роботах уперше проаналізовано мовну специфіку текстів найдавнішого українського нотованого співаника з фонду А.Петрушевича, № 233 (90-ті рр. XVII – середина XVIII ст.) [13; 14]. Остаточні результати досліджень синтезовано в його монографії. Тут піддано аналізу мову текстів пісень, які створені авторами, що походили з так званих “рутенських земель”, тобто українсько-білоруських. На його думку, у цих землях на той час характерною ознакою мовної ситуації було існування поліфункційної мови, яка базувалася на місцевих діалектах “рутенської мови” (проста мова). Він вважає, що ця мова утверджувалася “поліфункційним шляхом морфосинтаксичних, а також лексичних запозичень із польської та церковнослов'янської мов. [...]. Проста мова не могла бути використана в сакральних сферах, напр. в Літургії [...]. Прикметно, що лексика пісень “переважно вернакулярна, тобто рутенська” [14, с.347], іншими словами, вона пройнята місцевими впливами, характерними “простій мові”, незважаючи на те, що в ній зустрічаємо “багато фонологічних церковнослов'янізмів”. А.Рабус стверджує, що мову пісень можна розглядати як “компроміс між сакральною мовою

* Детальніше про дослідження духовної пісні Д.Штерном див. [1, с.106–120].

(lingua sacra) і вернакулярною мовою (lingua apostolica)” [14, с.347]. Зауважимо: саме вернакулярні (місцеві) лексичні впливи й характеризують тексти як українські, що й не дивно, адже не тільки збірник АСП №233, але й інші, зокрема “Супрасльський Богогласник”, переписані українцями.

Над дослідженням давньої духовнопісенної спадщини продуктивно працює словацький славіст Петер Женюх (Братислава). Особливо його цікавить духовнопісенна культура Східної Словаччини й українського Закарпаття. Пісенна творчість регіону чи не найпізніше привернула увагу дослідників, але за столітній період зроблено немало. Проте науковцям ще належить розв’язати багато питань щодо пошуку, систематизації та атрибутування закарпатських рукописних співаників XVIII–XIX ст., шляхів міграції текстів латинського, словацького, польського, чеського, німецького походження в українську, насамперед регіональну, закарпатську духовнопісенну культуру, кореспондування місцевої піснетворчості із загальноукраїнською.

Найбільш помітною працею П.Женюха стала його публікація духовних пісень (475 текстів), які були створені або співали в Мукачівській єпархії впродовж XVIII–XIX ст. [10]. Виданню передують чимала розвідка, у якій проаналізовано ряд праць про духовну пісню на Закарпатті та в Східній Словаччині (І.Франко, В.Гнатюк, М.Возняк, Юл.Яворський, І.Панькевич, О.Мишанич, С.Пап, М.Стефанович, Д.Штерн, Ю.Медведик та ін.), зроблено екскурси в історію пісень, приділено увагу їх походженню, авторству тощо. Однак у цій масштабній праці (майже 1 000 сторінок) не обійшлося без чималої кількості помилок, перекручень. Приміром, щодо так званої “місцевої піснетворчості”, яка нерідко такою не була, бо багато текстів створено галицькими, волинськими, подільськими піснетворцями. Варто було б у коментарях до текстів використати матеріали монографій С.Щеглової та О.Позднесва про духовні пісні, зокрема богогласникові, які були добре відомі серед мирян Мукачівської єпархії в зазначених століттях, а деякі й у наш час. Це дозволило б уникнути низки помилкових висновків і припущень.

Та позитив помітно переважає: опубліковано велику кількість пісень, багато з яких уперше. Вартий уваги “єпархіальний зріз”, що викликає зацікавлення та схвалення, але, з іншого погляду, породжує проблеми, бо в роботі недоречно залучені деякі важливі рукописи, які не укладено та переписано в цій єпархії. Відтак сумнівно або безпідставно стверджувати, що окремі пісні походять з історичного Закарпаття чи користувалися місцевою популярністю.

Одна з останніх вагомих праць дослідника присвячена віднайдену Шариському співанику XVIII ст. [21], до якого увійшли духовні пісні й українські світські, тобто народні. Духовнопісенні тексти співаника у великій кількості використані словацьким славістом у праці про Мукачівську єпархію. Відтак висловлені щойно зауваження фактично стосуються й цієї статті, бо багато коментарів щодо пісень є спільними для обох досліджень. З огляду на це, видається, що варто коротко привернути увагу до питання датування збірника. На думку П.Женюха, це – початок XVIII ст., що не відповідає істині, бо це конволют різних десятиліть XVIII ст. Одним із прикладів на підтвердження цього може бути наявний у друкованому співанику 1773 р. текст пісні “Вселенний світе, людіє страни...”. Запис пісні в Шариському співанику вже хоча б останню частину рукопису ототожнює із 70–80-ми роками XVIII ст., оскільки вона створена для першого українського нотованого співаника 1773 р. на пошану ікони Почаївської Богородиці [4].

Отже, навіть побіжний огляд дозволяє стверджувати, що за останні два десятиліття західноєвропейськими славістами зроблено досить багато в дослідженні української та східнослов’янської духовнопісенної творчості. Уведено до наукового обігу рідкісні рукописні пам’ятки, опубліковано сотні текстів, зроблено спроби глибше пізнати генезу жанру в східнослов’янському релігійно-мистецькому світі тощо. У їх працях неодноразово наголошується на тому, що попри всі успішні результати й надалі залишаються актуальними проблеми створення цілісної джерельної бази, інципітних каталогів, введення до наукового обігу невідомих або маловідомих текстів, їх варіантів та ін. Тому такі важливі системна співпраця та діалог між українськими й західноєвропейськими славістами щодо поглибленого вивчення духовної пісні як жанру, що тісно пов’язує між собою різні національні культури не тільки слов’янського світу, але й центральноєвропейського.

1. Медведик Ю. Еволюція німецьких славістичних студій над українською духовною піснею XVII–XVIII ст. / Ю. Медведик // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – 2010. – № 3 (8). – С. 106–120.

2. Медведик Ю. Невідомі духовні пісні Дмитра Левковського останньої чверті XVIII – поч. XIX століть / Ю. Медведик // ЗНТШ. – 1993. – Т. ССХХVI. – С. 223–237.
3. Медведик Ю. Современные немецкие славистические исследования восточнославянского барочного духовно-песенного творчества (конец XX – начало XXI вв.) / Ю. Медведик // *Bibel, Liturgie und Frömmigkeit in der Slavia Byzantina : Festgabe für Hans Rothe zum 80 Geburtstag* / [Hg. D. Christians, D. Stern, V. Tomelleri]. – München : Otto Sagner, 2008. – S. 419–439.
4. Пісні до Почаївської Богородиці. Перевидання друку 1773 року / [транскр., комент. і дослідж. Ю. Медведика]. – Львів : Місіонер, 2000. – 149 с. – (Серія “Історія української музики” ; вип. 6 : Джерела).
5. Ротэ Г. Западная (польская) духовная песня на восточнославянской почве: опыт постановки задачи / Г. Ротэ // *Traduzione e rielaborazione nelle letterature di Polonia, Ucraina e Russia XVI–XVIII secolo*. – Alessandria : Edizioni dell’Orso, 1999. – С. 109–126.
6. Штерн Д. Духовный кант – возможности и границы его генеалогической реконструкции / Д. Штерн // *Russica Romana*. – Pisa ; Roma : Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2002. – Vol. VIII. – С. 231–237.
7. Штерн Д. Похвала пустыни Иоасафа – замечание к истории духовной песни у восточных славян / Д. Штерн // *Slovenská, latinská a cirkevno-slovanská náboženská tvorba 15–19 storočia*. – Bratislava, 2002. – S. 441–454.
8. Яворский Ю. Великорусские песни в старинных карпато-русских записях / Юлиан Яворский // *Известия ОРЯС ИАН*. – С. Пб., 1912. – Кн. 1. – С. 106–189.
9. *Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften* / [Eine kommentierte Edition von Dieter Hubert Stern]. – Köln ; Weimar ; Wien : Böhlav, 2000. – 689 S. – (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe B: Editionen : N. F., Bd. 29).
10. *Kyrillische paraliturgische Lieder: Edition des handschriftlichen Liedguts im ehemaligen Bistum von Mukačevo im 18. und 19. Jahrhundert* / [Hrsg. von Peter Žeňuch]. – Köln ; Weimar ; Wien : Böhlav, 2006. – 982 S. – (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe B: Editionen : N. F., Bd. 23) (*Monumenta Byzantino-Slavica et Latina Slovaciae* : vol. II).
11. *Pozdneev A. Polskie pieśni w rękopiśmiennych śpiewnikach rosyjskich XVII – XVIII wieku* / A. Pozdneev // *Pamiętnik literacki*. – Warszawa ; Wrocław, 1962. – Rocznik LIII. – Zeszyt 2. – S. 477–489.
12. Rabus A. [рец. на:] Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII–XVIII століть. – Львів : УКУ, 2006. – 324 с. // *Zeitschrift für Slavische Philologie*. – 2007–2008. – Bd. 65. – Helf 2. – S. 429–433.
13. Rabus A. *Das Kantional ASP 233 : Eine sprachliche Untersuchung ostslavischer geistlicher Lieder* / Achim Rabus. – Freiburg, 2004. – 143 S. (Magisterarbeit, Universität Freiburg).
14. Rabus A. *Die spräche ostslavischer geistlicher Gesänge im kulturellen Kontext* / Achim Rabus. – Freiburg, 2008. – 401 S. (*Monumenta linguae slavicae dialecti veteris. Fontes et dissertationes. Seriem condiderunt Rudolf Aitzetmüller – Jozef Matl – Linda Sadnik. Nunc edendam curat Eckhard Weiher*. – T. LII).
15. *Rokolański Parnas : polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku* / [Wybrał i opracował R. Radyszewskyj]. – Kraków : Wydawnictwo Naukowe DWN, 1998. – 408 s. – (Antologia; cz. II).
16. Rothe H. *How did non-liturgical spiritual songs come to Moscow?* / H. Rothe // *Сонца тваё не закоціцца, і месяц твой не схаваецца : зб. артыкулаў па беларусістыцы і багаслоўі ў гонар 80-годзьдзя з дня нараджэньня і 50-годзьдзя сьвятарства айва Аляксандра Надсана* ; [пад рэд. І. Дубянецкай, А. Макміліна, Г. Сагановіча]. – Менск : Тэхналогія, 2009. – С. 169–172.
17. Rothe H. *Paraliturgische Lieder bei den Ostslaven, besonders Ukrainer (Östliche Liturgie und westliches Kirchenlied)* / H. Rothe // *Sprache und Literatur der Ukraine zwischen Ost und West* / [ред. та упоряд. J. Besters-Dilger, M. Moser, S. Simonek]. – Bern ; Berlin ; Bruxelles ; Frankfurt am Main ; New York ; Wien : Peter Lang, 2000. – S. 17–31.
18. *Spiritual Songs in Seventeenth-Century Russia. Edition of the MS 1938 of the State Historical Muzeum in Moscow (GIM)* / [Transcribed and Edited by Olga Dolskaya / Editorial Note by Hans Rothe]. – Köln ; Weimar ; Wien : Böhlav, 1996. – 367 p. – (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe B: Editionen N. F. ; Bd. 4).
19. Stern D. *Ostslavische Cantiones und Kantionale: Ursprung und Verbreitung* / D. Stern // *Sakrale Grundlagen slawischen Literaturen* / Herausgegeben von Hans Rothe / [ред. P. Thiergen]. – München : Verlag Otto Sagner, 2002. – S. 107–133.
20. *Verse und Lieder bei den Ostslaven 1650–1720 : Incipitarius : Anonyme Texte* / [ред. F. Schäfer, J. Bruss, H. Rothe]. – Köln ; Wien : Böhlav, 1984. – 327 s. – (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven ; Bd. 23).
21. Žeňuch P. *Znovuobjavený Šarišský spevník zo začiatku 18. storočia vo svetle etnicko-konfesionálnych pomerov v karpatskom priestore* / P. Žeňuch // *Slavica Slovaca. Slavistica*. – Ročník 41. – Číslo 2. – Bratislava, 2006. – S. 136–169.

Статья посвящена рассмотрению основных научных достижений западноевропейских славистов в вопросах исследования украинского и восточнославянского духовнопесенного творчества XVII–XVIII вв. Особое внимание уделено избранным трудам Ганса Ротэ, Дитера Штерна, Ахима Рабуса, Петера Женьюха. Автором статьи отмечен их заметный вклад в современное изучение духовной песни, в создание более глубокой источниковедческой базы исследований. Вместе с тем обращено внимание на некоторые спорные вопросы в понимании интерпретации путей развития жанра, его генеалогии, указано на имеющиеся дискуссионные утверждения относительно истории создания некоторых песенников, отдельных песенных текстов.

Ключевые слова: *духовная песня, покаянный стих, песенник, славистика, источниковедение, инципитарий.*

The article is an attempt to characterize main achievements of contemporary West-European slavists in the study of Ukrainian and West-Slavic sacred songs. The most fruitful elaboration of sacred song heritage has been recently done by German and Slovak researchers. As a result, three monographs, many articles, and hundreds of Ukrainian sacred songs texts have been written and published, their profound literary and linguistical analyses have been made. Also basic attention is focused by foreign scientists on the problem of the influence of West-European (Latin, German, Czech, Slovak, Polish) baroque paraliturgic culture on Ukrainian and East-Slavic sacred song creativeness of the XVII–XVIII centuries.

Key words: *West-Slavic, sacred song, baroque paraliturgic culture, incipit.*

УДК 783
ББК 85.3

Тетяна Кіреєва

ПРОСТОРОВО-ЧАСОВИЙ ВИМІР ДУХОВНОЇ МУЗИКИ

У статті розглядається проблема найфундаментальніших категорій музичного мислення, простору й часу, поза якими не може існувати феномен музики, духовної зокрема. Висловлюється переконання, що просторово-часовий вимір виявляє новизну в духовній музиці, формує новітній музично-естетичний простір, адекватний новому баченню світу й людини. Багатомікове, упродовж двох тисячоліть існування України дає ідеал вічного щастя, християнську віру, національну філософську думку, національну музику, новітні прояви музичного мислення, просторово-часовий аспект якого займає важливе місце у формуванні музично-естетичного простору духовної музики українського православ'я.

Ключові слова: *духовна музика, часо-простір, музична естетика, музичне мислення.*

Відродження духовної спадщини, звернення до глибинних шарів культури Всесвіту стало яскравою ознакою Нового часу.

Універсальною моделлю розвитку Всесвіту, “патріархом” форм життя є спіраль. Це – найбільш поширена форма від атомів до галактик, молекула в живій матерії, молекула ДНК має форму подвійної спіралі [1, с.74]. Сфера є прафеноменом, що лежить в основі формотворення буття [6, с.211]. Указані ознаки, циклічність, ритм, становлення психологічної цілісності залишаються актуальними, оскільки відбувається зміна загального контексту проблеми, перехід меганарацій модерну до поліфонічності сучасного філософського мислення, прискорення соціального ритму діяльності, криза ідентичності, пов’язаної з Новим і Новітнім часом, проблема темпорування часу як тривалість соціального ритму тощо.

Існуючі дослідження культури, мистецтвознавства регіонів, світу охоплюють часові періоди, фактори, проблеми. Новий і Новітній час досліджується в різних науках як механізм історичних процесів. Сьогодні з позиції сучасного бачення світу, різних часових культур, духовного простору й ритмів видатних особистостей виникає нова інтерпретація історичності у сфері філософсько-культурологічного, музичного знання, стає проблема найфундаментальніших категорій музичного мислення, простору й часу, поза якими не може існувати феномен музики, духовної зокрема, висловлюється переконання, що просторово-часовий вимір виявляє новизну в духовній музиці, формує новітній музично-естетичний простір, адекватний новому баченню світу та людини, які потребують новітніх розробок, що і є **метою** нашої роботи.

За останні десятиріччя культурознавство збагатилося вагомими науковими працями, що присвячені періодам історії аудіального мистецтва зі значенням мовної символіки, їх зміс-

товним навантаженням, релігії, філософії, соціології, теорії культури, синтезу мистецтв, теоретичного осмислення, нового розуміння пізнання людини, її світогляду тощо. Ще в кінці XIX – на початку XX століття в працях Г.Ріккєрта, В.Віндельбанда, М.Вебера [3, с.47] був розвинений гуманітарний науковий підхід як антитеза, альтернатива природничо-науковій парадигмі пізнання [4, с.48], змушений у наш час “брати на себе ряд світоглядних функцій філософії через свою принципову неідеологічність” [5, с.12]. Culturphilosophy як світоглядне теоретичне зерно культурології, а людина як суб’єкт творчо-перетворювальної діяльності, формотворення, формообміну складають теоретичну й практичну “сутність особистісного становлення, самовизначення, самоусвідомлення” [6, с.14]. Інтегрально-світоглядні почуття, гуманізація особистості становлять основний зміст наукових праць дослідників Ш.Амонашвілі, О.Балл, Г.Бех, О.Бондаревської, Е.Льїна, В.Шаталова, В.Білоусової, В.Крутецького, Л.Виготського, К.Платонова. Головною метою соціально-педагогічної діяльності стає “розвиток соціальної природи людини” [7, с.36]. Б.Скінєр, А.Бандура, В.Уолтерс розглядають соціалізацію як процес навчання, Ч.Кулі, Дж.Мід – як результат взаємодії людей, Т.Парсянс, Р.Мертон – як процес рольового тренування, українські сучасні науковці І.Митович, О.Богданська, А.Копська, Л.Мищик, Г.Падалко, В.Полтавець – як ціннісну, моральну, духовну ідентифікацію, науку та професію, різне “я” тощо. Сьогодні глобальна криза ідентифікації виступає однією з найважливіших причин духовного захворювання людини й суспільства. Неможливість ототожнити себе в соціальному статусі, маргінальність породжують особистісний конфлікт, кризу життєвих цінностей, тому погоджуємося з думкою, що істинно людська діяльність – “це зміна всіх і всіляких предметних форм... формоутворення вільне, універсальне та цілеспрямоване” [8, с.27]. Соціальна філософія виходить з релігійного переконання, що “є вічні закономірності, які визначають істинну мету їх прямувань і людина не є свавільним хазяїном свого життя, вона є вільним виконавцем вищої волі, яка разом із цим є сутністю вікових прагнень... життя” [9]. І.Льїн – активний політичний діяч еміграції, філософ-теоретик екзистенціально життєво підтверджував ідею через напрям власних дій на вищий Смысл, Жертвенне служіння Божій Правді, створював ідеал до кінця земного життя. В.Д.Поремський писав у 1934 році: “Ми звикли бачити філософа в кабінеті, а воїна на коні, нині настав час, коли філософу треба взяти меч, а воїну подумати, за що він бореться” [10]. Осмислення причин світової кризи поставило його ім’я в один ряд з філософами О.Шпенглером, А.Вебером, І.Гуїцінгою, Х.Ортега-і-Гассетом, Г.фон Клагесом. І.Льїн підкреслював дві складові життя національного організму: інстинкт і душу, їх єдність при пріоритеті Духа Божого як важливу умову історичного розвитку. Сучасний дослідник творчості філософа І.Євламписів додає до цієї дуальної схеми елемент “почуття права” [11]. Людська культуротворча діяльність творить основу буття, світу, суспільних відносин, завдяки чому й існує як суспільна культурна істота. Український дослідник А.Борковський розглянув учення видатного релігійного мисливця А.Августина, його систему поглядів, синтез раціональних й ірраціональних елементів, неоднозначність інтелектуальної позиції щодо пізнавальних можливостей людини [12]. У своїх теоретизуваннях А.Августин опирався на античне визначення філософії, за яким вона є любов до мудрості, але якщо “мудрість це Бог, який усе сотворив, як показують Божественні писання та істина, то істинний філософ той, хто любить Бога... Теологія є вчення про Божественне” [13, с.2]. А.Августин не заперечує можливостей розуму у формально-логічних умовиводах, конкретно-прикладних значеннях у процесі осягнення дійсності, але на шляху істинного пізнання він має містити внутрішній критерій – Віру й раціонально досягнуті інтелегібельні істини. “Августин розглядає Віру як дар Божий... Віра не може обійтися без підтримки розуму..., щоб серце завжди було в змозі прийняти Боже одкровення” [14, с.197].

Ціннісно-смысловий Універсум людського буття в пошуках Істини, Добра, Краси, Свободи, Віри, Любові постає як духовна реальність. Матеріальне й духовне в культурному світі переплетене: “Матеріальне покликане являти, оформляти, втілювати в реальність, а духовне постає як внутрішній зміст культурного світу” [6, с.76]. Через систему знаків, символів, асоціацій, змістовних координат і детермінантів розум вбачає не лише дану дійсність, але ще й “надчасове, ідеальне буття” [15, с.26]. Культура становить собою сутність і зміст цього ідеального буття, з якого виростає вся сукупність духовного життя суспільства й особистості. Як зазначає філософ А.Августин, “самоочевидність надсвітового, надоб’єктивного буття відкривається для нас у формі живого знання” [15, с.38]. Це є буття не як німа пасивна дійсність, а самовідверте

життя, первинна істотність реальності, що складає “загальну підставу й підвалини та її знаками розшифруємо зміст і сенс буття, установлюємо свої орієнтири, дороговкази на життєвому поступу” [16, с.34]. Як підкреслює С.Франк, добре розумів В.Дільтей, вводячи поряд із поняттям *Begreifen** категорію *Verstehen***, а Ніколас із Кузи визначив цей феномен як *docta igno-rantia****. Саме тому “живе знання” відкриває глибинні виміри, недоступні об’єктивному, предметному пізнанню [16, с.41], а культурний Всесвіт складає певну реальність через самовизначення людини, духовні координати, мистецтво, що спрямоване на художньо-образне осягнення і освоєння світу. У міфі й культурі починаються великі рушійні сили культурного життя, право й порядок, спілкування і підприємництво, ремесло й мистецтво, поезія та вченість, наука й досвід, практика й виконавство, які сягають до наших днів і логічно виявляються і вказують на особливість світобудови, її відображення в проявах мистецтва, наприклад, циклічності та ритмі. Саме вони є фундаментальними характеристиками від електрона й космічних асоціацій до дипломатичної діяльності й політичних викликів, які “дозволяють розвиватися вродженим потребам ритму, гармонії, переміні чергування контрастів, кульмінації у всьому їхньому багатстві й повноті” [17, с.90].

У творчості П.Чайковського, Й.Баха, В.Моцарта, Л.Бетховена, М.Скорика, Б.Лятошинського, О.Скрябіна, С.Прокоф’єва, Д.Шостаковича, А.Шнітке відбиті бінарність світу, боротьба його стихій, удари й відповіді, підйоми та падіння, запитання і відповіді, протистояння і поле напруженості, зміни полюсів і напрямків енергії, що конкретизуються і реалізуються в музиці. “Будь-яка дія, продовжена в одному напрямку, викликає реакцію, спрямовану в протилежний бік. Відтак вона відновлюється і маятник коливається нескінченно” [18, с.317].

Учні російського композитора М.А.Римського-Корсакова М.Лисенко, Я. Вітол, С.Богатирьов, Д.Клебанов, В.Нахабін, В.Борисов, А.Штогаренко, В.Губаренко, І.Польський, Б.Яровинський, В.Золотухін, Є.Мілка, С.Мамонов, М.Шух та інші митці в такий спосіб взаємодії стали вічним джерелом музичного поступу у сфері культури України.

Усе відбувається, як “рух уперед і назад, чергування” [18, с.29], у живій і неживій природі, а також у соціальній і духовній сферах. Однак у сфері культури “маятник наділено пам’яттю” і з поверненням він уже не той, що був на початку, оскільки наповнений набутиим за проміж досвідом, тому образ руху по спіралі більш правильний, аніж образ коливання маятника [17, с.29]. Виходячи із цього, новації українських композиторів стали наступом нової музично-історичної епохи. Музика Новітнього часу тепер складається як історично нова система музичного мислення з характерною для неї своєрідною системою ритму, модифікацією поняття про гармонії, корінної реорганізації композиторської структури. Нова інтонація музики ХХ сторіччя у процесі великої “інтонаційної кризи” ХІХ–ХХ ст. внесла поправку на відсторонення вертикально-акордової домінанти. На початку ХХІ сторіччя продовжується широке розповсюдження модальності, серійності, дванадцятитоновості, мікрохроматики, екмеліки, алеаторики, нової поліфонії, техніки, яка не виходить з категорії акорду й тонально-акордової системи.

У творчості несхожих українських композиторів Б.Лятошинського й М.Скорика, О.Некрасова й Г.Ляшенка, А.Штогаренка і Є.Станковича, Л.Дичко й С.Мамонова, М.Шуха й О.Костіна, О.Рудянського й О.Скрипника, В.Стеценка та Є.Мілки знаходимо загальні основи, які усталюють належність до Новітнього часу. Це – нове трактування дисонансу, нове ставлення до хроматики й нова система ладогармонічних значень.

Епоха Нового часу (1600–1900) чітко відрізняється від Новітнього. Наприклад, вступ В.Моцарта в зрілий період творчості ознаменувався переродженням його стилю. За цією метаморфозою стояли великі постаті Й.Баха й Г.Генделя, це був історичний перехід у розвитку музики між старим і новим світом, це було створення нового стилю, формування нового універсального В.Моцарта, його остаточний відрив від ХVІІІ сторіччя, це той світлий інтелектуальний шлях, по якому пішли Л.Бетховен, романтики, експресіоністи, імпресіоністи й рухався весь подальший музичний розвиток.

* Відсторонене розуміння.

** Співчутливе розуміння.

*** Умудрене невідання.

В.Моцарт – “вільний митець в якості жреця людства”, “права людини в музиці”, “повної ідентичності природи й людини, уперше на оперній сцені типи, що сприймаються як справжні щирі, дійсні люди” [19]. Його революція музичної сцени в камерній, симфонічній, фортепіанній музиці створила вперше велику драму реальної живої людини, патетику почуттів, ліричний драматизм.

В.Моцарт більше композитор XXI сторіччя, ніж XX, ніж XIX, ніж XVIII. Фортепіанний концерт c-moll і фортепіанний квартет g-moll, симфонії – це Всесвітня арена, трагічні Виклики, живі драми, великі страждання людських мас, а композитор – геніальна особистість, ліквідована світовою картиною масових страждань. “Найбільше в ньому – драматизм його творчості. Цей драматизм є чиста людяність. Що означає людяність? Хіба це не означає страждання людства?” [20]. Із сімнадцяти років у В.Моцарта починаються прориви великої скорботи, відчаю, які зливаються з космізмом і стають елементами його творчості. У Дж.Бруно є такі слова: “In tristitia hilaris, in hilaritate tristis – у сумоті веселий, а у веселості сумний, меланхолія, як лояльність геніїв, основана на тому, що воля до життя чим вона яскравіше осяяна інтелектом, тим чіткіше виявляє бідність свого становища” [21]. В.Моцарт від матеріального звучання через контрапункт і вільне голосоведіння, тематизм і кантилену, нову яскраву гармонію веде до символічного й досягає ідеального.

Ще приклади. У другій половині XVIII сторіччя український історичний процес композиторської творчості набирає якісно нових напрямів і формує яскраві мистецькі постаті: М.Березовський, Д.Бортнянський, А.Ведель. Вони уособлюють новий час, нову епоху, складають славу хорового співу, але втрачено більшу частину хорових творів М.Березовського, у неавтентичному вигляді й досі звучать твори Д.Бортнянського, офіційні заборони протягом XIX сторіччя завдали величезної шкоди хоровій спадщині А.Веделя. А сам він – великий Ведель привніс в українську церковну музику наймогутніший потік ліричних переживань. Глибокий психологізм, суб’єктивність стають типовими ознаками стилю композитора. У концертах “Пою Богу моєму”, “Помилуй мя, Господи”, “В молитвах неусипающую Богородицю”, “На ріках Вавілонських”, “Доколі, Господи, забудеши мя”, “Ко Господу, внеда скорбіти мі, воззвах” яскраво увиразнилася українська національна специфіка в створенні композитором наспівного стилю з опорою на українські музичні джерела. Витоки мистецької багатогранності знаходимо в особливостях світосприйняття, котре ґрунтувалося на рівновазі світських і релігійних ідеалів. Знамениті курси С.Яворського, Ф.Прокоповича, Й.Кононовича-Горбицького, М.Козачинського відкривали перед А.Веделем інтелектуально захоплюючий, розмаїтий світ, кожна грань якого змушувала занурюватися в таїну космічного універсуму, незбагненність духовного світу людини. Серед видатних сучасників композитора особливу увагу привертає постать Григорія Сковороди. Мудрець-філософ, носій гуманістичних переконань, енциклопедична ерудиція, блискуче володіння багатьма мовами – він творчо синтезував наукові, культурні, морально-етичні надбання різних країн і народів. Розвиваючи традиції філософії, афонської школи ісихазму, Г.Сковорода “обґрунтовує філософію як мистецтво життя”, мета якої – наближення до Бога.

А.Ведель був під впливом філософа, його життєвих принципів, які вбачали духовні чесноти, збудження сердець, оживлення загрубілого черствого мозку людини засобами музики. Сприйняття євангельських заповідей полягало в яскравому стислому афоризмі “Віра без справ є мертвою”. Саме про це свідчать настрої останніх концертів композитора, де переважає тональність трагічно-екзальтонової сповідності, експресії, яка відображає його духовний стан. Український ісихазм, на перевагу афонському, не обмежував творчий вияв індивідуальності суто сакральною теологічною сферою, що давало А.Веделю змогу впливати на реалії суспільного життя. Заглиблення композитора в релігійну містику було викликане скепсисом і розчаруванням у суспільних цінностях. Це сприяло утвердженню погляду А.Веделя як на людину “не від світу цього”. На існування безпосереднього зв’язку між відхиленням особистості від психічної норми та проявом у неї творчих здібностей указували ще Арістотель, Демокріт, Газоні, Бетґінелі, Паскаль, Гекарт, Форґ, Лелю, Верґа, Моро, Шеллінґ, Гаґен, Майєр. У своїх працях Ч.Ломброзо, аналізуючи психічний стан ряду письменників, композиторів – Тассо, Шумана, Свіфта, Руссо, Шопена, Мендельсона, Гуно, Перґолезі, Моцарта, Сальєрі, Байрона, Ленау, Гофмана, Гоголя та інших, зауважив: “Якщо після стількох прикладів із сучасного нам життя серед різних націй знайдуться люди, що мають сумнів у тому, що геніальність може

проявитися одночасно з вадою розуму, то вони доведуть цим тільки свою сліпоту або свою упертість” [22]. У листах Г.Сковороди зустрічаємося з інтерпретаціями меланхолії “демон печалі”, любов до усамітнення видатних мудреців як ознака божественного розуму [23, с.481]. Арістотель висловлювався так – “самотня людина або дикий звір, або Бог”. Для одних самотність є смерть, для інших – насолода, народ шанує “мудреців і називає їх меланхоліками” [24, с.401]. До них належить і сам Г.Сковорода, який визнає схильність своєї “клопотливої і меланхолічної природи” до усамітнення [25, с.434]. Багаті й своєрідні споглядання і переживання, долі людей, їх творчість насичує нескінченними смислами, укорінює у вічність як духовні Визначення буття культурного Космосу. Діяльність Бога аналогічна до творчості митців, які є провідниками його ідей і через них Бог формує нові моделі світу, координати світоглядного самовизначення людини в ціннісно-смысловому Універсумі культури. Мистецтво, музика – це унікальний спосіб чуттєвого руху свідомості, а твори композиторів, виконавство артистів – жива реальність, пульсація життя, енергія, що відчувається слухачами. Відсторонене, співчутливе розуміння, умудрене невідання, живі знання у творах великих митців складають певну реальність, світ людини, духовні координати, мистецтво, що розширює Всесвіт, творить нову реальність Абсолютного.

Сучасний рівень Новітнього світу з активним функціонуванням нових технологій бурливо змінює світобачення, стимулює людське мислення. Елементи Універсуму, могутня рушійна сила суспільного, музичного буття, сутність просторово-часового виміру існують там, де є час, відбувається зміна людських становищ і виявляється зміст історії. Тому Новий і Новітній час не тільки пов’язані, але й збігаються, давнє, минуле, сучасне й майбутнє в реально співіснуючому нерухомому просторі історичного часу через *translator temporis** згортаються в миттєвості, сторіччя, тисячоліття.

Багатівкове, упродовж двох тисячоліть, існування України дало “ідеал вічного щастя... християнську віру”, національну філософську думку (Г.Сковорода, П.Юркевич, М.Костомаров); трактування Божества, через заглиблення в споглядання його можна пізнати Абсолют, Макрокосм; “тайне думання про Божу волю над собою, сердечний порив у світ невідомого і таємничого, радісного” [26], релігійне почуття естетичного пізнання світу (Д.Чижевський); національну літературу з найяскравішим відбиттям української релігійності (Т.Шевченко, Леся Українка, І.Франко, І.Нечуй-Левицький, О.П.Косач, І.Тобілевич, Б.Чайченко, Г.Хоткевич); національну музику з не менш потужним джерелом релігійного почуття (до XVIII ст. артифіційне музичне мистецтво було представлене духовними, літургійними, паралітургійними жанрами); виконавське мистецтво, хор, складений з греків, книги із зафіксованим богослужбовим співом, зразок української симіографії знаменного співу “Студійський Устав”; перенесення на українські землі з інших країн Візантії, Греції, Болгарії оригінальних греко-болгарських розспівів, що стали українськими [27]; мелодіку кантів, партесних концертів І.Гулака-Артемовського, М.Лисенка, О.Кошиця, К.Стеценка, Б.Лятошинського; медитативне занурення в Абсолют, як знак містичної емоції, що згодом ефектно використовується в повільних частинах хорових концертів, духовній музиці М.Леонтовича, Є.Станковича, В.Сильвестрова. Відомі українські композитори М.Дилецький, Д.Бортнянський, М.Березовський, А.Ведель, М.Лисенко, К.Стеценко, Б.Лятошинський, С.Людкевич, О.Кошиць своєю творчістю забезпечили швидке й оригінальне вживлення ренесансно-барокової музичної технології до національної музичної інтонаційності. Партесне багатоголосся стало національним варіантом європейського інваріанта хорового співу [28], яке володіє широким спектром контрапунктних засобів. Закладена в цей час поліфонізація тканини, інструменталізація хорового письма стали невід’ємною рисою хорової музики сучасних авторів: Л.Дичко – “Літургія Іоанна Золотоуста”, Є.Станковича – “Dictum”.

Еволюція просторово-часових співвідношень у мистецтві й художньому мисленні людини відбувається в період “першого українського відродження” в XVI–XVII ст. [29, с.65]. Злиття двох століть знаменне переходом від культури середньовічної до новочасної з ренесансно-гуманістичними тенденціями, їх формуванням на ґрунті реформаційної ідеології національної сили й значення. Це час розквіту церковної монодії, початку нового напрямку духовної музики,

* Передавач часу, історик, організатор часу, охоронник умовно історичного простору.

нового прояву організації музично-естетичного простору, нового багатоголосного церковного співу. Якісно оновлений період розвитку української освіти, науки та культури відкриває перспективи світобачення, стає пульсом національного життя, зазнає великих змін. Динаміка перелому в музичному мисленні зумовлює прагнення до ефектності, яскравості, рельєфності, виразності, експресивного характеру, насиченого колористичністю й пишною декоративністю, що створює ефект великого різнометрового простору та є головним перетворенням музики барокового стилю.

Саме бароко змогло “почути простір у музиці і музику у просторі, а також музично прикрасити цей простір” [30, с.232]. У філософському розумінні чуттєвий Космос, єдиний і надсвітловий Бог – творець світу, окрема тілесна людина становлять три моделі розуміння світу людини й мистецтва в християнському й антропоцентричному вимірах. Сформоване на основі релігійно-філософських поглядів, поширених в українському культурному середовищі XVIII століття, воно вирізняє постать А.Веделя. Його художні смаки, витоки мистецької багатогранності в особливостях світосприйняття, релігійних ідеалів, які спрямовують енергію творчого процесу композитора до релігійно-філософських пошуків. Веделівське втілення Нового світу, Нового часу, почуттів емоційно передає переживання особистості. Духовний концерт А.Веделя “Услыши, Господи, глас мой” має багато схожого з хоровим концертом М.Березовського “Не отвержи меня во время старости”, обидва належать до барокового стилю з класичними ознаками, розвиненою гармонією, розгортанням музичного матеріалу, впливанням мелодичних прикрас типу форшлагів, групето, складних ритмічних малюнків.

У духовній музиці А.Веделя, М.Березовського, Д.Бортнянського простежуються зародження нового українського національного музичного стилю XIX століття, відображення передромантичних тенденцій, що були характерні для “українського мистецтва XVIII століття та європейського мистецтва взагалі” [31, с.93], зміна якості музично-емоційної сфери при втіленні традиційних образів, зміна музичного мислення, стилістики.

Просторовість, як і час, у мистецтві української духовної музики чітко визначає “відтворення картини еволюції просторово-часових відношень у мистецтві у зв’язку з еволюцією художнього мислення” [32, с.8].

Доба просвітництва з її ідеями про цінності людини й ідеал розвинутої особистості приносить у мистецтво прагнення до врівноваженості, пропорційності, гармонії. Поряд з радикальними змінами в духовній музиці, стилі, жанровій системі еволюційно збагачуються характеристики національної особливості та просторово-часовий вимір.

Простота, чуттєвість, новий світ емоційного втілення людських переживань, поява зворушливих м’якочуттєвих інтонацій, зітхань доносять рельєфною наспівністю свідчення психологізації ліричної сфери, впливу сентименталізму на українську духовну музику, “більшого емоційного впливу на слухача... , музика хвилює і зворушує серця людей” [30, с.122].

Духовний концерт епохи класицизму активно впроваджує в музичну практику нові елементи, що впливають на просторовий вимір у напрямку згортання або судження об’ємності. Багатоголосний музичний твір із зовнішньооефектного способу функціонування трансформується до внутрішньосмислового. Часові виміри від динаміки устремління партесної музики переходять до контрастних темпо-ритмічних побудов життєвих імпульсів, високих просторово-часових співвідношень Largo–Allegro–Larghetto–Allegro moderato.

Завдяки цьому досягалися національна своєрідність, поліфонічність форм, пов’язана із західноєвропейською поліфонічною технікою фуг, набула розвитку в українській музиці XIX століття у творчості М.Лисенка, композиторів-попередників і його сучасників. М.Вербицький, В.Матюк, А.Вахнянин, С.Воробкевич написали велику кількість релігійних хорових творів. Духовна музика М.Лисенка, її нова якість, нова стильова генерація, нова музична мова, на яку опиралися послідовники композитора, пізніше сформувала українську національну модель музичного романтизму. Релігійно-філософський зміст псалма “Камо піду от лица твоего, Господи” композитор втілює у романтично-схвильованій і піднесеній ліричній музиці. У традиційній манері передає через текст почуття “аще взиду на небо” (мелодія стрімко рухається вгору), “аще знизу во ад” (використовується низхідний рух мелодики), що витворює полігамну просторово-часову конфігурацію. В обробці “Пречистая Діво, мати Руського краю”, присвяченій Богородиці, урочисте, величне, світле, радісне звучання, з піднесеною мелодикою, великими стриб-

ками на нону, септиму, що дає можливість зарахувати його до фрагмента ораторіального жанру, до нового музично-естетичного простору.

Характерні тенденції в українській музиці з'явилися ще у творчості М.Вербицького, але через особливу акцентуацію фраз, діалогів, інтонаційно-драматичних засобів у нормативах стилістичного словника епохи “Діву днесь пресущественного раждаєт” розглядаємо як кульмінаційну зону носія основного художнього смислу в церковній музиці М.Лисенка. Коли аналізувати цей твір як типізацію змісту в музичній формі, то “Діва днесь” являє собою послідовну реалізацію на структурному, вербальному рівнях християнської ідеї як початок вічного.

“Якщо розум компенсував людині незалежність від природи, то моральний закон дав надію на гармонізацію взаємодії історії й особистості. Ствердження й розповсюдження моралі можливе через традицію і через мімесис” [33, с.13].

Духовний простір Нового часу стимулює людське мислення, розширює просторово-часовий вимір, гармонізує людяні відносини, через істориків, філософів, музикантів, педагогів, інтелектуальних, творчих особистостей стверджує і розповсюджує норми моралі. Довіряючи виклику Бога, “находити, почувати услід за ним... погляд на історію комусь може виявитися неточним або навіть неправильним, але може запевнити, що через осягнення дійсності намагався зрозуміти Бога, котрий відкриває Себе через рух душі, щиро віруючих у Нього” [33, с.19]. Історія на рівні свого істинного змісту є орієнтованою на осягнення Бога через самовдосконалення людини й утворення її моральної інтерпретації.

Ідейно-образна концепція творчості М.Лисенка пов'язана з історією української музики, етносом, традиціями старовинного жанру, орієнтована на осмислення глобальної проблеми буття з позиції християнства, де людина займає особливе місце між янголами та звірами, між народженням, життям і смертю, осмисленням своїх пристрастей, бажань й емоцій. У церковній музиці М.Лисенко опирається на символіку, музичні символи представлені в процесі розвитку драматургії творів. Це символи, що мають витоки у звуках природи, імітації, дзвони; історично викристалізовані інтонаційні мотиви, символіка, інтервали, регістрові та фактурні особливості; естетичні символи, що набули свого значення в історично-часовому розвитку, інтонаційні, ритмічні формули, лади, особливості фактури. Наприклад, тональність D-dur – “Слава Христа” – велика, мала секста – величезне зусилля, зліт, радість, духовний пошук тощо.

Український національний композитор написав емоційні, експресивні твори, що стали носіями художнього смислу в духовній творчості великих авторів ХХ століття – Б.Бриттена, Д.Кабалевського, Л.Дичко, Л.Колодуба, В.Кирейка, М.Скорика, Г.Ляшенка, Б.Лятошинського та інших. Церковна музика М.Лисенка символізує віру, мету людської душі, спрямовану до совісті як внутрішнього закону, “Світла Божого”. У музиці “Молитви” поєднуються ніжне ліричне та піднесене величне звучання. З розвитком хорової музики від Й.Баха, Г.Генделя, Дж.Верді, А.Веделя, Д.Бортнянського, М.Березовського розвинулася тенденція диференціації голосів за тембром. М.Лисенко доручає соло високому голосові в хорі “Діва днесь”, оскільки ще в “давнину склалося ставлення до високих голосів як до небесних, а до низьких як до земних, або комічних” [34, с.134]. Високий регістр і прозора фактура асоціюються з променями світла, з ненасиченими тонами й одночасно з простором, щільністю музичної тканини. У “Херувимській пісні”, кондаку “Діві днесь”, “Молитві” колоритність Лисенкової музичної мови створює три погляди, їх полікультурний діалог є основним серед церковно-психологічних, інноваційних, рефлекторних тенденцій розвитку пізнання життєтворчості, філософських традицій жанру попередніх поколінь, дистанційованих у просторі й часі.

Настрій церковного твору “Молитва за Україну” урочистий, піднесений, досягається світлим колоритом тональності D-dur. Це не випадково, оскільки в Й.Баха ця тональність служить символом чистоти й світла. Семантика звуковисотної структури, тональності відчувається європейськими та слов'янськими композиторами, у тому числі й М.Лисенком. Для духовної музики композитора характерні специфічні деталі: відсутність традицій дисонантного та гетерафонного стрічкового співу, перехід до багатоголосся, романтичного стилю, орнаментики з елементами ладотональної централізації в болгарському, грецькому, київському розспівах; зв'язок із традиціями церковної монодії; гетерафонне потовщення монодії, паралельність, мелізматичний і ритмізований органами. У духовних творах композитора яскраво виявилася українська національна специфіка як інтелектуальна, романтична інтонація епохи, що стала носієм

художнього смислу високогуманного суспільства майбутнього століття. Отже, духовна музика православної церкви кінця XIX–XX століть, будучи насиченою найрізноманітнішими новітніми проявами системи музичного мислення в контексті просторово-часового виміру, характеризується як даність, що витворюється на тлі синкретичної харизматичності, в основі якої поєднання старого з новим у напрямі, з одного боку, локалізації з тенденцією до інтровертного способу мислення, з іншого, – розширення спатіального чинника як домінантного над темпоральним.

М.Лисенко вказав на можливі шляхи розвитку духовної музики й подальші процеси музичного аналізу через авансування незадіяних пластів етномузичної інтонаційності, сміливе оновлення засобів письма. Новий час української духовної музики в першій чверті XX ст. у творчості М.Леонтовича, К.Стеценка, О.Кошиця, Я.Яциневича, П.Демуцького, П.Козицького, М.Вериківського, М.Гайдая, Ф.Попадича розширює і збагачує знакові поля, складає домінуючий тип музичної тканини, формотворче розгортання музичного потоку української духовної музики. Для них характерні якісна простота, просвітленість колориту, особистісний прояв сприйняття Божества. “Ми занурені в музичну пам’ять усіх часів і народів” [35], “...щоб зрозуміти світ, потрібно зіставити все в одному часі, тобто в зрізі одного моменту треба бачити весь світ як одночасовий” [36]. Виникає багатовимірний простір, використовуються різні історично зумовлені стилістичні жанрові моделі, різні емоції, утворюється своєрідний мовний універсалізм, “музика, мистецтво вільне, ...споріднене із силами природи, вітром, небом, морем, немає нічого більш музикального, ніж захід сонця!” [37], “шум вітру, що супроводжує людський спів, ось вам готовий музичний твір” [38], “стилістичний плюралізм як факт, як спосіб існування музичної культури знаходить усе більше визнання” [39]. Завдяки ритму, традиційна модель немов зміщується в інший просторово-часовий вимір, створюється ефект зосередженого в собі “споглядання, медитації, абстрагування, підвищення духовної усвідомленості або умиротворення” [40]. Музичний духовний простір і час є найбільш фундаментальними категоріями. Так, реквієм в історії західноєвропейської музичної культури можна вважати одним з найбільш давніх хорових жанрів, джерела якого сходять до XIII–XIV століть. Якщо розглядати жанр як “...типізацію музичного змісту в музичній формі..., як типізований зміст” [41, с.171], то реквієм у початковому варіанті являє собою “...послідовну реалізацію на структурному, вербальному, інтрамузичному рівнях християнської ідеї Смерті як перехід від кінцевого до вічного” [42, с.50].

Змістовно-розумовий аспект суттєво відчувається і прослуховується в тембральній сфері твору, опорі на класичний склад оркестру, на струнну групу, традиційні педалі духової міді, соло дерев’яних духових інструментів тощо. Кожен з них більшою чи меншою мірою виконує функцію лейттембру. Орган-символ високодуховного, вічного, образного змісту; гобой *d’atome* – “типово бароковий інструмент”, класичні литаври – символи долі. Усе це в сукупності складає ефект перехрещення різного часу, пластів культури. Ідея космізму, обсяг явищ у житті людини закладені в ідейно-образну концепцію твору, а також зв’язаного й послідовного музичного викладу найважливіших християнських істин, у тому числі про Бога-Світло як джерело вищого духовного пізнання. Реквієми В.Моцарта, Дж.Верді, Г.Берліоза, Д.Кабалевського, Б.Бріттена, Л.Дичко, Е.Денисова, А.Шнітке, С.Прокоф’єва, І.Стравінського стали вихідною точкою, реінтерпретацією, носієм художнього смислу для митців XXI століття.

Новітній час активізує увагу до просторово-часового виміру останнього десятиліття, і яскравим зразком такої форми функціонування елементів музичного мислення є твори духовно-релігійного спрямування сучасних українських композиторів, серед яких найяскравіші їх представники Л.Дичко й М.Шух. Три літургії Л.Дичко – це спроба поєднання канонічних текстів Служби Божої з новітніми проявами музичного мислення, просторово-часовий аспект якого займає значне місце у формуванні музично-естетичного простору духовної музики українського православ’я.

Проблема фундаментальних категорій музичного мислення–простору й часу, поза якими не можуть існувати феномен музики, духовної творчості, темпоральні та спатіальні прояви, певні закономірності їх функціонування, діалектика співвідносності просторово-часового континууму в контексті історичних зумовленостей – це коло проблем, які повинні розглядатися в наш Новітній час. У ньому перехрещення різних віків, тисячоліть, пластів культури; ідея космізму й обсяг явищ у житті людини закладені в ідейно-образну концепцію тисячолітньої духов-

ної музики, просторово-часовий аспект, пульсація і домінування спатіальних і темпоральних чинників з динамікою устремління у формуванні музичного простору.

Відродження духовної спадщини, звернення до глибинних шарів культури Всесвіту стають яскравою ознакою Нового часу, дають ідеал вічного щастя, християнську віру, національну філософську думку, національну музику, прояви музичного мислення, просторово-часові аспекти яких займають значне місце у формуванні естетичного простору духовної музики й потребують новітніх розробок і досліджень.

1. Гринив В. Праязык и символ / В. Гринив. – К. : Логос, 1999. – 234 с.
2. Николов Т. Долгий путь жизни / Т. Николов. – М. : Мир, 1986. – 167 с.
3. Kaplan D. Culture Theory / D. Kaplan, R. Manners. – New-York, 1972. – 435 p.
4. Виндельбанд В. Философия культуры: трансцендентальный идеализм / В. Виндельбанд // Избранное. Дух и история. – М. : Мысль, 1995. – С. 45–74.
5. Розин В. М. Введение в культурологию / В. М. Розин. – М. : Форум, 2000. – 224 с.
6. Делез Ж. Логика смысла / Ж. Делез. – М. : Мысль, 1995. – 234 с.
7. Андреева Т. И. Социальная психология / Т. И. Андреева. – М. : Наука, 1904. – 386 с.
8. Иванов В. Человеческая деятельность–познание–искусство / В. Иванов. – К. : Наукова думка, 1977. – 241 с.
9. Франк С. Л. Духовные основы общества : сборник / С. Л. Франк ; [сост. и авт. вступ. ст. П. А. Алексеев]. – М. : Республика, 1992. – 510 с.
10. Поремский В. Д. О современном кризисе / В. Д. Поремский // Стратегия антибольшевистской эмиграции : избранные статьи: 1934–1937 гг. / В. Д. Поремский. – М., 1998. – С. 60.
11. Евлампиев И. И. Божественное и человеческое в философии Ивана Ильина / И. И. Евлампиев. – М. ; С. Пб., 1998. – 237 с.
12. Борковський А. Раціональне та ірраціональне в ракурсі кореляції розуму і віри в гносеологічних пошуках Святого Августина / А. Борковський // Людинознавчі студії. – Дрогобич : Каменярі, 2002. – С. 106–115.
13. Августин Блаженный. О граде Божьем : в 4 т. / Августин Блаженный. – М., 1994. – Т. 1. – 400 с.
14. Кремона К. Августин из Гиппона. Разум и Вера / К. Кремона. – М. : Дочери святого Павла, 1995. – 304 с.
15. Емельянов Ю. Н. Основы культуральной антропологии / Ю. Н. Емельянов. – М. ; С. Пб. : Логос, 1994. – 312 с.
16. Франк С. Л. Реальность и человек: метафизика человеческого бытия / С. Л. Франк. – Париж : Умса-press, 1956. – 436 с.
17. Хейзинга Й. Homo Ludens / Й. Хейзинга. – М. : Прогресс-традиция, 1997. – 416 с.
18. Бергсон А. Два источника морали в религии / А. Бергсон. – М. : Конон, 1994. – 384 с.
19. Bekker P. Musikgeschichte / P. Bekker // Neue Musik. – Berlin, 1926. – S. 153–180.
20. Гюнтер Ф. Моцарт. Жизнь. Die Musik / Ф. Гюнтер. – Berlin, 1928. – 513 S.
21. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. – М. ; С. Пб., 1863. – 468 с.
22. Ломброзо Ц. Гениальность и помешательство / Ц. Ломброзо. – С. Пб. : Ф. Павленкова, 1892. – 83 с.
23. Сковорода Г. С. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи / Г. С. Сковорода. – К. : Наукова думка, 1983. – 542 с.
24. Сковорода Г. С. Лист до М. Ковалинського. Вересень-жовтень / Г. С. Сковорода // Листи / Г. С. Сковорода. – К. : Наукова думка, 1983. – С. 400–402.
25. Сковорода Г. С. Лист до В. Максимовича / Г. С. Сковорода // Листи / Г. С. Сковорода. – К. : Наукова думка, 1983. – С. 432–435.
26. Янів В. Нариси до історії Української етнопсихології / В. Янів. – Мюнхен, 1993. – С. 176.
27. Антонович М. Дещо про українську церковну монодію та про назви знаменний і київський розспіви / М. Антонович. – Л., 1997. – С. 92.
28. Герасимова-Персидська Н. Специфіка національного варіанту бароко в українській музиці / Н. Герасимова-Персидська // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 211.
29. Грушевський М. С. З історії релігійної думки на Україні / М. С. Грушевський. – К. : Освіта, 1992. – 192 с.
30. Корній Л. Історія української музики / Л. Корній. – К. ; Х. ; Нью-Йорк : Вид. М. П. Коць, 1996. – 313 с.
31. Корній Л. Артем Ведель у контексті Української культури другої половини XVIII століття / Л. Корній. – К. : НМАУ, 2001. – 105 с.

32. Меймах Б. С. Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества / Б. С. Меймах // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сб. статей ; редкол. : Б. Ф. Егоров (отв. ред.) [и др.]. – Л. : Наука, 1974. – С. 3–10.
33. Уколова В. И. Историк в поисках ответа на вызов / В. И. Уколова // Тойнби А. Дж. Постигание истории. – М., 2004. – 639 с.
34. Кіреєва О. Г. Реквієм Дж. Верді як традиційно-новаторське-особливе прочитання старовинного жанру меса / О. Г. Кіреєва // Наука. Релігія. Суспільство. – 2004. – № 1. – С. 131–135.
35. Сильвестров В. Сохраняют достоинство / В. Сильвестров // Советская музыка. – 1990. – № 4. – С. 15.
36. Нестьев М. Творчество Валентина Сильвестрова / М. Нестьев // Композиторы союзных республик. – М., 1983. – Вып. 4. – С. 119.
37. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский. – М., 1978.
38. Сильвестров В. Сохраняя достоинство / В. Сильвестров // Советская музыка. – 1990. – № 4. – С. 13.
39. Арановский М. Симфонические искания / М. Арановский. – Л. : Советский композитор, 1979.
40. The New Encyclopaedia Britannica. – London, 1994. – V. 7. – P. 1007.
41. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. – 2-е изд. – М. : Научно-творческий центр “Консерватория”, 1994. – 385 с.
42. Ефименко А. Г. Эволюция жанра реквиема в аспекте трактовки темы смерти : дисс. ... канд. иск-я / А. Г. Ефименко. – К., 1996. – 165 с.

В статье рассматривается проблема фундаментальных категорий музыкального мышления, пространства и времени, вне которых не может существовать феномен музыки, духовной в частности. Высказывается убеждение, что пространственно-временное измерение выявляет новизну в духовной музыке, формирует новейшее музыкально-эстетическое пространство, адекватное новому видению мира и человека. Многовековое, на протяжении двух тысячелетий существования Украины дает идеал вечного счастья, христианскую веру, национальную философскую мысль, национальную музыку, новейшие проявления музыкального мышления, пространственно-временной аспект которого занимает значительное место в формировании музыкально-эстетического пространства духовной музыки украинского православия.

Ключевые слова: *духовная музыка, временное пространство, музыкальная эстетика, музыкальное мышление.*

The paper addresses the problem of the fundamental categories of musical thought, time and space, beyond which there can be no phenomenon of music, spiritual, in particular. Expressed the conviction that space-time dimension brings novelty in sacred music, modern forms of music and aesthetic space adequate to the new vision of the world and man. Centuries-old, for two thousand years of existence of Ukraine provides the ideal of eternal happiness, the Christian religion, national philosophical thought, the national music, the latest manifestation of musical thinking of the space-time aspect which plays a significant role in shaping the musical and aesthetic space of sacred music Ukrainian Orthodoxy.

Key words: *sacred music, the temporary space, musical aesthetics, musical thinking.*

УДК 78.03 (477)

ББК 85.310

Світлана Садовенко

**ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВИХ НАПРЯМІВ
ТА ЕСТЕТИКО-СТИЛЬОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ
В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПЕРШОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ ХХІ ст.**

У статті аналізуються новітні тенденції розвитку української музичної культури. Розглянуті інноваційні полістилістичні тенденції музичної культури. Актуалізуються сучасні здобутки й проблеми музикознавства, особливості соціального функціонування музики. Визначено, що з останньої третини ХХ століття українська сучасна музична культура активно інтегрується в європейський музичний процес. Засвоївши основні норми модерного мистецтва, українські митці пропонують власні стилістичні, зокрема неофольклористичні, і технічні новації, намагаються йти самостійним творчим шляхом, інтенсивно шукаючи свої стильові пріоритети.

Ключові слова: *сучасна українська музична культура, художньо-стильові напрями, естетико-стильові трансформації, архаїка, неофольклоризм.*

XX століття залишило історії значний мистецький доробок із складних, багатозначних за своєю сутністю феноменів. Сучасні науки, зокрема мистецтвознавство, культурологія, з позицій історичної перспективи осмислюють концепційні засади та значення кожного з них і встановлюють їх місце в типологічній структурі форм суспільної свідомості. Як закономірність процесу діалектичного розвитку, постійно працює закон заперечення заперечення, який, за І.Надольним, є “законом будь-якого розвитку, будь-якого руху взагалі, і не лише за прогресивною висхідною лінією, а й за низхідною, регресивною” [11, с.161–162]. Постійний плин, несталість, трансформація є характерними для процесу діалектичного розвитку й у мистецтві. Це приводить до появи нових явищ, феноменів, напрямів, художньо-естетичних і стильових їх узагальнень. Одним з таких феноменів, на наш погляд, є взаємовідношення народної і професійної (композиторської) творчості, які з властивою їм періодичністю стають надзвичайно важливими.

Розвиток сучасних технологій у сфері звука повністю роздвібив цілісність сприйняття музичних форм і стилів, з’єднавши їх у музично-звукову мозаїку. Проте, якщо зробити історичну ретроспективу, можна виділити етапи становлення музичної, зокрема української, культури, безпосередньо пов’язані із соціальними й філософськими уявленнями людства. Й.Гете стверджував: “Велич мистецтва, мабуть, яскравіше за все виявляється в музиці, тому що вона не має змісту, який потрібно враховувати. Вона – усі форми й наповнення. Вона робить піднесеним і шляхетним усе, що береться відобразити” [2]. Проблематика праць у цій сфері торкається всіх рівнів музичної культури – долі жанрів, питань індивідуального стилю композиторів, форм концертного буття творів, узагальнення стильових процесів тощо та вражає різноплановістю.

У різні історичні періоди до проблем виявлення загальних і специфічних властивостей музики та її місця в системі основних видів художнього мистецтва з різних філософсько-методологічних позицій зверталися представники західноєвропейської науки: Арістотель, М.Гайдеггер, Н.Гартман, Г.Гегель, Е.Гуссерль, І.Кант, М.Мерло-Понти, Ф.Ніцше, Піфагор, Платон, Ж.-П.Сартр, Ф.Шеллінг, А.Шопенгауер та ін.

Значний внесок у визначення особливостей сучасного стану музичної культури здійснено дослідниками, що спеціалізуються на розкритті сутності націоналізму в музичному мистецтві й розгляду музики як важливого інструмента соціальних трансформацій, у тому числі й етнонаціональних. Інтерес до вивчення особливостей і закономірностей функціонування націоналізму в музиці зумовлений тим, що музика сьогодні більше від інших мистецтв включена у сферу конструювання різних ідентичностей постмодерністського світу. Ця тема висвітлюється переважно в англійськомовних музикознавчих дослідженнях, зокрема, у працях Т.Адорно, Б.Байєра, Р.Вагнера, Т.Гібша, В.Гізелера, У.Дибеліуса, Д.Кемпера, Ф.Коллінсона, Д.Лігеті, Т.Марко, Д. де ля Мотта, Г.Саймона, Г.Шольца та ін.

До слов’яномовних адептів цього напрямку можна віднести праці Г.Орлова, у яких розглядається специфіка музичних культур новоутворених національних держав, виділяються специфічні форми творчої соціалізації музикантів західної і східної цивілізацій. Зрозуміло, що питання стосовно того, чи може музика бути чинником формування національних співтовариств і виступати як важлива культурна складова націоналізму, вимагає окремого детального аналізу. Відтак виокремлення особливих феноменів, що виникають винятково в умовах європейської або східної музичної традиції, не має аналогів в інших культурах [12]. Таким чином, відстоюється думка про “плюралістичність” музичної культури початку XXI сторіччя.

Однак є праці, у яких спостерігаються можливості побудови цілісних мистецьких концепцій. Зокрема, Д.Лихачов писав: “Відбиваючи світ, мистецтво разом з тим його перетворювало, будувало свої “моделі” світу, боролось з хаосом форми та змісту, організовувало лінії, колір, колорит, підкоряло світ чи частини світу визначеній композиційній системі, населяло навколишнє ідеями там, де без мистецтва не можна було помітити, знайти, відкрити” [4]. Усе це ускладнює створення цілісної картини феномену сучасної музичної культури, а тому подальші дослідження сучасної музики мають потребу в теоретичних концепціях, котрі б обґрунтовували еволюційні закономірності новацій у музичній культурі з точки зору їх історичної логіки розвитку.

Цікавими в контексті досліджуваної проблеми є праці А.Сохора, В.Конен, П.Гуревича, А.Цукера та ін. Так, А.Сохор, визначаючи специфіку саме музичної культури, репрезентує останню як систему, що включає музичні цінності (твору і його виконавського трактування); усі види діяльності з їх (музичних цінностей) створення, збереження, відтворення, поширення і засвоєння; усіх суб'єктів зазначених видів діяльності; усі спеціальні інститути й установи, що забезпечують ці види діяльності. Структуру музичної культури дослідник базує на її розподілі на народну культуру й культуру “освітніх класів”, професійну й непрофесійну, а кожну з галузей ділить на блоки: 1) творчість; 2) виконавство; 3) поширення; 4) сприйняття. До додаткових блоків А.Сохор зараховує “управління” і “музикознавство” [17; 18].

Суттєвим з погляду обраної в статті теми виявився порівняльний аналіз сучасної музики з академічною музикою та фольклором, здійснений А.Цукером. Дослідник підкреслює амбівалентність сучасної музики, яка полягає в тому, що, тяжіючи до різних форм професіоналізму, виявляє також тенденцію до фольклоризації [20].

Виокремлюючи провідні підходи в сучасній українській музичній культурі, ми опиралися на функціональний підхід, запропонований В.Бобровським, урахували можливості взаємодії різних видів музичних форм, визначених П.Стояновим, посилалися на систему музичних форм ХХ століття, запропоновану В.Холоповою. Цікавим у контексті опрацювання обраної теми є аналіз музичної та вербальної драматургії, представлений у наукових працях В.Белінського, В.Блока, М.Друскіна, А.Карягіна, М.Полякова, Т.Чернової, Б.Ярустовського.

Першовідкривачем і засновником методологічної та інформаційної бази для музикознавчих розвідок з обраної проблеми стала О.Зінкевич. Розпочавши першою вивчення масиву української симфонії 1970–1980 років, вона докладно визначила жанрові різновиди сучасного українського симфонізму (ліричної симфонії, епічної, симфонії-драми, симфонії-епопеї, симфонії-медитації, симфонії-памфлета, симфонії-бурлеску, симфонії-імпровізації), його типологічні та драматургічні особливості, розгорнуто проаналізувала твори В.Бібіка, Б.Буєвського, Ю.Іщенко, І.Карабиця, Г.Ляшенка, В.Сильвестрова, Є.Станковича, А.Штогаренка та інших [5].

Отже, нині існує значна кількість наукових праць, ідей і концепцій відносно дослідження художньо-естетичних особливостей сучасної музики. Разом з тим аналіз культурологічних і музикознавчих досліджень з проблематики пошуку провідних особливостей сьогоденної української музичної культури доводить, що наприкінці ХХ ст. – на початку ХХІ ст. гостро зросла необхідність обґрунтування української музичної культури як цілісного феномену. Причина такої ситуації, на наш погляд, у тому, що більшість сучасних музичних технік демонструє настільки нові художні й естетичні принципи, що майже заводять у безвихідь теоретичну думку. Поза всяким сумнівом, через це в більшості досліджень висувається положення про відсутність тут цілісності взагалі (за Т.Чередниченко, “безструктурна активність”). Це дозволяє характеризувати сучасну, зокрема українську, музику водночас як художнє і як естетичне явище, а також як складне утворення, що не може бути вичерпно розкрито за допомогою будь-якого єдиного – функціонального (за А.Сохором), тематичного (В.Конен) чи жанрового (А.Цукер) підходів. Не додають розуміння сучасної музичної драматургії й численні розробки з питань музичної загальної драматургії (праці С.Скребкова, В.Бобровського, Т.Чернової та ін.). На нашу думку, причиною такого стану в науковій думці є те, що, аналізуючи процеси, які відбуваються в сучасній українській музиці, автори орієнтуються на аналіз зразків переважно класичної музичної спадщини, а не новаторських творів музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Зазначимо, що більш прогресивними є наукові розвідки щодо явища медитативності в музичній культурі, проте часто й вони не охоплюють усього розмаїття нинішніх технік, як не охоплює його власне логіка медитації.

Питання взаємодії професійної і народної музики завжди було й залишається одним із найважливіших. В останні роки воно постало в центрі пошуків великої групи молодих талановитих композиторів України та набуло особливої практичної й теоретичної гостроти. Жодна теоретична концепція або панорамний культурологічний огляд не оминають думки про репрезентативність, багатогранність і перспективність професійних творчих досягнень, інспірованих контактом із фольклором. У цьому сенсі слушною є думка В.Конен, що “в наші дні інтонації та способи формотворення, котрі ще зовсім недавно вважалися життєнездатними архаїзмами, наповнилися для багатьох глибоким змістом” [6, с.53].

Перше десятиліття XXI сторіччя можна сміливо назвати часом видатного перевороту у світовому музичному розвитку. У сьогоднішньому “музичному контексті” ексцеси в музичних системах, жанрах, стилях композиторських технік тощо потребують нових критеріїв оцінки художньо-естетичних явищ, виявлення специфічних особливостей сучасної музичної культури. Отже, питання визначення сутності феномену сучасної музичної культури та формулювання її характерних особливостей нині є *актуальним*. Актуальності також набуває обґрунтування теоретичної концепції, що ілюструє новації в сучасній музичній культурі та виокремлення перспектив для подальших досліджень сучасної музичної культури.

Мета – аналіз сучасних тенденцій розвитку музичної культури та розгляд особливостей художньо-стильових напрямів й естетико-стильових трансформацій в українській музичній культурі другої половини XX – першого десятиліття XXI ст.

Завдання статті визначити сутність феномену сучасної музичної культури та виділити її характерні особливості; на підставі аналізу наукових здобутків вирізнити наріжні підстави процесу конституювання сучасної музичної культури; обґрунтувати теоретичну концепцію, що ілюструє новації в сучасній музичній культурі.

Будуючи генеалогічне дерево нинішньої музики, що є нелегкою спробою, зауважимо, що з розмаїття визначень сучасного музичного дискурсу, на наш погляд, доцільно зупинитися на тих, котрі, по-перше, самодостатні щодо утворення власної художньої системи, тобто не є похідними від інших; по-друге, за впливом стали принципово новим і вагомим явищем музики XX століття. Саме такий історичний неомодерністський підхід, що практично не зустрічається в працях вітчизняних і західних учених, які займаються проблемами сучасної музики, дозволяє більш рельєфно висвітлити те принципово нове, що виникає в музичному дискурсі врозріз з традиційною конфліктною логікою, зокрема, нові тенденції, серед яких: відхід від системності музичного твору; експериментальна основа музичного твору; міжкультурний діалог як основа музичного твору; архаїчна основа музичного твору; відчуження індивідуального початку в процесі створення музичного твору.

Відносно першої визначеної тенденції (відхід від системності музичного твору), то вона наближена до авангардних течій, проте її витоки простежуються з кінця XIX століття (Д.Житомирський, О.Леонтьєва, Г.Мяло, Т.Чередниченко). Перші спроби відмови від системності художнього мислення з’явилися в новаторських пошуках К.Дебюссі, Г. Малера, О.Скрябіна. Засудженнями цих авторів, системність підпорядкована відкиданню традиційного музичного мислення й слугує розпаду дійсно музичних цінностей і закономірностей.

Щодо другої тенденції (експериментальна основа музичного твору) – то головна її ідея вдало висловлена в назві однієї з праць активного її розробника Т.Адорно «Як старіє “нова музика”». Ця проблематика також розроблялася П.Коллером, Ф.Харцвельдом, М.Графом, Г.Штуккеншмідтом, А.Голеа, пізніше долучилися У.Дібеліус, Д.Мітчел, К.Дальхауз. Зазначені автори вважають життєздатним у музиці тільки те, що найрадикальніше розвивається з традицією.

У третій тенденції (міжкультурний діалог як основа музичного твору) обґрунтовується ідея запозичення зі Сходу майже всіх процесів у сучасному мистецтві й музиці. Ця проблема розроблена в дослідженнях О.Завадської, В.Конен, Н.Шахназарової, А.Уоттса. Ідея пошуку деякої “прабатьківщини індоєвропейців” свідчила про бажання просвітителів досягти містичний досвід Сходу, усвідомити його цінність для європейського розвитку. Слабким моментом цієї концепції є акцентуація на меншовагості європейських музичних новацій і відсутність з’ясування тих історичних особливостей, які сприяють цьому запозиченню.

Стосовно архаїчної основи музичного твору, варто засвідчити, що сучасна музична, зокрема українська, культура тяжіє до архаїки, магічної музики, викликаючи на поверхню буття тіні інфернального світу. Попри модерні звучні назви – рейв, техно, які вказують на нерозривний зв’язок із сучасною культурою і технічним прогресом, подібна музика з’явилася на зорі людської історії і супроводжувала народження цивілізації. Автори, які дотримуються архаїко-міфологічної гіпотези, підпорядковують усі новації поверненню до фольклорно-язичницьких форм магічно-художнього мислення і знаходять тотожність символічної образності, ладового інтонування, ритму, музичного інструментарію тощо. Так, М.Лобанова, розмірковуючи про перенесення до сучасної музики закономірностей художнього мислення епохи

бароко, виявляє тотожність концепцій простору, часу й руху обох епох, розуміння категорій стилю і жанру, окремих особливостей музичного синтаксису [9].

Ідея відчуження індивідуального початку в процесі створення музичного твору цілісно представлена в праці Хосе Ортега-і-Гассета [13]. Істотні зміни інформаційного простору надали рухові ряд сталих уявлень у ролі того чи іншого елемента в системі світової музичної культури, зокрема, положення ролі людини в мистецтві. За Б.Асаф'євим, музика ХХ століття в радикальних проявах утілює скоріше всевіт, "мислення людства у цілому", абстрактну "життєву енергію" тощо. Однак концепція "відчуження" не охоплює, наприклад, імпресіонізм, де людина все одно втілюється, хоча й порушується європейський канон її бачення.

Те ж саме стосується і так званої "медитативної" культури й музики. "Відчуження", дегуманізація, присутні в новаторських напрямках культури й мистецтва ХХ століття, не поширюють свій вплив тотально. Ідея щодо розуміння медитативності об'єднала музичні феномени, які належать до принципово різних художньо-стильових й естетико-стильових традицій. У змістовному плані ця тенденція сучасної музичної культури пов'язана із сферою споглядання, рефлексії, самозаглиблення, міркування, філософської зосередженості. Загальноприйнятий погляд на джерела, змістовну субстанцію подібних композицій звичайно співвідносить їх з ідеєю Сходу, і медитативність у підсумку розглядається як істотна якість східного способу мислення, що зумовлює особливу, у тому числі художню, логіку; як чергова інтерпретація "втраченого, але бажаного досвіду" Сходу. Априорне прийняття "східності" медитативного мислення характерне для багатьох композиторів, що торкаються цієї проблематики, хоча явище медитативності набагато складніше й багатоплановіше ніж це звичайно констатується в науці. Як зазначила М.Кузнецова, статичні звукові "світи" Д.Лигеті й заворожливі "арабески" мінімалістів, експерименти К.Штокхаузена й барвисті пантеїстичні "полотна" В.Сильвестрова, безліч імен і шкіл виявилися об'єднаними ідеєю медитативності, зв'язавши в "гордіїв вузол" Схід і Захід, явище "нової сакральності" і дзен, інтроспективне й лірико-споглядальне, постлюдію і музичну статику, споглядання, молитву й міркування [8].

Обґрунтування принципів конституювання провідних музичних технік демонструє побудову сучасної музичної культури. Досліджуваний феномен не репрезентує єдиного художньо-естетичного стилю – його формують різні течії і напрями, що й дає підстави говорити про "плюралістичність" музичної культури ХХІ сторіччя, характеризувати її як складний стилістичний конгломерат. Прагнення до стилістичної універсальності є однією з найважливіших стильових сторін мистецтва обраного періоду в цілому. Стильове ускладнення музичної культури супроводжує вираження накопиченого нею значеннєвого досвіду. Воно змушує підходити до культури як до особливого роду цілісного художньо-естетичного феномену.

Домінуючою тенденцією сучасної музичної культури стає інтеграція попереднього історичного жанрово-стильового досвіду в музиці та пошук його нового художнього й естетичного стильового контексту; саме тому музична культура досліджуваного періоду може бути віднесена до особливого типу культури, елементами якої є культурні традиції, ідеологічні уявлення, знакові системи різних епох. У сучасній музиці можна виокремити такі корінні новачії, як емансипація дисонансу, ірраціональна ритміка, комплементарна гармонія, принцип остинато тощо. Провідною ознакою, що характеризує музичну культуру кінця ХХ – початку ХХІ століть, став синтез жанрового й стильового міксту, а також змішування систем музично-виразових засобів різноманітних шкіл, напрямів, що історично склалися в різні часи. Цей складний конгломерат у процесі синтезування набуває необхідної єдності для втілення певного змісту, адекватного музично-художнім тенденціям сучасності. Музична культура запозичує виразні засоби інших видів мистецтва (колір, світлові ефекти, театральну техніку концертних мізансцен тощо), а також має неабиякий вплив на інші види мистецтва (наприклад, на авангардні кіноексперименти).

За незвичайним сплеском музичної культури ідентифікуються прояви національної самоідентифікації. Варто згадати, як Ф.Ліст в Угорщині відзначив початкову появу угорської нації, яка, ледь сформувавшись, почала жити в нероздільній парі разом з австрійською, а Ф.Легар та І.Кальман – її "друге" народження, причому пік їхньої творчості припадає саме на ключові моменти в процесі утворення цієї нації – на 60-ті роки ХІХ століття, утворення Австро-Угорщини, і початок ХХ ст., передвоєнну й воєнну епохи (розвал Австро-Угорщини).

Е. Гріг одним з перших “Пер Гюнтом” додав легітимацію поняття “норвежець” для світової громадськості. Ф.Шопен вірив у те, що не виступ націоналістів-революціонерів, а саме його музика змусить російський царат ретируватися з Польщі.

Окреслюючи сучасну українську музичну ситуацію, відзначимо, що вона характеризується, головним чином, культурним плюралізмом, взаємопроникненням як структурно-технічних засобів, жанрово-стильових особливостей, так і в більш значному масштабі – національних художніх тенденцій, а також суміщенням композиційних прийомів і засобів різноманітних епох. Специфічною рисою сучасної української музики є поглиблення і розвиток ідей, композиційних технік і стильових систем, вироблених у минулі десятиліття. Музичне мистецтво досліджуваного періоду здебільшого концентрується на створенні концептуальної бази суурядності.

Як зазначає К.Рікман, сьогодні сучасну українську музику формують чотири генерації композиторів – представників різноманітних течій і стильових тенденцій від неокласицизму й неоромантизму в “шістдесятників” і “сімдесятників” до постекспресіонізму й поставангардизму в композиторів наступних поколінь [15]. Аналізуючи роль сучасної української музики, дослідниця констатує, що музичне мистецтво перетворилося із засобу формування, винаходу, уяви народностей, а також етнічних і національних співтовариств в інструмент руйнування їхньої цілісності й у сильний фактор протидії націоналістичним програмам. Із цим можна погоджуватися, можна й не погоджуватися, проте штучний “підгін” політичними елітами музичних творів, що не містять ідей української музичної спадщини, під націоналістичні штампи, байдужість модерністського неокласицизму до національних ідей у музиці, залучення музики у сферу масової культури, а музичних здобутків у сферу масового виробництва й перетворення класичної музики в “шлягерство”, незаперечні.

Незважаючи на існування значної кількості музичних напрямів і течій, нині відбувається становлення глобальної музичної культури, визначальною в якій є маскультура, що з неминучістю призводить як до зниження рівня творчості, так і рівня сприйняття музики. Якщо модерністська музика втрачає свій зв’язок з національними стилями в силу дераціоналізації, то сучасна глобальна музика стає поза національним, як правило, у результаті лімітрофного спрощення.

Щодо сучасної України, то сьогодні, як і раніше, музика використовується для зміцнення національної ідентичності. Крім того, спостерігається протилежна уніфікації тенденція – реакцією на глобалізацію є підвищення уваги до національних особливостей в українській музичній культурі, створення “модерно-фольклорного українського стилю” (за Л.Кияновською). Пізнання традиції “фольклоризму” і шляхів її розвитку залишається завданням сучасного музикознавства. Чим ґрунтовнішим буде освоєний історичний процес розвитку музичної культури в Україні, тим яскравіше урозуміється нинішнім поколінням і проявиться в композиторській творчості скарб вітчизняної музичної культури – “синтез досягнень світової музичної класики, природно злиті з соковитим колоритом українського мелосу” [16, с.3].

Висновки. Таким чином, сучасна українська музична культура з її різновидами й жанрами є складним феноменом, що поєднує в собі різноманітні музичні стилі й напрями. Основним завданням української музичної культури є постійний пошук нових засобів виразності, нових форм звуковидобування й відтворення в композиторській творчості, збільшення та урізноманітнення звукоєфектів тощо, однак з пієтетом “до національних традицій (фольклорної семантики)”, що не гальмує “прагнень до новацій, до розв’язання сучасних мистецьких проблем” і спрямовує на “збереження цілісності духовних засад української культури” [7, с.15]. Звичайно, ці пошуки спрямовані, головним чином, на те, щоб відповідати потребам соціуму й вимогам часу, творити “національний музичний стиль” і водночас “наздоганяти” процеси світової музики” [19, с.15].

Поділяючи думку А.Гончарова, що “творчість будь-якого митця в більшій чи меншій мірі ґрунтується на фольклорних засадах, що й визначає його національну належність” і що “ця аксіома спрацьовує завжди, які б зміни не відбувалися в творчому процесі в зв’язку з застосуванням більш складних композиційних систем, що відповідають художньо-естетичним потребам сучасного мислення” [3, с.117], у добу глобальної музичної культури категорія “сучасна українська музична культура” може трактуватися і як автентичне та притаманне лише українському, і як сучасне, однак притаманне українському, а також як сучасне українське й цілісне в

музичному геополітичному просторі. Фольклорна культура, як повноцінне естетичне явище, яке твориться безперервно, “щогодинно й щохвилино, де розмовляють і думають” [14, с.59], позбавлена головних вад сучасної маскультури – уніфікації та заштампованості. Адже артефакти народної творчості в більшості унікальні, а за кожним народним витвором стоять реально існуюча колективна творчість і думка народу, яка для українців завжди відігравала важливу, а то й вирішальну роль.

На думку Б.Бартока, селянський фольклор, що мало задіяний новітньою цивілізацією, має стати основою оновлення професійної творчості: “Сягати корінням у минуле для митця не тільки право – це є необхідність” [1, с. 99]. Відтак без знання і розуміння традиційної народної культури та фольклору, як її складової, неможливе самоусвідомлення приналежності до свого народу – того визначального й неодмінно притаманного людині, що називається національною свідомістю і гідністю.

Отже, кардинальна зміна ставлення до фольклору, прояв специфічних ознак неофольклоризму, які епізодично виникають в окремих представників української композиторської школи другої половини ХХ (60-ті роки) – першого десятиліття ХХІ століть, – це “так звана нова фольклорна хвиля, що репрезентує сьогодні більш ініціативне і водночас більш локально точне “документальне” використання фольклорної і – ширше – давньонаціональної традиції” [10, с. 211]. Водночас неофольклоризм є вираженням рис спільності цього феномену з іншими “нео-явищами”: неокласицизмом, неоромантизмом тощо. Явище неофольклоризму, як сучасне переосмислення фольклору в оригінальних інтерпретаціях композиторської творчості, не є добою чи епохою. Однак естетика давнини, діалог з фольклором вабили й продовжують приваблювати сучасних українських композиторів (В.Бібік, Л.Дичко, С.Зажитько, І.Карабиць, М.Скорик, Є.Станкович, В.Сильвестров та ін.), зумовлюючи втілення принципів неофольклоризму в композиторську практику на стилістичному рівні.

Імпульсом для розвитку сучасної національної музичної культури у ХХІ ст. можуть стати організація творчих лабораторій для прослуховування новоствореної музики, збільшення кількості виконавців і творчих колективів, представлення кращих зразків сучасної української музики у світі, інтеграція різних видів мистецтва (музика, хореографія, театр, живопис тощо). Нагальною вбачається якомога швидша організація творчих осередків, які б об’єднали не тільки творчі зусилля митців, а й менеджерський досвід, навчилися б розвивати бізнесові аспекти справи, а не сподівалися лише на субсидії від держави. Доцільним, на нашу думку, є започаткування в навчальних закладах “Курсу сучасної музики”, спецкурсу “Неофольклоризм у контексті сучасної української музичної культури”, на яких студенти могли б ознайомитися з основними тенденціями розвитку сучасного музичного мистецтва, художньо-стильовими напрямами й естетико-стильовими трансформаціями в українській музичній культурі другої половини ХХ – першого десятиліття ХХІ століть, особливостями виконання і сприймання нової музики.

1. Барток Б. О значении народной музыки / Б. Барток // Советская музыка. – 1965. – № 2. – С. 99.
2. Гете Иоганн Вольфганг. Афоризмы и мысли / [сост. Ю. Г. Федоров.] – 2-е изд., испр. и доп. – Сумы : СумГПУ, 2005. – 120 с.
3. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у творчості українських композиторів: перша половина ХХ ст. / Анатолій Олександрович Гончаров // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн. – К. : Міленіум, 2010. – № 3. – 228 с.
4. Запесоцкий А. С. Дмитрий Лихачев – великий русский культуролог [Текст] / Александр Сергеевич Запесоцкий. – С. Пб. : Изд-во СПбГУП, 2007. – 294 с.
5. Зінькевич О. С. Музична критика: теорія та методика : навчальний посібник / Олена Сергіївна Зінькевич, Юрій Іванович Чекан. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. – 424 с.
6. Конен В. Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ ХХ века / Валентина Джозофовна Конен // Советская музыка. – 1971. – № 10. – С. 50–69.
7. Костюк Н. О. Музична культура Західної України 20–30-х років ХХ ст.: ідеї поступу і розвиток національних традицій : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. / Наталія Олександрівна Костюк. – К., 1998. – 21 с.
8. Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления: Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Кузнецова Мария Васильевна ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2007. – 233 с.

9. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики [Текст] / М. Н. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 320 с.
10. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці / Іван Федорович Ляшенко. – К. : Наукова думка, 1991. – 268 с.
11. Філософія : навчальний посібник [Текст] / [за ред. І. Ф. Надольного]. – К. : Вікар, 1997. – 485 с.
12. Орлов Г. О. Дерево музики / Г. О. Орлов. – Вашингтон ; С. Пб., 1992. – 408 с.
13. Ортега-и-Гассет Хосе. Избранные труды / Хосе Ортега-и-Гассет ; пер. с исп. ; [сост., предисл. и общ. ред. А. М. Руткевич]. – М. : Весь Мир, 1997. – 700 с.
14. Потебня А. А. Из записок по теории словесности [Текст] / А. А. Потебня. – Х., 1905. – С. 59.
15. Рікман К. Г. Ладоінтонаційна ситуаційність в музиці сучасних українських композиторів [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : 17.00.03 / К. Г. Рікман ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – 17 с.
16. Самохвалов В. Борис Лятошинський / Віктор Якович Самохвалов. – К. : Муз. Україна, 1981. – 52 с.
17. Сохор А. Проблемы музыкального мышления / А. Н. Сохор // Проблемы музыкального мышления : сб. статей / [сост. и ред. М. Г. Арановский]. – М. : Музыка, 1974. – С. 96–128.
18. Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки / А. Н. Сохор. – Л., 1983. – 304 с.
19. Стельмашук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 10–20-х років ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. / Р. С. Стельмашук. – К., 2003. – 18 с.
20. Цукер А. И рок, и симфония / А. Цукер. – М. : Композитор, 1993. – 301 с.

В статті аналізуються сучасні тенденції розвитку української музичної культури. Розглянуто інноваційні полістилістичні тенденції музичної культури. Актуалізуються досягнення і проблеми сучасного музикознавства, особливості соціального функціонування сучасної музики. Визначено, що во второй половині ХХ ст. українська сучасна музична культура активно інтегрується в європейський музичний процес. Українські композитори пропонують власні стилістичні, в тому числі неофольклорні, і технічні новачки, намагаючись йти самостійним творчим шляхом, перебуваючи в інтенсивному пошуку власних стилевих пріоритетів.

Ключевые слова: сучасна українська музична культура, художньо-стильові напрями, естетико-стильові трансформації, архаїка, неофольклоризм.

The article examines current trends in Ukrainian music culture. The innovative trends polystylistic music culture are considered. Topics are discussed achievements and challenges of modern musicology, especially social functioning of modern music. Determined that the last third of the twentieth century modern Ukrainian music culture is actively integrating into the European musical process. Mastered the basic norms of Modern Art, Ukrainian artists offer their own style, including new-folkloristic and technical innovations, trying to go through an independent creative, intense searching their stylistic priorities.

Key words: modern Ukrainian music culture, art and style trends, aesthetic-style transformation, archaic, new-folkloristic.

УДК 78.071.1

ББК 85.315.2

Наталія Савицька

ДО ПИТАННЯ ПРО ПЕРІОДИЗАЦІЮ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

У статті з'ясовуються передумови феномену мистецького довголіття в проекції на етико-психологічні засади життєтворчості патріарха Львівської композиторської школи С.Людкевича, досліджуються об'єктивно-суб'єктивні чинники еволюційного процесу.

Ключові слова: довголіття, творчий універсалізм, екзистенція, періодизація, еволюція, семантичний простір.

Масштабність мистецької і людської особистості С.Людкевича давно стала знаковим явищем історії європейської культури. Його творчість не лише багатожанрова спадщина, зафіксована в нотах, це ще й приклад того, як самовіддане служіння професії може додавати митцеві життєвих сил. До глибокої старості він творив із захопленістю справжнього генія, його талант залишався непідвладним Хроносу.

Як відомо, відлік довголіття прийнято вести з 80 років. С.Людкевич відійшов у вічність за місяць до власного столітнього ювілею. Дожити до цього віку можна, крім Божої ласки та міцного здоров'я, лише за умов збереження душевної гармонії, оптимізму й емоційної рівноваги, невпинного духовного вдосконалення та підвищення власного соціального статусу. Тривалість життя українського патріарха на 43 роки більша, ніж Л. ван Бетховена, на 35 – Й.-С.Баха, на 30 – Р.Вагнера, на 25 – Ф.Ліста, на 14 – І.Стравінського. На десятки років він пережив своїх сучасників – Б.Бартока, А.Веберна, А.Берга та багатьох інших. У світовій історії музики майже не було композиторів, які дожили до граничної вікової межі, можливо, за винятком 103-річного М.Колесси та 92-річного Я.Сибеліуса, але вони “замовкли” за кілька десятиліть до кончини. Натомість С.Людкевич свій прощальний опус створив у 93 роки. Перший закінчений твір 14-літнього учня гімназії (хор “Пожар” на сл. Ф.Шиллера) написаний у 1893 році, останній (хор “Коваль” на сл. І.Франка) датується початком 70-х років ХХ століття. Майже впродовж 8 десятиліть Майстер ставив перед собою сміливі естетичні завдання, невтомно працював у різноманітних жанрах – від салонної фортепіанної мініатюри до опери, щоразу вражаючи природністю, гнучкістю стильових метаморфоз. Лише після 90-літнього ювілею мудрий Старець непомітно підійшов до того порога, коли фізичний потенціал уже перестав відповідати інтенсивній професійній діяльності.

Усеохоплюючий геній композитора переконливо демонстрував рідкісну органіку творчого універсалізму. Як відомо, крім продуктивної мистецької царини, він був музикологом, публіцистом, критиком, мислителем-філософом, ученим-дослідником із широкими об'єктами наукових зацікавлень. То була людина величезних знань, безмежності внутрішнього світу, виняткових здібностей і таланту. Будучи автором грандіозного циклу симфонічних, концертних, кантатно-ораторіальних і камерно-вокальних творів, він ніколи не втрачав гостроти та свіжості світосприйняття, міцної прив'язаності до реальної, земної краси рідної землі, глибокої поваги й любові з боку співвітчизників.

Доля провела його крізь горнило випробувань Першої і Другої світових воєн, ташкентського полону, революційного заколоту 1917 року, крізь вибухові вияви національного пробудження, тиск радянської ідеологічної доктрини. Обіймаючи високу громадську й професійну посаду, він робив це без будь-яких ознак амбіційності, відчуження від людей, що його оточували, а в повсякденному житті понад усе поцінував стабільність – передусім за можливість творити музику, бути суспільно корисним. Працелюбство С.Людкевича є національною легендою, адже постійний творчий труд був для нього єдиною можливою формою буття.

Перикл вичерпно й точно визначає довголіття як “стан моральної, психічної і фізичної гармонії, яка дає можливість стійко, не втрачаючи самоволодарювання, переносити будь-які життєві негаразди” [2, с.146]. Безумовно, велику роль у формуванні установки на життєтворчу активність відіграє менталітет, причому не лише конкретної особистості, але й національної культури в цілому, виведення назовні тої унікальної здібності, яка приховується в масовій свідомості. Галичанинові Людкевичу залишилися практично незнайомими пролонговані стани пригніченості, роздратування, меланхолії. Емоційний настрій митця переважно був урівноваженим і гармонійним. Інтенсивний розвиток особистості композитора допомагав цілеспрямовано йти до вершин, накопичуючи досвід, щоб передати його нащадкам. Могутня фізична й інтелектуальна енергія дозволяла успішно поєднувати діяльність у царинах композиції та педагогіки. Методику викладання фахових дисциплін вирізняла воля, що опиралася на власну систему; композиційний процес поєднував романтичну поривчастість з раціоналізмом, що зумовило рідкісну здатність концептуально узагальнювати події і психологічний простір історичного минулого й сучасності України. Гнучкий розум митцю охоплював і відображував різні сутності музики як виду мистецтва. Феноменальна пам'ять давала можливість створювати місткі символи, асимілювати широковідомий, усталений семантичний фонд, традиційну лексику, надаючи їм нового, яскраво індивідуального звучання.

В основі наукової діяльності Людкевича лежали об'єктивні чинники, натомість в основі композиторства превалювали суб'єктивні. Масштаб особистості утворив дивовижну цілісність мікрокосму творця в єдності суб'єктивно-об'єктивних проявів. Подібно до Г.Малера, головною темою його симфонічних драм є випробування духовної стійкості людини.

Вітальна та креативна сила інтенції патріарха Галицької школи – у здатності гнучко змінюватися *con tempo*, подібно до кристала висвічуватися несподіваними гранями, відкривати зерна майбутніх перспектив. То був шлях досягнення внутрішньої незалежності, залучення національної традиції до західноєвропейської ціною відмови від бунтарства, глибоко прихованого протесту проти радянської ідеологічної системи. Спосіб мислення Людкевича демонструє свідому позицію фіксатора й інтерпретатора готових “істин письма”, натомість значний корпус творів, що писалися протягом тривалого, плідного життя, відображує процес поступової екзистенційної переорієнтації. Щоб зрозуміти її сутність, варто, на нашу думку, схематично відобразити зміну основних еволюційних етапів, їх хронологічних і вікових координат.

Лінію професійного сходження митця традиційно поділяють на три періоди. Це цілком прийнятно, хоч індивідуальний стиль Людкевича жодного разу не переживав радикальних змін. Радше слід мислити такими категоріями, як 900-ті, 20-ті, 50-ті, 60-ті роки, оскільки кожен із вищезазначених хронологічних сегментів несе в собі щось знакове, насамперед пов'язане зі зміною тематики й жанрового складу творчості.

Ранній період охоплює приблизно два десятиліття – від 900-х до 20-х років. Перші опуси, зокрема фортепіанні п'єси й сонати, не завжди вражають своєрідністю художніх прийомів, бездоганністю смаку. Більшість з них залишилися незавершеними, однак стрімко змушлений талант виявив свої індивідуальні риси вже за кілька років після дебюту*. Автором хорової перлини “Молитва”, яку згодом буде використано в ліричній частині грандіозної кантати-симфонії “Кавказ” на вірші Т.Шевченка, Людкевич став ще будучи студентом філософського факультету Львівського університету. Крім того, він пише хори революційного змісту, публікує солоспіви на слова Лесі Українки та Г.Гейне, марш для симфонічного оркестру “Під мурами Єрихону”, створює ескізи фортепіанного концерту, виявляє неабиякий хист ученого-етнографа (збірка “Галицько-руські народні мелодії”), здобуває професійну композиторську освіту у Віденському університеті в класі О. фон Цемлінського, слухає лекції видатних австрійських музикологів Г.Греденера та Г.Адлера, захищає докторську дисертацію, присвячену проблемам програмності. Під час перебування у Відні музичний “всесвіт” (Палестрина, Бах, Гендель, віденські класики, Дворжак, Брамс, Малер, Вольф) пройшов крізь свідомість посланця Галичини. У поле його активних зацікавлень потрапляє і російська класика XIX століття – Чайковський, Глазунов, Римський-Корсаков. Молодий український музикант приємно вражає європейців благородством постави, інтелігентністю, ерудицією, винятковою внутрішньою культурою. Не випадково Л.Кияновська, поряд з Колесою і Барвінським, називає Людкевича прозахідним галицьким митцем. Через кілька років після повернення з Європи (1904) з-під пера С.Людкевича народжується його найбільш модерний і знаний у світі твір – кантата-симфонія “Кавказ”.

Другий – зрілий еволюційний період (1919–1945) навіть на тлі вельми плідної “інтродукції” постає як пора абсолютної творчої і особистісної зрілості автора, кульмінаційна вершина його художніх досягнень за критеріями естетичного цензу та продуктивності. Найвагоміші опуси цього періоду – симфонічні поеми “Мойсей”, “Каменярі”, “Наше море”, “Веснянки”, “Наймит”, “Конкістадори”, “Меланхолійний вальс”, кантата “Заповіт”, Другий і Третій (друга редакція – кінець 50-х років) фортепіанні концерти, мініатюри, написані в шуманівсько-брамсіанському ключі. Кристалізація яскраво національної музичної мови не виключає чіткої окресленості джерел впливу – передусім Р.Вагнера. Маємо на увазі орієнтацію композиторської свідомості на міфологеми, що несуть універсальні моральні цінності, компенсуючи, а часом і нівелюючи історико-соціальні та буденні негаразди. Недаремно етичні пріоритети Людкевича позначено образами Мойсея, Прометея, Бар Кохби, Довбуша – тобто постатями, у яких легендарність є вагомішою, ніж історична достовірність.

Саме драматичний талант геніального оперного реформатора зумовив модернізацію жанру симфонічної поеми, драматургія якої трактується в яскраво романтичному, навіть дещо “театралізованому” ключі. Водночас Я.Якубчак справедливо наголошує на глибоко пережитому, свідомому мистецькому патріотизмі Майстра: “Після студій в Європі у Людкевича посилюлися

* З. Штундер пише: “Згадуючи в старості перше виконання хору “Вічний революціонер”, сказав, що цей твір свідчив лише про революційний дух і патріотичні намерення автора, але не про вирізьбленість стилю” [3, с.117].

його гарячі вболівання за долю талановитих українських композиторів..., за культурну незрілість власного суспільства, розпорошеність його унікального генетичного фонду” [4, с.24]. У сузір’ї видатних культурних діячів Галичини творчість С.Людкевича відіграла роль грандіозного каталізатора мистецького професіоналізму, спонукала творити музику яскраво національного змісту – це гасло постійно міцніло у своїй значущості*.

Кінець 1940–1960 роки – третій, завершальний еволюційний період, причому 50-ті роки були переломними: установка на монументалізм поступово змінюється тенденцією камернізації. Ця модуляція відбувається через “спільний акорд” брамсїанства. Маємо на увазі солоспів “Тихий вечір”, Скрипковий концерт, Елегію на тему пісні “Там, де Чорногора”. Крім того, вельми стійким залишається захоплення великими формами – серед них кантати “Вільній Україні”, “Вітання Львову”, симфонічна поема “Мойсей” (перші ескізи відносяться до 30-х років) і ряд творів цього ж жанру – “Дніпро”, “Галицька рапсодія”, “Не забудь юних днів”, “Рондо юнаків”, “Подвиг” (“Танець кістяків”), опера “Довбуш”, солоспіви. Композитор так і не став радикальним новатором, а тим більше прибічником технічних експериментів. “На тлі радянського мистецтва середини століття ця музика була не лише вищого художнього рівня, ніж те, що представлялося повсюдно, але й в чомусь свіжішою за гармонічними, тембровими барвами, багатшою за фактурою. Але на тлі європейського художнього процесу, який невпинно йшов вперед, це була вже перебриніла пісня”, – пише Л.Кияновська [1, с.223]. Між патріархом Львівської композиторської школи та західними авангардистами ніби виник невидимий кордон. Вектор пошуків, порівняно з загальноєвропейським, свідомо розгортався у зворотному напрямку**. Замість авангарду – неоромантизм, замість екстравертності узагальнено-символістичної програмності – до інтровертної, підкреслено суб’єктивної установки на монологічність, сповідальність. Крім того не слід забувати, що в 1939 році Людкевичу вже було 60 років, а в кінці 50-х – близько 80!*** Таким чином, за хронологічними параметрами періодизація творчості Майстра відображає ідею прогресії: 20–25–30.

Останнє десятиліття стало “епілогом” власної творчості, ще однією спробою пошуку самототожності та самовизначення у світі, що невпинно руйнувався. Загальний погляд на все, створене в межах пізнього періоду, виявляє парадоксальну несумісність тематики: з одного боку, “вічний” образ біблійного пророка Мойсея в однойменній симфонічній поемі, з іншого, – національна героїка опери “Довбуш”, романтична іронія семантичного альянсу “Танцю кістяків” (він же “Подвиг”), оптимістична, “бадьора” тональність молодіжного ентузіазму симфонічних картин “Рондо юнаків”, “Не забудь юних днів”, “Заповіту піонерам” і музичних плакатів “Пісня про Воз’єднання”, “Засвітило сонце волі”, присвячених Країні Рад. Якщо спробувати уявити відмінність між раннім та пізнім еволюційним періодами, можна її сутність сформулювати так: рання творчість митця проникнута світовим, загальнолюдським духом, у пізній період на перший план виходить романтична стихія, навіть ураховуючи деяку вторинність, охоронно-консервативну спрямованість музичної мови.

* Крім того одним з улюблених гасел Людкевича було “Назад до Бортнянського, до правдивої музичної культури!”. Свідомий римований характер мали його авторські редакції творів М.Вербицького, М.Лаврівського, В.Матюка, О.Нижанківського.

** Повоєнний час (40–50 рр.), позначений зростаючим утиском національних традицій з боку радянської ідеології, не був багатим на нові творчі звершення. Твори львівських композиторів – С.Людкевича, М.Колесси, Р.Сімовича, А.Кос-Анатольського, Є.Козака, Д.Задора, написані у цей час, не відповідали модерним тенденціям західноєвропейської “нової музики” і були здебільшого позначені диктатом “заангажованого мистецтва”. Ця ситуація тривала до початку 60-х років. Поряд із композиторами, що продовжували залишатися вірними постромантичним традиціям (зокрема, учні С.Людкевича – Г.Цицалюк, Б.Фільц, а також В.Фліс і Б.Янівський), шлях у велике мистецтво починають композитори різних стильових орієнтацій і масштабу обдарування – А.Нікодемівич, М.Скорик, М.Копитман, Г.Ляшенко. Опанування прийомів авангардних композиторських технік привело до докорінного зрушення в естетичній свідомості нової композиторської генерації, перетворилося у своєрідну форму протесту проти догм соцреалізму та започаткувало нові принципи художнього самовиразу.

*** “В осяйному розумінні свого неповторного “Я” <...> народжувався світогляд, схильний до релятивності <...>, до толерантного сприйняття усього спектру естетичних понять, до синтезу <...> усього звукового оточення. Подібний синтез став наріжним каменем духовної символіки шістдесятих”, – зазначає Л.Кияновська [1, с.16].

Стиль 60–70-х років можна визначити як синтезуючий, що вирізняється гармонійною рівновагою класичного й романтичного, споглядального й експресивного, епічного й ліричного. Витонченість алюзій надає йому неповторно самобутніх рис. Інерція самоповтору виявилася сильнішою за потребу в оновленні. Пройшовши еволюційний шлях від монументальних, сповнених екстатички, симфонічних і кантатно-ораторіальних опусів раннього періоду до прозорих та гармонійних завершального, Людкевич довів плідність власної національної традиції, широту концептуального й семантичного простору, у якому є місце і трагізму, і образам активної, енергійної життєдіяльності. Навіть в останні активні роки митець не намагався модернізувати власний стиль, не шукав нових обріїв. Він просто вільно творив, даруючи слухачам рідкісну насолоду бути співпричетними до його світлої мудрості, що, зрештою, не так часто зустрічається в мистецтві. Завжди йшов за своєю уявою, шанував естетичні принципи школи, до якої належав, щирість поцінував більше, ніж експериментальний хист. Дозволяв усім вітрам епохи проникати у свій стиль, але не перебудовувати його. Саме така реконструкція стильової панорами та духовних пошуків упродовж восьми десятиліть його творчого самоздійснення з незмінно романтичною домінантою видається адекватною культурно-мистецьким процесам у Галичині, та й, зрештою, історично справедливою. В екзистенційному сенсі музика С.Людкевича звернена не до майбутнього, а до теперішнього – тобто Хроносу, який асимілює в собі минуле й майбутнє і, сублімуючи їх, сягає Універсуму. Більшість фактів біографії композитора не піддаються простому й очевидному побутовому поясненню. Адже життя і доля видатних мистецьких особистостей неподільні – музика є найадекватнішим відображенням суті характеру великого Галичанина – одного з найстарших композиторів світу.

1. Кияновська Л. Син століття. Микола Колесса в українській культурі ХХ віку / Л. Кияновська. – Львів : НТШ, 2003. – 292 с.
2. Перикл. Афоризми, цитати, автобіографія [Електронний ресурс] / Перикл. – Режим доступу : [/www.foxdesign.ru/aphorism/author/a_perikles.html](http://www.foxdesign.ru/aphorism/author/a_perikles.html) – 21к.
3. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість : у 2 т. / З. Штундер. – Львів : ПП “Бінар-2000”, 2005. – Т. 1 : 1879–1939. – 636 с.
4. Якуб'як Я. Микола Колесса і Станіслав Людкевич / Я. Якуб'як. – Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2001. – 263 с.

В статті досліджуються передумови феномена творчого довголіття в проекції на етико-психологічні аспекти життєтворчості патріарха Львівської композиторської школи С.Людкевича, об'єктивно-суб'єктивні критерії еволюційного процесу.

Ключевые слова: *довголіття, творчий універсализм, екзистенція, періодизація, еволюція, семантичне пространство.*

In this paper the author studies the background of the phenomenon of longevity of artists with projection on the ethical and psychological principles of life and work of the Patriarch of Lviv composer school, Lyudkevych. The article also examines objective and subjective factors of the evolutionary process.

Key words: *longevity, creativity, versatility, existence, periods, evolution, semantic space.*

УДК 78.27
ББК 85.315

Ірина Зінків

КОЛОМИЙКА У ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

У статті вперше здійснена спроба вивчення функціонування у творчості мистця однієї з найархаїчніших ритмоструктур українського фольклору. Розглядається специфіка її функціонування в інструментальних, вокальних і вокально-інструментальних жанрах.

Ключові слова: *коломийка, коломийковий архетип, творчість С.Людкевича.*

Коломийковий архетип в українській музичній культурі можна уважати одним з домінуючих. Про його давність свідчить не лише загальноукраїнське, але й загальноєвропейське поширення. Фольклористи вказують, що прототип коломийкового вірша існував ще в пізньо-

античній поезії (римський сатурнійський вірш), у середньовічному (гуситському) хоралі XV ст., куди він потрапив, мабуть, з якихось давніх язичницьких ритуальних рецитацій. З ритуалу коломийковий архетип проник спочатку в різноманітні жанри епічної поезії та фольклору різних європейських народів – ірландців (кельтів), норвежців, фінів, німців, угорців, чехів, словаків, поляків, українців [1, с.99–100].

Загальноєвропейське поширення коломийки серед народів різних мовних груп індоєвропейської сім'ї (кельтської, угро-фінської, германської, слов'янської) свідчить про архаїчну генезу цього ритмічного архетипу. Етимологія терміна “коломийка” найточніше витлумачується лише на основі давньоіранських мов (зокрема, скіфських діалектів), які мали величезний вплив на формування давньослов'янських (у т. ч. і давньоукраїнської) мов (М.Попович, В.Петров, Г.Півторак). В основі лексеми “коломийка” лежать два корені – “кола” і “май”, перший з яких означає “сонце”, а другий – “кінь”. Кінь у давніх іранців був священною твариною солярного культу, що виступав замісником сонячного божества, сонце-царя (у скіфів – Колаксія) і пов'язаного з ним культу плодючості. Відтак семантика лексеми “коломийка” могла зберегти зв'язок з давніми скіфо-сарматськими аграрними ритуалами, які супроводжувалися круговими танцями на честь сонця та пов'язаними з ними весняними аграрними культурами. Той факт, що в регіоні Північно-Східних Карпат дотепер зберігся унікальний епічний жанр речитативних співанок-хронік на основі коломийкового вірша, найдавніший шар яких дослідники пов'язують з архаїчною верствою української епічної традиції – невольницькими плачами, свідчить про зв'язок цього архетипу з давніми дохристиянськими обрядами оплакування героїв, що загинули на полі битви, описи яких збереглися в іранському (“Шах-Наме”), давньогерманському (“Едда”), вірменському (“Давид Сасунський”), грузинському (“Витязь у тигровій шкірі”), осетинському (“Нарти”) епосах.

Найдавніші описи коломийок указують на їх оргіастичний, язичницький характер, пов'язаний не лише з ідеєю плодючості, але й жертвопринесення та поховальною обрядовістю. Ці обидва функційні явища в давніх ритуалах були амбівалентними й ще донедавна зберігалися в поховальній і календарній обрядовості гуцулів (кругові танці в день зимового сонцестояння, приурочені вже в православно-християнській традиції до святкування Різдва, а також згаданий вище епічний жанр співанок-хронік, що сягає корінням жанру плачів) [2, с.100].

Унікальною є роль коломийкового архетипу в структурі майже всіх жанрів української народної пісенності, у які він проник з давніх дохристиянських ритуалів. І.Франко вважав коломийковий 14-складник генетично спорідненим з козацькими піснями 10-складового розміру, а С.Грица називає коломийкову строфу епічною, позаяк нею складена більша частина історичних пісень, співанок-хронік і балад [1, с.103].

Ідея колективного обряду на основі ритмічного коломийкового типу дотепер збереглася в інструментальній музиці гуцулів – т. зв. сюїтах-поемах (термін І.Мацієвського), гуцулках (термін В.Шухевича) або чабарашках (термін С.Людкевича). Уперше в професійну музичну творчість композиторів Східної Галичина коломийка потрапляє через традицію домашнього музикування (фортепіанний цикл П.Любовича “Улюблені руські соло”, у якому фінальну групу п'єс репрезентують коломийки (№ 11–17), частина з яких запозичена зі збірки В.Залеського–К.Ліпінського “Мелодії польські й руські галицького люду” (1833). Приблизно на середину XIX ст. припадають перші спроби М.Вербицького поєднати коломийковий тематизм з принципами сонатної та сюїтної драматургії (симфонії-увертюри, сюїта “Коломийка і Мазур” для флейти та струнного квартету). Ідею народно-інструментальних гуцулок у 1885 році відтворив О.Нижанківський у фортепіанній п'єсі “Вітрогони”, якою заклав тривку традицію розвитку жанру інструментальних в'язанок у західноукраїнській музиці, продовжену С.Воробкевичем (“Звуки Буковини”, “Думка і коломийки”), Я.Лопатинським (“Аркан”), В.Матюком (“Коломийка”), П.Бажанським (“Коломийка”), А.Кужелею (“Коломийка”), С.Людкевичем (“Чабарашки”) та іншими композиторами.

Коломийкова структура трактована С.Людкевичем надзвичайно багатогранно й зазнає різноманітних модифікацій залежно від жанрового контексту його творчості. Звичайно, на творчий підхід до самої ритмо-формули неабиякий вплив мала робота автора над опрацюванням фонографічних записів О.Роздольського, їх розшифруванням, ритмічною систематикою та жанровою класифікацією. У другому томі “Галицько-руських народних мелодій” (1908) інстру-

ментальній коломийці Людкевич присвятив окремих розділ під назвою “Інші відміни коломийок”, до яких композитор відносить розмаїті жанри української народно-танцювальної традиції – шумки, дрібушки, чабарашки, козачки, тропакі. Із запропонованої систематики стає очевидним, що термін “коломийка” Людкевич трактує як інтегруючий при характеристиці різноманітних жанрів західноукраїнської народно-інструментальної традиції, а сам коломийковий архетип – як інваріантну основу, на базі якої сформувалися похідні ритмічні типи зазначених у класифікації танців (наприклад, козачковий – на основі подрібнення передостанньої тривалості коломийкового 6-складника).

Мабуть, перше в західноукраїнській музиці симфонізоване трактування коломийки Людкевич втілює у “Симфонічному танці” (1906), де в середньому розділі другої частини п’єси (g moll, 2/4) тема коломийки, оточена метелицями, подана зі скороченням найгнучкішої 6-складової групи до 5-ти ритмоодиниць [5, с.570, приклад 2]. Подібна трансформація здійснена й у головній темі фіналу Фортепіанного тріо (1919), однак при цьому Людкевич за допомогою внутрішньотактової синкопи модифікує ще й початковий 4-складник ♪♪♪♪ , унаслідок чого 8-складова група скорочується до 7-складової (3+4). Крім цього Людкевич ніби зсередини розбудовує коломийкову структуру, яка лежить в основі рефрену рондо-сонати, шляхом додаткового повторення 4-складової групи, пов’язаної із впровадженням нового, похідного тематичного матеріалу. Унаслідок внутрішньої розбудови коломийкової ритмоструктури утворюється одна з найоригінальніших танцювальних тем композитора – 3+4 + 3+4 + 4+4+5 (Фортепіанне тріо, III ч., с.46, тт. 9–18).

Стихія коломийки у фіналі Тріо підкорює собі й побічну тему (ц. 2), у якій риси вихідного ритмічного архетипу вуалюються ще й певним орієнтальним колоритом самої теми, підкресленим ладогармонічними засобами (не без впливу стилістики симфонічної поеми Бородіна “В Середній Азії”). У першому реченні теми, яка звучить у фортепіанному викладі, композитор традиційно вкорочує 6-складник, натомість за другим проведенням коломийкова формула повернується в ракоході: зворотний порядок ритмогруп динамізований скороченням на одну одиницю обох початкових 4-складників шляхом внутрішньотактового синкопування. Третє речення теми, повторюючи тематизм і дзеркальну ритмоструктуру другого, розширене в кадансі за рахунок синкопи й утворює в 5-му такті ямбічну каденцію.

Аналогічне, двічі повторене внутрішнє розширення 4-складника подибуємо в другій, ліричній частині “Симфонічного танцю” – Moderato molto semplice ma grazioso, в основу якого покладено народну хороводну пісню “Ой на горі пшениченька, в долині овес” [5, с.569]. Цю саму тему (з аналогічною ритмоструктурою) Людкевич використав як одну із частин Струнного квартету під назвою “Хоровод”, а також у Сюїті танцювальних жанрів, де вона фігурує під назвою “Дівочий хоровод”. У фортепіанній Сюїті тематизм п’єси повністю засновано на коломийковому архетипі. Ліричну пісенну коломийку першої частини з повтореною 8-складовою групою завершує козачковий каданс ♪♪♪♪ . Ладово-змінна танцювальна тема середини (G dur – g moll) з ефектом “нейтральної” терції наповнена політональними ефектами, які стилізують різноголосу гру трійстих музик, з мінливістю III шабля та роздвоєними між двома шарами фактури ладотональними центрами (G/d та B/f). Її інтонаційно мінливу ладотональність композитор підкреслює вкороченням 6-складової групи ♪♪♪♪♪♪ .

До сфери танцювально-ігрових образів можна віднести фінальну частину із “Сюїти танцювальних жанрів – “Чабарашку” (№ 9), побудовану за типом коломийкових в’язанок. Це, мабуть, єдиний в інструментальній спадщині Людкевича зразок використання коломийкових награвань, витриманих у народно-інструментальній манері, де змішуються різні типи народно-професійного формотворення – рондоподібний (типу парного рондо *авас*, 1-й розділ), одно-темно-тричастинний (2-й розділ) і строфічний (3-й розділ). Цикл попури, згідно з традиціями жанру, що сформувався в галицькій інструментальній музиці XIX ст., облямований коломийковим вступом і віртуозною кодою. Додатковим засобом об’єднання циклу в “Чабарашці” служить другий рефрен першої частини, який повторюється між другою та третьою частинами п’єси й з’являється на початку коди.

Пісенний різновид коломийки в Людкевича асоціюється зі сферою старогалицької ліричної елегії і втілений у “Старогалицькій пісні” із “Сюїти танцювальних жанрів”, з типо-

вими для ліричної мелодики Людкевича висхідними септимовими інтервалами, з ритмічним укороченням 6-складової групи: $\text{♩} \cdot \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Цікаво, що тема старогалицької пісні майже дослівно відтворена у фортепіанній “Елегії” – варіаціях на тему старогалицької пісні “Там, де Черногора” (з класичним коломийковим архетипом в основі). Тема переінтовнована в мінорі, однак без септимового стрибка в мелодії (вступ, синкоповані унісоми) [5, с.536].

Інший варіант трансформації коломийкової моделі в умовах непарного метра спостерігаємо в сольній обробці лемківської ліричної пісні “Ой нависли чорні хмари”, у типі мелодики якої відчутна вальсовість, що пояснюється впливами західнослов’янської пісенності, завуальованої, однак, фактурою фортепіанного супроводу та повільним темпом (*Lento*), а також присутністю внутрішньоскладового розспіву (тт. 5–12): $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$. В іншій лемківській обробці “Розвивайся ти, дубочку, на чотири листи” Людкевич використовує непарний метр в умовах метричної перемінності, чергуючи в каденційній зоні 3-дольність із 2-дольністю, ускладнюючи поліметрию внутрішньоскладовим розспівом.

Трансформацію коломийкової моделі в умовах жанру жалобного маршу зустрічаємо в хоровій обробці історичної пісні “Ой, Морозе, Морозенку”, до якої в різний час зверталися М.Лисенко (у сольному та хоровому варіантах) і польський композитор Ян Галь (“12 обробок українських народних пісень”). На протипагу до сольного опрацювання пісні Лисенком Людкевич вирішує п’єсу в мінорній ладотональності (*f moll*), основне драматургічне навантаження переносючи на фортепіанну партію. Використання в гармонічній мові обробки пізньоромантичної стилістики (система еліпсисів, зменшених гармоній двічі альтерованих субдомінант, доміантових септ- і нонакордів з пониженою квінтою та в їх натуральних різновидів) дозволили композиторові надати строфічній формі рис тричастинності з мажорним забарвленням репрізної частини обробки (однойменний *F dur*). Терпка полігармонічна вертикаль (особливо в середньому розділі) ніяк не порушує суворого діатонізму теми народного автентика. Кожна ритмічна група коломийкової строфи з повторенням другого речення (ABV1) гальмується довгою тривалістю (половинною нотою), яка ніби маркує важкий поступ жалобної процесії. Зазначимо, що в Лисенковій сольній обробці “Морозенка” за рахунок упровадження вставних складів-вигуків (“ой” та “ай”) ритм жалобного маршу повністю нівелюється, а будова строфи внаслідок цього отримує в першому реченні вигляд 4+5+7, у другому – 5+5+7 (замість 4+4+6).

Третій і четвертий куплети обробки історичної пісні Людкевич динамізує застосуванням прийомів імітаційної техніки, а також уникненням повторів другого речення (V1). У третьому куплеті це імітаційний вступ у першому чотирискладнику на слові “усипали”, який розширюється до 6-складника (ритмічна структура речення виглядає 6+4+4+2 т. – сполучник). У четвертому куплеті, який виконує драматургічну функцію коди та звучить в однойменному мажорі, імітація заключної складовоти початкового чотирискладника пов’язана з інтонаційно-ритмічним розширенням, досягнутим шляхом суміщення двох чотирискладових груп (за типом 5+3 замість 4+4).

Самобутньо трактує композитор коломийкову строфу в баладі “Про бондарівну” (у порівнянні з її обробкою Лисенком).

Цілком інший тип функціонування коломийкового архетипу спостерігається у вокально-симфонічних жанрах творчості митця, пов’язаних зі специфікою Шевченкового вірша. Зазначимо, що Людкевичева коломийкова ритміка інспірована самими ритмічними особливостями коломийкового вірша в поезії Шевченка, униканням використання незмінних строфічних форм, їх активній динамізації, контамінації з іншими ритмічними структурами. Їх студіюванню Людкевич присвятив окрему розвідку “Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка” [4]. Дослідник зазначає неоднотайне “ділення віршів на менші ритмічні групи (стопи) ... особливо під оглядом акцентуації: акценти слів (граматичні) не сходяться зі сподівальними, гіпотетичними акцентами ритмічних стоп” [там само, с.110], а також “нестійкість та змінність ритмічних схем ... та нерівні або неповні рими” [4, с.115].

До типових прийомів Шевченкової ритміки Людкевич відносить змінність ритмічних схем, незбіг граматичних і ритмічних акцентів та силаботонічну нерівність, а також неповність (укорочення) кінцевих рим [4, с.115]. Ці риси Шевченкової поезії, особливо яскраво помітні в найтиповіших коломийковій і хорейчній формах, він вважає наслідком впливу української

народної співаної поезії, зокрема, думового епосу. Це дало підстави Людкевичу назвати поезію Шевченка “одною великою імпровізацією” [4, с.116]. Найтипівшим для Шевченкової поезії є змішування ямбічного ритму з коломийковим, що можна проілюструвати на основі симфонікантати “Кавказ”, предтечею якої став чоловічий хор у супроводі фортепіано “Ой виострю товариша”. До традиційних втілень коломийкової структури можна віднести жіночий хор “Та не вип’є живущої крові” з першої частини, який звучить на фоні арпеджійованих акордових послідовностей арфи, що нагадують звучання бандури (приклад: три групи по 4 вісімки й дві чвертки). Зазначимо, що бандуру Людкевич уважав арфоподібним інструментом [3, с.183].

Як зазначалося, у Шевченковому тексті “Кавказу” межі змістовних і структурних одиниць часто несинхронізовані, відповідно музичний синтаксис повинен збігатися із членуванням поетичного тексту за змістовними ознаками. Так, у “Молитві” (*Religioso cantabile*) (2 т. + ц. 6) трансформація коломийкової строфи відбувається не лише під впливом постійно діючої ямбічної ритміки, але й через розмикання заключного коломийкового 6-складника, який розширюється аж до спареного 14-складника, утворюючи єдину 28-складову динамізовану ритмо-структуру на словах “Коли вона (4) прокинеться (4), коли одпочити (6) ляжеш, Боже (4) утомлений (4), і нам даси жити (6)”.

Завершує першу частину “Кавказу” хорал “Ми віруєм твоїй силі”, генетично пов’язаний з українським бароковим кантом, жанром слав, у якому коломийкову строфу Людкевич уміщує в умови непарного метра (3/4), із дзеркальними оберненнями обох 4-складників. У процесі мелодичного розвитку (у третій строфі) заключний 6-складник вступає в контамінаційне суміщення із 4-складником на словах “вовіки, вовіки (6) встане правда” (4), сприяючи створенню ефекту плинної величі розгортання мелодики. Творчо працюючи із Шевченковим текстом, Людкевич у підході до кульмінаційної зони хоралу (ц. 9) “розбиває” стійкий 6-складник на дві 3-складові групи, вільно перемішуючи їх із 4-складовими на словах: “помоляться (4) вовіки (3), помоляться (4), помоляться (4) вовіки (3)”, із застосуванням прийому внутрішньоскладового розспіву в 3-складових групах (двічі – на слові “вовіки”). Унаслідок цих ритмічних трансформацій коломийкова строфа невідомо змінюється в ситуації непарного метра (4+3+4+4+3). Застосування Людкевичем прийому розширення Шевченкового тексту введенням двократних повторів слів (“помоляться” і “вовіки”) здійснене для увиразнення семантичного навантаження прославлених інтонацій, які виконують інтонаційно-драматургічну функцію тематичного прогнозування фінальної частини “Кавказу”.

У найвищій кульмінаційній зоні хоралу (ц. 10) – “Помоляться всі язика вовіки, вовіки” заключний 6-складник уже явно не сприймається як семантично-цілісне ритмоутворення. Більше того, його друга трискладова частина виступає матеріалом потрійного авґментування першої. *Religioso cantabile* завершує унікальна кода, яка виконує функцію драматургічного зламу (“А поки що течуть ріки, кривавії ріки”). Вона позбавлена ролі традиційного велично-оптимістичного підсумку хоралу, а виступає як прогнозування майбутніх трагічних подій і зависає болючим знаком питання, який не знаходить відповіді навіть в оркестровій постлюдії.

Надзвичайно майстерно поєднує композитор принципи кантової мелодики та православної літургійної монодії в епізоді “Не скує душі живої і слова живого” з першої частини “Кавказу” (“Прометей”). Принцип складоноти, застосований у першій, початковій строфі, порушується розспівуванням сакралізованих слів “слави Бога” (2 т. - ц. 11) і “Бога” (тт. 9–10 + ц. 11), унаслідок чого другий 4-складник зазнає подвійної авґментації, так само, як і 6-складник. Але найповніше принцип юбіляційного розспіву відтворений у другому рядку поетичної синтагми – “не понесе слави Бога, великого Бога”. Намагання передати велич Творця, супроводжуване терцево-секундовими гармоніями ваґнерівського хорально-семантичного типу (C – As – Es – B – C), змушує Людкевича двічі пролонгувати слово “великого” і ще ширше – слово “Бога” (8 тактів!). Застосування геометричної ритмічної прогресії у кульмінаванні сакрального символу в партитурі супроводжується застосуванням протилежного пощабельного руху крайніх голосів фактури в різко зростаючій динаміці ($p < ff$). Подібна ретардація (авґментація ритму) у втіленні сакрального слова-символу (“Творець”) має глибоко алегоричний підтекст. Адже Прометей – титан, що викрадає священний вогонь у верховного бога Зевса, тим самим уподібнюючись йому, заради блага людства (у художніх концепціях Шевченка й Людкевича – задля добра власного народу). Тема месіанізму – одна з провідних у творчості Людке-

вича – виключно оркестровими засобами втілена в симфонічних поемах “Дніпро” і “Каменярі” вже по-іншому – через символіку могутньої української ріки й таємної спілки ранніх християн.

Найопосередкованіше коломийковий архетип проявляється в поліфонічних, зокрема, фугованих формах Людкевича, до яких належить fuga з I частини “Кавказу”. У ній виклад теми доручено соло баритона:



Людкевич сміливо модифікує Шевченкову коломийкову строфу “Не скує душі живої і слова живого”, елімінуючи з неї заключне слово (“живого”), динамізуючи додатково саму тему секвентним типом розвитку її основного ядра. Унаслідок цього коломийковий вірш набуває форми 4+4+3, при цьому ускладнюючись надзвичайно важливим засобом динамізації музичного вислову – незбігом метрично-віршової та інтонаційно-ритмічної акцентності в мелодії. Текуча 5-тактова структура теми баритона при вступі басів починає вже по-іншому скандувати хорейчний плин живої Шевченкової рими: “і слова не скує (6) живого (3), живого не скує (6) живого слова (5)”. Подібне поводження з поетичним текстом до невпізнання змінює коломийкову модель (6+6+5). У плинні багатоголосої фуґи вона остаточно розчиняється, виринаючи не раз ледь упізнаваними спалахами в загальних формах руху поліфонічної матерії, викликаючи алюзії до жанру українського хорового концерту й навіть міського канта доби бароко.

Новий аспект синтезу коломийкової моделі з жанром сарабанди виникає в кантаті “Заповіт” і викликає асоціації з давніми джерелами коломийкової моделі – римським сатурнійським віршем і гуситським хоралом, в основі яких лежить та сама структура (12 т. - ц. 9). В епізоді “Отоді я і лани, і гори”, точно слідуючи за Шевченковим текстом, Людкевич спочатку елімінує зі строфи 4-складник (“отоді я (4) і лани, і гори (6)”), для того щоб дзеркально-обернено його приєднати до завершення повної строфи (“все покину (4) і долину (4) до самого Бога (6), молитися (4)”). Людкевич свідомо випускає Шевченкове “а до того, я не знаю Бога” – як глибоко віруюча людина, нащадок давньої священничої династії Галичини він не міг навіть з етично-моральних міркувань включити до “Кавказу” цю фразу.

У п’ятому епізоді “Заповіту” коломийкова строфа поєднується з жанром героїчного маршу (“Поховайте та вставайте...”). Останній розділ – кода “І мене в сім’ї великій” (ц. 19) в урочисто-піднесеному тонусі поєднав риси слави й повільної урочистої ходи, що асоціюється з Вагнеровими хоралами з “Танґойзера” і “Лоенґріна”.

Отже, коломийка у фортепіанних, симфонічних, хорових і вокально-інструментальних жанрах творчості Людкевича, потрапляючи в умови внутрішньоскладового розспіву, ямбічно-хорейчних структур, неперіодичного метра та складних поліфонічних форм, зазнає численних трансформацій, семантично далеких від первісного архетипу. В умовах пізньоромантичної монотематичної драматургії її присутність увиразнюється не лише опорою на типово національні жанри професійного музичного мистецтва, але й жанрові моделі, сформовані європейською традицією XVII–XIX століть. Знахідки Людкевича у сфері національно-характерної ритміки були продовжені як його молодшими сучасниками (В.Барвінський, М.Колесса, Н.Нижанківський), так і наступними поколіннями митців (М.Скорик, Є.Станкович).

1. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / С. Й. Грица. – К. : Наукова думка, 1979. – 246 с.
2. Зінків І. Коломийка у творчості Василя Барвінського / Ірина Зінків // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. – К. : НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – Вип. 9. – С. 99–106.
3. Людкевич С. Відродження бандури / С. Людкевич // Дослідження. Статті. Рецензії / С. Людкевич. – Львів : Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 182–184.
4. Людкевич С. Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка / С. Людкевич // Дослідження і статті / С. Людкевич ; [відп. ред. М. М. Гордійчук]. – К. : Музична Україна, 1974. – С. 107–126.
5. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість / Зеновія Штундер. – Львів : ПП “Бінар-2000”, 2005. – Т. 1 : 1879–1939. – 636 с.

В статье впервые предпринимается попытка изучения функционирования одной из наиболее архаичных структур украинского фольклора – коломыечной – в творчестве композитора. Изучается ее специфика в условиях инструментальных, вокальных и вокально-инструментальных жанров творчества.

Ключевые слова: коломыйка, коломыечный архетип, творчество С.Людкевича.

The article at first deals with the problem of studying an oldest layer of Ukrainian folk rhythmic structure (kolomyika) in the creative work of composer. The main features of kolomyika's structure in the different genres of the creative works are studying (instrumental, vocal and symphonic genres).

Key words: kolomyjka, kolomyjka's type, creative work of S.Ludkevych.

УДК 78.6:78.27

ББК 85.315

Сергій Кудринський

АДАПТАЦІЯ КОЛОМІЙКИ У ТВОРЧОСТІ М.ВЕРБИЦЬКОГО

Побутуючи у фольклорній традиції впродовж століть, коломийка перетворилася в один з найпотужніших панзнаків національної артифіційної музики. Закодований у ній інформаційний потенціал зумовив плідне засвоєння в композиторській практиці. У статті розглядається творчість М.Вербицького як одна з перших спроб адаптації коломийки в різних жанрових площинах (театральній, хорovій, інструментальній музиці).

Ключові слова: коломийка, коломийковий комплекс виразності, жанр, творчість М.Вербицького.

Упродовж двох століть побутування в українському музикознавчому дискурсі, коломийка стала своєрідним атрибутом національної етнототожності. Це не тільки репрезентант фольклорної традиції, але й один з найпопулярніших жанрових стереотипів національної артифіційної музики. Історія адаптації жанру у творчості українських композиторів відбувається в широкому інтерпретаційному просторі – від скромних фортепіанних п'єс до розгорнутих оперних, вокально-симфонічних і камерно-інструментальних композицій.

Метою статті є висвітлення однієї з перших спроб адаптації коломийки у творчості Михайла Вербицького – основоположника “перемиської школи” у галицькій музиці, який авансував до національної музики етнохарактерний комплекс виразності з коломийкою у своєму осерді.

Протягом ХІХ–ХХ століть у національній фольклористиці склався багатий корпус тверджень про коломийку як пісенно-танцювальний жанр та архетипальну ритмоформулу. Про жанрову пісенно-танцювальну природу коломийки в українському музикознавстві писали В.Гнатюк, С.Людкевич, а згодом – А.Зачиняєв, М.Жінків, які вбачали дводольний круговий танець основою цього жанру, а етимологію слова пов'язували з назвою м. Коломия Івано-Франківської області. Підґрунтям для виникнення іншої, “формально-структурної” гіпотези стало дослідження 14-складової метроритмічної структури строфи коломийки в працях І.Франка, Ф.Колесси, В.Гошовського, які доводили, що форма коломийки є старшою за жанр, а 14-складова модель двовірша сформувалася ще до періоду розселення слов'ян. Таким чином, дослідники сходяться на думці, що коломийка є спільним архетипальним явищем у музичному фольклорі індоєвропейських народів.

Вихідна теоретична теза нашої статті ґрунтується, власне, на другій концепції, яка трактує коломийку як апіорний тип музично-поетичного мислення, поширений у гірських районах Східних Карпат. Це зумовило своєрідне явище, про яке В.Гошовський писав: “... незалежно від того, чи виконуються узвичаєні пісні, чи новоутворені, усі вони, без винятку матимуть форму коломийки” [4, с.151].

Таке синтетичне розуміння коломийки як архетипового комплексу виразності дозволяє нам прослідкувати, як окремі його складові (метро-ритмічна структура, ладово-інтонаційна виразність) “прочитувались” у творчості українських композиторів. Особлива роль у процесі адаптації коломийки в композиторській творчості, перетворенні її в жанровий панзнак української артифіційної музики належить М.Вербицькому. Про його роль в історії галицької музики написано достатньо. Анатоль Вахнянин зазначає: “Чоловіком, котрий першим став орати занедбану ниву музики у нас в Галичині, є безперечно Михайло Вербицький” [1, с.496]. Нерозривно

пов'язана з народнопісними джерелами, творчість композитора в різних музичних жанрах заклала основу професійної музики. Про особливу етнічну зорієнтованість творів Вербицького Марія Загайкевич пише: “В Галичині творчість М.Вербицького ... з великим зусиллям пробивалася крізь товщу традиційних, шаблонних навиків і прийомів. І навіть найменший крок у бік народності на той час був справжнім новаторством і великим досягненням” [5, с.19]. Таким чином, музична мова композитора оригінально поєднала дві стихії: з одного боку, це потужний інтонаційний пласт старогалицької елегії та фольклорної пісенно-інструментальної музики (власне коломийковий комплекс), а з іншого, – так званий “шуберто-веберівський” (Л.Кияновська) струмільн музики, лексеми оперної творчості Россіні, Обера (З.Лисько) – актуальний композитору європейський лексичний фонд.

Творчість М.Вербицького достатньо повно опрацьована в українському музикознавстві, починаючи від праць першого біографа композитора В.Матюка, монографій З.Лиська, окремих статей С.Людкевича – до останніх монографічних розвідок М.Загайкевич, панорамних досліджень Л.Кияновської, бібліографічного опрацювання колекції рукописів бібліотеки ім. В.Стефаніка О.Письменної, нотних і біографічних видань В.Пилиповича тощо. Цей масив праць дозволяє нам прослідкувати “історію одного жанру” у творчості композитора – коломийки, що знайшла плідне продовження в українській музиці XIX–XX століть. Вербицький запропонував одразу кілька жанрових площин її адаптації – у музично-театральній, вокальній і хоровій музиці, чим ніби передбачив майбутній “життєвий простір” коломийки в композиторській творчості.

Найчисленніші прояви так званого коломийкового комплексу виразності ми знаходимо у співограх композитора. Упродовж 1849–1850 років для Перемиського театру М.Вербицький написав музику до семи мелодрам. Із цих творів до сьогодні збереглася тільки музика до “Верховинців” Миколи Устияновича. Рукопис складається з Увертюри (Симфонія № 1), 12 вокальних номерів та антракту до II дії – Полонезу № 1. Окрім того, у бібліотеці Н.Нижанківського зберігалися рукопис оперети “Жовнір-Чарівник” на текст о. Івана Озаркевича і комедіо-опера “Запропашений котик” (текст і музика М.Вербицького). У 1945 році в Празі бібліотека Н.Нижанківського була повністю знищена і з партитури “Жовніра-Чарівника” збереглася лише пісня писаря “Помилуйте, вас прошу”, записана Борисом Кудриком у його докторській дисертації. Збережені також фрагменти з п'єси Івана Вітошинського “Козак і охотник”. Деякі пісні із цього твору композитор пізніше включив до збірника “Guitarre 16”; до нього ж потрапили дві пісні Пазі до Івана “Нащо мене зачіпаєш”, “Пазя тужаца” і музичні фрагменти з п'єси “Гриць-Мазниця” і “Проциха”. Збереглися деякі музичні номери до театральних вистав М.Вербицького, написаних для сцени театру “Руська бесіда” у Львові в 1864–1867 роках. Більшість із них зберігається в рукописних фондах Львівської наукової бібліотеки ім. В.Стефаніка.

З усіх збережених матеріалів можемо зробити висновок про часте звертання М.Вербицького до коломийки як випробуваного жанрово-семантичного знака для втілення національної характерності вислову. Про це В.Витвицький писав: “...можна зауважити панування танцювальних ритмів, зокрема коломийки й шумки, вжитих як у танцювальних, так і в співаних фрагментах музично-драматичних творів М.Вербицького” [2, с.30]. Уже в увертюрах до вистав (так званих симфоніях) коломийковий комплекс виразності представлений на різних щаблях партитури. Обов'язкова швидка друга частина увертюри позначається композиторською ремаркою *Tempo di Kolomyjka* або *Alla Kolomyjka*. Композитор не цурався відвертих цитувань народних мелодій. Так, в основу другої частини увертюри C-dur покладено оригінальну народну коломийку “Або мене милий”. У Симфонії Es-dur М.Вербицький використовує коломийку “Кухарка ся замастила”, а в Симфонії A-dur – коломийку “Послухайте, добрі люди”^{*}. Про це М.Загайкевич пише: “В його увертюрах дивує і захоплює багатство коломийкових мелодій, які кожного разу з'являються в новому вигляді, в нових варіантах, не втрачаючи разом з тим своїх специфічних рис, оригінальності й привабливості” [5, с.40].

Окрім інструментального втілення у співограх М.Вербицького зустрічаємо також і зразки вокального прочитання жанру коломийки. Для прикладу розглянемо деякі музичні номери “Верховинців”. Так, другий номер драми починається хоровою темою коломийки в супроводі флейти “Вже їм більше не задзвонять дзвони Коломиї”. Звертає на себе увагу семантичний зсув, коли трагічна ситуація характеризується танцювальним жанром. Із цією ж темою ми

^{*} Згодом коломийка з увертюри до “Верховинців” (Симфонія D-dur), була перекладена С.Людкевичем і увійшла до його фортепіанного тріо.

зустрічаємось у шостому номері. У музиці третього номера тема увертюри з'являється в унісонному подвоєнні першої скрипки та флейти. Очевидно, композитор вільно послуговується коломийковим комплексом, виділяючи лише ладово-інтонаційну основу коломийки (так званий гуцульський лад), не дотримуючись метроритмічного канону.

Нерідко свої вокальні номери М.Вербицький також позначає ремаркою *Tempo di Kolomyjka*. Як приклад, соло тенора з п'ятого епізоду “Ой тудя ся лози хилят”, де вокальна партія продубльована партією скрипки (подібно до традиції виконання коломийки у фольклорному середовищі):

Tempo di Kolomyjka



Пісня Парасі “Ой чи ж то я” (сьомий номер) зберігає всі ознаки коломийкового комплексу. Для неї характерна проста двочастинна форма, другий епізод якої звучить в однойменному A-dur.

Збережені літературні тексти оперет, написаних для сцени Перемиського театру, вістують нам про часте звернення їх авторів до коломийкового метра. Для прикладу розглянемо пісню Аннички з оперети “Дівка на віддані, або На милування нема силування”:

Видно шляхи коломийські, славу околицю
Пошануйте сироточку, бідную дівчицю.

Оскільки музика оперети не збереглася, то можемо припустити, що коломийковий комплекс виразності проникає й у сферу ліричного вислову композитора (подібно до функціонування коломийки у фольклорній традиції).

З хороваю музикою композитора ми маємо змогу ознайомитися завдяки виданому у 2008 році в Перемишлі збірнику “Михайло Вербицький. Пісні для чоловічих квартетів”. Упорядники (А.Поточна та Я.Вуйцік) у своєму виданні орієнтувалися на два авторські рукописи пісень композитора: збірку одинадцяти чотириголосних пісень для чоловічих голосів, без авторського заголовка, і збірку “Дванадцять штирогласних піній на мужескій голоси”. Рукопис першої збірки, як зазначено в передмові до видання, був створений не пізніше середини 1863 року. Композитор спершу написав музику до десяти віршів о. Івана Гушалевича, що й указав на першій сторінці, а згодом дописав й одинадцятий твір “Ще не вмерла Україна” без подання автора слів.

Друга збірка була скомпонована в 1869 році в с. Млини, що відзначив сам композитор наприкінці рукопису. М.Вербицький використав одинадцять віршів Володимира Шашкевича з його збірки “Зільник” (Львів, 1863) і вірш “На погибель” Володимира Стебельського. Проаналізувавши ці нотні тексти, можемо говорити про активне застосування тут коломийкового комплексу виразності, яким майстерно оперує композитор, досить вільно й творчо послуговуючись його складовими. Що стосується першої збірки, то її музичні номери в зоруються на старогалицьку елегію і витримані в манері Liedertafel.

Спробуємо представити ті хорові композиції автора, де, на нашу думку, адаптація коломийкового мовностильового канону відбулася найбільш виразно.

Хоровий твір “Заспів” хоч і не зберігає ладово-інтонаційних особливостей коломийки-пісні, проте стала метроритмічна структура строфи двовірша, розподіл складенот у реченні 4+4+4+2, тричастинна форма, дводольний розмір і танцювальні мікроструктури вказують на присутність у творі коломийкової моделі:

Allegretto

Ой ви мо - і спі - ва - ноч - ки, де я вас по - ді - ю.
 Ой ви мо - і спі - ва - ноч - ки, де я вас по - ді - ю.
 Ой ви мо - і спі - ва - ноч - ки, де я вас по - ді - ю.

У кuartеті “Сиві очі” ми зустрічаємося з розширеною будовою коломийкової строфи: 4+4+4+3. Остання група складонот у реченні використовується композитором задля призупинення руху мелодичної лінії і виконує роль цезури. Інтонаційно-мелодична канва твору побудована на поєднанні танцювальних і романсових інтонацій, що приховує її коломийкову природу. Вона розпізнається хіба що за метроритмічною будовою та розподілом складонот:

Allegretto

Ско - ро ли - шень пер - шим кро - ком я сту - пив в той Бо - жий світ,
 Ско - ро ли - шень пер - шим кро - ком я сту - пив в той Бо - жий світ,
 Ско - ро ли - шень пер - шим кро - ком я сту - пив в той Бо - жий світ,

Невеличка хорова поема “Думка” репрезентує оригінальний жанровий мікст, де текстову модель коломийкової метроритмічної формули накладено на полонезну трьохдольність. Відповідно змінилося інтонаційне втілення тексту, де в першій частині твору виразно проступає польська генеза мелодики, а в другій (d-moll, 2/4) М.Вербицький відтворює коломийковий комплекс в єдності етнохарактерної ладовості, ритміки, інтонаційності:

Allegretto

Ой за - зу - ле, за - зу - лень - ко, го - лос твій сум - нень - кий,
 Ой за - зу - ле, за - зу - лень - ко, го - лос твій сум - нень - кий,
 Ой за - зу - ле, за - зу - лень - ко, го - лос твій сум - нень - кий,

Підсумовуючи спостережені явища, можемо зробити висновок, що Михайло Вербицький не тільки був одним з перших українських композиторів, хто адаптував коломийку в професійній музиці – у його творчості коломийка стала потужним жанрово-семантичним знаком етнохарактерності музичного вислову. Завдяки М.Вербицькому окремі елементи коломийкового комплексу стали придатними до втілення найширшого образного спектра: від жартівливих танцювальних епізодів (“Жовнір-Чарівник”) до сфери ліричного (пісня Аннички) чи навіть трагічного (“Верховинці”) вислову. Усе це зумовлює даліше розгортання коломийкового комплексу у творчості українських композиторів.

1. Вахнянин А. Вечер в пам'ять Тараса / А. Вахнянин // Готель "Під Провидінням". Репертуар українського театру в Перемишлі 1848–1849 рр. // Дописи, рецензії, спогади / [упоряд. В. Пилипович]. – Перемишль, 2004. – С. 496–498.
2. Витвицький В. Українська сольна пісня у другій половині XIX століття в Галичині / В. Витвицький // Старогалицька сольна пісня XIX століття / В. Витвицький. – Перемишль, 2004. – С. 23–120.
3. Готель "Під Провидінням". Репертуар українського театру в Перемишлі 1848–1849 рр. / [упоряд. В. Пилипович]. – Перемишль, 2004. – 532 с.
4. Гошовский В. Коломыечная структура в песнях славян и соседних народов / В. Гошовский // У истоков народной музыки славян: очерки по музыкальному славяноведению / В. Гошовский. – М. : Советский композитор, 1971. – С. 139–209.
5. Загайкевич М. Михайло Вербицький: нарис про життя і творчість / М. Загайкевич. – К. : Держ. вид-во образотв. мистец. і музичної л-ри УРСР, 1961. – 49 с.
6. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX століття / М. Загайкевич. – К., 1960. – 189 с.
7. Кияновська Л. "Перемиська школа" як культурологічний феномен / Л. Кияновська // Перемишль і перемиська земля протягом віків. – Перемишль ; Львів, 2003. – С. 335–343.
8. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / З. Лисько. – Львів ; Нью-Йорк, 1994. – 143 с.
9. Людкевич С. Михайло Вербицький / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич. – Львів, 1994. – Т. I. – С. 304–306.
10. Людкевич С. Бібліографія творів М. Вербицького / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич. – Львів, 1994. – Т. I. – С. 307–311.
11. Рукописи та першодруки музичних творів Михайла Вербицького (із фондів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України) : нотографічний покажчик / [упоряд. О. Письменна]. – Львів, 2004. – 105 с.
12. Франко І. Русько-український театр : історичні обриси / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К., 1981. – Т. 29. – С. 293–336.

Бытующая в фольклорной традиции на протяжении веков, коломыйка превратилась в один из мощнейших панзнаков национальной авторской музыки. Закодированный в ней информационный потенциал обусловил плодотворное усвоение в композиторской практике. В статье рассматривается творчество М.Вербицкого как одна из первых попыток адаптации коломыйки в различных жанровых плоскостях (театральной, хоровой, инструментальной музыки).

Ключевые слова: коломыйка, коломыечный комплекс выразительности, жанр, творчество М.Вербицкого.

The existing in the folk tradition throughout the centuries, kolomyjka become one of the most powerful national panznak composer music. Encoded in it information potential it has identified fruitful learning in composition practice. In the article considered creativity M.Verbitsky, as one of the first attempts adaptation of kolomyjky in different planes genres (theater, choral, instrumental music).

Key words: kolomyjka, complex of kolomyjka expression, genre, creativity M.Verbitsky.

УДК 78.491:78.27

ББК 85.315

Вікторія Андрієвська

ОБРАЗНИЙ СВІТ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ ОЛЬГИ КРИВОЛАП

У статті розглядаються камерно-інструментальні твори Ольги Криволап 1970-80-х років в аспекті еволюції стилю (Фортепіанне тріо –1976, Струнний квартет – 1984, Квартет для флейти, альту, арфи й фортепіано – 1986, Триптих пам'яті Вчителя для флейти, альту, арфи й клавесина – 1987).

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, тріо, квартет, стиль О.Криволап.

Світові камерно-інструментальної музики Ольги Криволап особливо близька медитативність. Не гострі драматичні зіткнення, притаманні її першим двом симфоніям, а глибина й зосередженість думок – таке обличчя двох Арфових і Струнного квартетів, а також раннього Фортепіанного тріо, у яких монотематизм є домінуючою рисою мислення композиторки.

Фортепіанне тріо (1976) О.Криволап було написане ще в студентські роки, коли провідні молоді українські митці того часу – М.Скорик, Л.Дичко, Є.Станкович – активно експеримен-

тували у сфері нового фольклоризму, відкриваючи й переосмислюючи глибинні, давні пласти національного музичного фольклору. Юна композиторка не могла не відчувати потужних впливів свіжих струменів їх стилю.

У Трію відчутний зв'язок з традиціями львівської довоєнної школи, які ретельно культивувалися в класі її вчителя В.Флиса.

Традиційна тричастинна будова циклу з нормативним інструментальним складом (фортепіано, скрипка, віолончель) вирізняється структурно чіткими обрисами кожної із частин: перша частина – сонатне *allegro*, друга – складна тричастинна із скороченою репризою, третя – рондосоната. Самобутньою є образно-смілова драматургія Трію – від драматизації танцювально-пісенної сфери в першій частині через глибоку, споглядально-філософську рефлексію другої до оптимістично урочистої третьої (фіналу).

Перша частина – *Allegro* – розпочинається сольним вступом фортепіано, у якому кристалізуються початкові інтонації майбутньої головної партії: коливання звукової барви між великою і малою секундами на фоні терпких акордів фортепіано посилюється гострою синкопованістю ритміки.

Головна партія (тт. 18–26) – яскраво вираженого танцювального характеру з властивою ладовою барвою (*e-moll* гуцульський). Тема проводиться почергово в партії віолончелі й скрипки, утворюючи просту двочастинну форму. Фактура викладу урізноманітнюється використанням прийомів імітаційної та контрастної поліфонії. Загальне динамічне наростання з ферматою на емоційному піку завершує головну партію.

Журливо-наспівна побічна тема (тт. 39–47) з використанням фригійського ладу підкреслює контраст зіставлення, перемикаючи образну сферу в інше емоційне річище. Проста тричастинність із почерговим проведенням тематизму в партіях солюючих інструментів (фортепіано, віолончель, скрипка) динамізується поступовим динамічним наростанням до кінця побічної теми, що підсилюється фактурою. Триплановість розгортання створює суперечливий образ (ліричність партій скрипки й віолончелі контрастує з остинатною “фривольністю” фортепіано – тт. 55–58). Кульмінаційний момент побічної теми збігається з початком її заключної частини (тт. 65–68), з міксолідійською “барвою” (*D-dur*): квінто-октавна акордика й унісонність проведення асоціюються з урочисто-піднесеною дзвонівістю. Поступовий динамічний спад із пульсуванням на октавному *ostinato* приводить до наступного розділу.

Розробка (т. 4 + ц. 3) починається з експонування емоційно напруженого фону (у партії фортепіано), на тлі якого розгортатимуться подальші перипетії. Тематична трифазовість цього розділу форми (перша фаза – на головній темі, друга – на побічній, третя – на елементах вступу, головної та заключної тем) створює й відповідну динамічну драматургію наростання, де кожна фаза має свою кульмінацію.

Закономірний для розробки доміантовий перед'ікт органічно підводить до репризи (з т. 82), у якій у скороченому варіанті викладені всі теми в тій самій послідовності (розширена тональність головної теми – *e-moll*; побічної – *h-moll*, заключної – *e-moll / E-dur*).

Друга частина Трію – *Andante* – світ глибоких, інтровертних роздумів із неспішним розгортанням музичної думки. *Andante* написано в складній тричастинній формі. Тематизм крайніх розділів асоціюється з темами пасакалій Шостаковича та повільних частин циклів (наприклад, з третьої частини Скрипкової сонати), з їх внутрішньою концентрацією та аскетизмом. Основна тема на фоні остинатного басу фортепіано почергово проводиться в партіях віолончелі та скрипки. У процесі їх діалогу, що набуває рис лірико-драматичної патетики, партія фортепіано символізує розмірено-невблаганний поступ суворой неминучості чогось невідворотного.

Середній розділ частини – епізод *Allegretto* (з т. 60) – повертає до танцювальної стихії з її синкопованістю, фонічними ефектами та примхливою ритмікою. Авторці вдалося майстерно відтворити атмосферу народного музикування (троїсті музики). Скорочена реприза (з т. 91) повертає нас до початкової атмосфери філософських роздумів-питань, які повисають нерозв'язаними ($A\ B\ A_1\ C\ A_2\ B_1\ A_3\ coda$).

Фінал – *Allegro* – утілює емоційний стан святкової піднесеності й танцювальності. Головна партія – рефрен інтонаційно перегукується із заключною темою першої частини, а побічна (тт. 17–20) та епізод – із середнім розділом другої частини. Атмосфера святкових “дзвонівих” переливів рефрену (у простій репризній двочастинній формі), що незмінно звучить упро-

довж усієї частини. Побічна тема (B і B_1) повертає в стихію народного музикування, де кожен інструмент імітує звучання інструментів народних музик (басолі, бубна)*. Центральний епізод C (тт. 56–60) лірично-пісенними рисами нагадує західноукраїнські веснянкові хороводи, що підкреслено традиційно національною басовою квінтою. Компактна кода (8 тактів), побудована на темі рефрену, завершує твір.

Фортепіанне тріо О.Криволапа органічно продовжує традиції сучасного неофольклоризму, де характерними рисами є компонування за законами національно-народного типу мислення з використанням регіональних жанрово-інтонаційних ресурсів. Застосуванням відповідних метроритмічних формул, переважно лінійного мислення, підвищена увага до колористичних ефектів (імітація звучання народних інструментів). Деякі моменти власної композиторської техніки у втіленні фольклорної стилістики авторка запозичила в Б.Бартока, а також у М.Скорика, як-от: принцип розгортання *quasi* народних тем, остинатність ритмоформул, підвищена увага до поліфонічного фактора. Однак О.Криволап активно шукає свій власний підхід до народних музичних джерел.

Покажемо для неоромантичної манери композиторки є її Струнний квартет (1984)*. Цикл складається з трьох частин, де крайні написані в повільному (перша частина) і помірному (третья) темпах, а середня – у швидкому. Певна образно-емоційна та структурно-інтонаційна подібність облямовуючих розділів дозволяє трактувати частини як прелюдію і постлюдію із центром активної дії посередині. Глибока авторська рефлексія викликала до життя і відповідну образну концепцію: трагічно-болісні роздуми особистості (I частина) переходять у відкрите зіткнення з бездушною об'єктивністю життєвих реалій (друга частина), завершуючись невтішним розчаруванням і “проблиском” надії на гармонійне злиття із Всесвітом (третья частина).

Перша частина – *Adagio recitativo* (f-moll) – написана в простій тричастинній формі, де крайні розділи – самозаглиблені сольні речитативи-монологи, а середина – поліфонічна структура з ознаками фугато.

Емоційно-насичений та експресивний початковий речитатив віолончелі в низькому регістрі занурений у стан важких роздумів особистості над сенсом життя (до ц. 1). Авторська ремарка *tubato* дає можливість виконавцям цього виразного монологу індивідуального прочитання. За образним змістом та способом інтонаційного розгортання ця сольна сповідь асоціюється з речитативними епізодами камерно-інструментальних творів Д.Шостаковича: тема-зерно кристалізується поступово, спочатку в ритмічному плані, а потім – в інтонаційному. З трансформацій цього мотиву виростає середній розділ першої частини.

Поліфонізована середина (із ц. 1) скомпонована в техніці *quasi* фугато, де почерговий вступ інструментальних голосів з проведенням теми чергується з інтермедійними зв'язками, заснованими на цьому ж трансформованому музичному матеріалі. Майстерно володіючи поліфонічною технікою, О.Криволап зуміла вибудувати цілісну образно-динамічну драматургію середнього розділу *Adagio*, де кожен вступ інструментального голосу служить постійному зростанню емоційної напруги. Наявність декількох кульмінаційних сплесків (5 т. - ц. 4, тт. 8–9 + ц. 4) при насиченій поліфонічній тканині створює ефект очікування чогось загрозливо непередбачуваного. Виразний ляментозний спад емоційно-динамічної напруги переходить у репризу *Adagio* (заклучні 4 тт.). Проникливий речитатив альт соло завершує перший етап драми, несподівано прояснюючись на заключному акорді віолончелі (F-dur).

Друга частина – *Allegro* – за розмірами є найоб'ємнішою в циклі та репрезентує широку палітру образів-тем, які уособлюють активну дію, зіткнення несумісностей. Як зазначає С.Павлишин, в основі драматургії Квартету (а особливо цієї частини) лежать нанизання і зіткнення лаконічних мотивів і фраз [2, с.38]. Свідомо застосовуючи принцип монотематичних побудов, О.Криволап досягає втілення глибокого емоційного напруження.

Гомофонно-гармонічна фактура й вільна (авторська) форма сприяють створенню напружених колізій у логіці розгортання тематизму. Початкова тема заснована на видозмінених інтонаціях попередньої частини. Якщо в першому варіанті окреслювався образ роздумів та очі-

* Ця тенденція мала місце в ансамблях 1920–30-х років (В.Барвінського, З.Лиська, М.Колесси).

* Першими виконавцями Струнного квартету були: Вікторія Андрієвська – 1-ша скрипка, Людмила Мізюк – 2-га скрипка, Юрій Женчур – альт, Роман Фесюк – віолончель.

кування, то в Алегро втілено тривогу и сумніви перед початком активних дій. зростання внутрішньої напруги посилюється постійною зміною метра (5/4, 4/4, 3/4, 7/4, 6/4). Після кульмінаційного моменту (тт. 1–4) емоційна напруга спадає, і виразний двотактовий перехід із типово бароковим кадансуванням (ц. 3, тт. 4–5) впроваджує у світ типово романтичної лірики. Це – пісенна мелодика в партії першої скрипки з контрапунктом другої на фоні акордів “басової” групи (ц. 4). Неоромантичний “екстаз” поволі спадає, розчиняючись у низькому регістрі альтя й віолончелі.

Початок наступного етапу розгортання знаменує поява нового тризвучкового мотиву, який вступає імітаційно в партії віолончелі, альтя й другої скрипки (тт. 5–7 + ц. 5). Механічно-рівномірна пульсація чверток у поєднанні з трелями на кожній тривалості такту асоціюється з неблаганним поступом ворожих сил, що протистоять особистості. Інтонаційна трансформація мотиву тривоги, його міграція по різних тембрах, а також зміна метричної акцентуації створюють винятково напружену атмосферу протистояння (2 тт. - ц. 6–4 тт. + 6). Двічі перервана ліричними острівцями, зловісна тема активізується через зростання ритмічно-фактурної щільності остинато. Механічне “гупцювання” на одному звуці до всієї октавно-унісонної вертикалі в кульмінаційному моменті (тт. 4–5 + ц. 7) символізує тимчасову перемогу фатуму. Наступна поява теми “тривоги” в її подальшому імітаційному розгортанні утворює другу хвилю потужного наростання, яке, досягнувши вершини, перегікає в чергову фазу (ц. 11). Романтично-піднесена мелодія в партії першої скрипки на фоні алеаторичного “музикування” решти інструментів підкреслює ілюзорність людських поривань, неможливість досягнення одвічних людських ідеалів.

Наступний розділ – Andante – також належить до сфери авторської лірики (ц. 12). Але лірики незвичайної, де наспівна партія віолончелі соло, а потім альтя на фоні скупого *pizzicato* першої скрипки викликає почуття спустошення та ірреальності. Майже кінематографічна, швидкоплинна зміна кадрів різних емоційних станів, де тривога й відчай (*Agitato*) чергуються з ліричною експресією, завершується надривно-ляментозним хоралом із просвітленим останнім акордом (*As dur*, 4 тт. - ц. 16).

Заклучна фаза драматургічних перипетій повертає до інтонаційно видозміненої теми тривоги, викладеної в імітаційній фактурі та початковому темпі (*Tempo I*). Своєрідне авторське резюме розгублене й невтішне: останній мотив теми тривоги ніби роздвоєний і підкреслений “фальшивістю” малої секунди у вертикалі.

Фінал Квартету є образно-сисловою аркою до першої частини. Глибокі роздуми чергуються з емоційною напруженістю та експресивною лірикою як відчайдушне усвідомлення довічної безнадійності життєвого протистояння. Хвилеподібне розгортання початкової, інтонаційно простої теми (тт. 1–5 у партії першої скрипки) спочатку асоціюється з хоралом (*ritu mosso*). Згодом поява *ostinato* в альтів і віолончелей при низхідному русі мелодичної лінії в партіях скрипок набирає характеру повільної жалобної ходи (цц. 3–4). Останнє лірико-екстатичне поривання (ц. 5) завершується просвітлено й гармонійно (*As-dur*, ц. 6).

Квартет для флейти, альтя, фортепіано й арфи О.Криволап (1986) виявляє інші стильові ознаки її композиторської творчості – тенденції неоромантизму та постімпресіонізму. Обравши визначальним романтичний, елегійний тон оповіді, авторка в основу філософсько-естетичної концепції твору ставить багату та складну духовну сутність Людини в сучасному прагматичному світі. Головна драматургічна колізія в цьому творі виникає не із ситуації безпосереднього зіткнення суб’єктивного й об’єктивного первнів, а відображає лише внутрішні, особистісні суперечності ліричного героя. Розкриваючи складний процес самоосягнення (а можливо, і самоутвердження особистості), зазначений опус пропонує новий варіант драматургічної концепції – драматургію “динамічної статичності”*. Доволі тривале часове перебування в межах одного емоційного стану, його витончена внутрішня градаційність втілюються виразовим арсеналом засобів сонористичного типу в поєднанні з максимально концентрованими й семантично яскравими знаками романтичної стилістики. Інтимно-особистісна лірика реалізується в найширшому емоційному спектрі – від філософсько-медитативних роздумів до гостроекспресивних, напружених кульмінацій. Відповідно до образно-настроєвої гами обрано й специфічний виконав-

* Цей тип драматургії увійшов у лексику сучасного музикознавства завдяки манері музичного мислення композиторів Закавказзя – Т.Канчелі, А.Тертеряна, в українській музиці – завдяки В.Сильвестрову.

ський склад: флейта, альт, фортепіано й арфа*.

Три частини Квартету розташовані за принципом темпового наростання (перша частина – *Andante*, друга – *Allegretto*, третя – *Allegro*), що сприяє наскрізному ліричному розгортанню образної драматургії.

Перша частина твору (*C-dur*) написана в характері ліричного прелюдіювання, що відтворює різноманітні порухи внутрішнього світу особистості. Обрана композиторкою вільна форма, розгортання якої базується на статистичних тривалих звукових “хвилях”-станах, об’єднується в єдине ціле завдяки монотематичному принципу. На фоні хоральної фактури арфи та фортепіано “мерехтить” виразна поспівка в партії флейти, яка в збільшеному вигляді підхоплюється ще й арфою. У першій фазі розгортання (до ц. 4) цей світлий мотив на фоні тонкого імпресіоністичного звукопису при прозорості фактури досягає кульмінації (3 т. - ц. 3), переходячи плавно в другу “хвилю”-стан (із ц. 4). Остання побудована на сонористичних ефектах (глісандо в арфи, фрулато у флейти) і створює відчуття радісного піднесення. Кульмінаційний момент другої фази збігається з початком останньої, третьої (ц. 6). Основний мотив розділу – ритмічно трансформована початкова поспівка, яка “одягнена” тут у шати урочистого заключного хоралу (3 т. + ц. 6). Надзвичайно “вишукана” фактура з подальшим розрідженням ніби тане в гармонійному *C-dur*’ному тривуку.

Друга частина Квартету (*Allegretto*) висвітлює дещо іншу грань заглибленого ліричного стану. Уже знайома трифазовість, вибудована у вільну форму з ознаками тричастинності, ґрунтується на спорідненому музичному матеріалі, який шляхом фактурних і темброво-динамічних трансформацій створює враження безперервного “підсвічування” початкового звукокомплексу. Лірична грайливість, навіть ефемерність цього мотиву, викладеного імітаційно (тт. 1–2) з характерною треллю, поступово заспокоюючись, перетікає в другу фазу свого розгортання (ц. 4, *Andante*). У партії фортепіано й арфи з’являються остинатні ритмічні фігури, що затьмарюють світлий фон ліричних відчуттів, зміщуючи їх у драматичне річище. Остання фаза (ц. 5, *a tempo*), побудована на первинних інтонаціях початкового мотиву, відновлює тендітний світлий ліричний образ, що розчиняється в тиші.

Третя, заключна, частина Квартету є найоб’ємнішою, насичена розмаїттям образів-тем. Вільна форма з хвилеподібним розгортанням дає можливість О.Криволап вибудувати таку логіку драматургії, де лірична самозаглибленість контрастує з безжальною, грубою силою, що знищує всі світлі надії й поривання. Кожна з п’яти фаз починається динамічно потужним, зловісним імпульсом (4 т. - ц. 1; 5 т. + ц. 2; ц. 4; 2 т. - ц. 9; 4–3 тт. - ц. 17), який у процесі розвитку поступово ліризується, переключаючись в іншу образно-емоційну площину. Варто зауважити, що теми фатуму (зла) засновані на спільній тріольній фігурі й остинатному русі, у той час як теми ліричного плану об’єднуються характерною ритмічною структурою. Кода-підсумок частини й усього циклу (ц. 22) має в основі трансформовану до невпізнанності початкову “фатальну” тему частини (*solo* арфи), а останні такти твору (з утвердженням тональності *C-dur*) завершуються початковим мотивом флейти з першої частини, створюючи лейттематичну арку.

Для стилю мислення О.Криволап у цьому творі найближчим виявився метод компонування цілого шляхом ланцюгового поєднання невеликих музично-синтаксичних одиниць, який не виключає сприйняття цілісності композиційного плану наскрізної логіки розвитку форми. Майстерний неоімпресіоністичний звукопис і принцип романтичного нагнітання тем надає цій композиції привабливості в аспекті змін індивідуального стилю, домінування в ньому неоромантичних рис.

Як зазначає О.Борзенко, в еволюції своєї творчості О.Криволап пройшла цілком законотвірний шлях, притаманний митцям її покоління: від захоплення неофольклоризмом через акумуляцію надбань попередніх музичних стилів та епох (бароко, класицизму, романтизму) до елементів сучасних композиторських технік (алеаторика, сонористика, розширена тональність). Через неофольклоризм О.Криволап прийшла до неоромантизму [1, с.63].

“Триптих” (“Музика для чотирьох”) (1987) має підзаголовок “Пам’яті мого Учителя” присвячений видатному педагогові Володимирі Флису, з класу якого вийшло чимало представ-

* Першими виконавцями Квартету були колеги О.Криволап по консерваторії – Василь Жолубак (флейта), Юрій Женчур (альт), Тетяна Голубева (фортепіано) та Ольга Олійник (арфа).

ників молодшої генерації – В.Камінський, О.Левкович, Б.Берлін, Л.Дума, В.Тиможинський, Г.Гаврилець, Б.Фроляк та багато інших. Мініатюрний цикл, призначений для незвичного інструментального складу – флейти, альт, клавесина й арфи, відтворює тонкий внутрішній світ авторки, її емоційні реакції на спомин про близьку людину. Твір складається з трьох програмних частин – Арії, Інтерлюдії та Хоралу. Образна драматургія твору побудована на трансформації образу стриманого, глибокого смутку (перша частина) через усвідомлення глибини втрати (друга) до своєрідного просвітлення в самотності (третя).

Перша частина – Арія – асоціюється із стилізованою бароковою арією-lamento: скупий акомпанемент клавесина із стилізованою гармонією на фоні сумної, наспівної мелодії альт (тт. 1–6). Свідомо обрана початкова тональність теми *b moll* як носій глибоких трагічних переживань. Друге її проведення – у *Des-dur*'і – ефектно відтіняє попередній смуток, надаючи йому рис просвітленості. Обравши для цієї частини безрепризну тричастинну форму (АВС), композиторка ніби нанизує різноманітний музичний матеріал для створення цілісного образу. Розділ В (ц. 2), заснований на щиросердному діалозі флейти й альт, асоціюється з бесідою двох людей – учителя й учениці, що раптово переривається вторгненням гостродисонантних акордів. Частина завершується просвітленими гармоніями з традиційно “бахівською” каденцією.

Друга частина – Інтерлюдія – інтермедійного характеру (11 тактів). Авторка створює образ внутрішнього збентеження та розпачу засобами алеаторики, де кожен інструмент музикує самостійно, включаючись у загальний хаос. Перехід-зв'язка стабілізує тональну сферу й безпосередньо перетікає у фінал.

Третя частина – Хорал – найрозгорненіша в циклі – написана в складній тричастинній формі (АВА₁). Перший розділ у тематичному плані базується на розгортанні короткого початкового мотиву, який передається від інструмента до інструмента та сприяє формуванню простої двочастинної форми. Початковий виклад постійно повторюваного в партії чембало мотиву на фоні акордової фактури підхоплюють інші інструменти (флейта, арфа, альт). Чітка тональна окресленість цього епізоду (*es-moll* – *Ges-dur* у завершенні) указує на прагнення авторки в рамках усталених небарокових засобів знайти свій індивідуальний стиль музичного вислову. Розділ В побудований за принципом фазового розгортання: з кожною наступною хвилиною емоційна напруга зростає. Тематизм принципово не оновлюється, хоча має місце його постійне тематичне проростання. З'являється декілька нових тем (тт. 3–1 - ц. 3; тт. 1–2 + ц. 5; тт. 1–3 + ц. 6), оскільки в гармонічну тканину постійно проникає початкова ритмоформула першого розділу А (в основному або видозміненому вигляді). Кульмінація розділу припадає на завершення другої фази й за напруженістю й дисгармонійністю віддалено нагадує Інтерлюдію (тт. 3–5 + ц. 8). Світла й гармонійна заключна фаза розвитку звучить як піднесений хорал (*C-dur*, ц. 9), як вдячний і теплий спогад про Вчителя. Глісандуюча арфа замовкає, повертається початковий сумно-елегійний стан. Солююча флейта в скороченій репризі (*molto meno mosso*) обіграє поступово затихаючий мотив, що завершується просвітленою каденцією.

Чітко окреслена неокласична тенденція цього твору в поєднанні із сучасними композиційними техніками (розширена тональність, алеаторика) вказує на постійний пошук авторки свого індивідуального стилю висловлювання.

Неоромантичне спрямування Струнного квартету та Квартету для флейти, альт, фортепіано й арфи започаткувало у творчості О.Криволап середини 1980-х років домінування неоромантичного напрямку, продовжене “Музикою для фортепіано і камерного оркестру”, “Третьою камерною симфонією” та іншими творами. Неоромантичний напрям, заснований О.Криволап, став новим словом у розвитку не лише львівської школи початку 1980-х років, але й української музики в цілому. Паралельно з О.Криволап у другій половині 1980-х років його починає культивувати В.Сильвестров.

1. Борзенко О. Фортепіанні мініатюри О. Криволап: дзеркало стилю / О. Борзенко // Українська фортепіанна музика та виконавство. – Львів, 1994. – С. 63–65.
2. Павлышин С. Молодые входят в жизнь / Стефания Павлышин // Советская музыка. – 1986. – № 11. – С. 37–41.

В статье рассматриваются камерно-инструментальные произведения Ольги Криволап 1970–80-х годов в аспекте эволюции стиля (Фортепианное трио – 1976, Струнный квартет – 1984, Квартет для флейты, альты, арфы и фортепиано – 1986, Триптих памяти Учителя для флейты, альты, арфы и клавесина – 1987).

Ключевые слова: камерно-инструментальный ансамбль, трио, квартет, стиль О.Криволап.

The exploration deals with chamber-instrumental works of Olga Kryvolap from 1970 till 80's in terms of the evolution of style (Piano Trio – 1976, String Quartet – 1984, Quartet for flute, viola, harp and piano – 1986, Teacher's Memory Triptych for flute, viola, harp and harpsichord – 1987).

Key words: chamber-instrumental ensemble, trio, quartet, the style of O. Kryvolap.

УДК 908

ББК 85.313 (4 Укр)

Олеся Черкашина

ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ВІННИЦІ В ПЕРІОД НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ (початок ХХ ст.)

У статті здійснено огляд музичної культури Вінниці періоду національного відродження – одного з найважливіших етапів у розвитку національної культури.

Ключові слова: феномен музичної культури, музична освіта, культурне будівництво, державність, Народна консерваторія, обласна філармонія.

Початок і перші десятиліття минулого століття в історії України були складними й суперечливими. Територія країни була постійною ареною жорстоких воєнних протистоянь. Революційні події 1905 року, іноземна інтервенція Першої світової та громадянської воєн, калейдоскопічна зміна влади – усе це дезорганізувало її економічне життя і, здавалося, аж ніяк не сприяло розвитку культури. І все ж саме в гранично складних історичних умовах процеси, пов'язані з відродженням української мови, освіти, мистецтва й інших форм національної культури, активізуються і стають визначальними.

Феномен музичної культури охоплює не лише форми та явища музичної творчості – етнічно традиційної, культової, розважально-побутової й композиторської, але значно ширше коло проблем, причетних до найрізноманітніших сфер буття людської спільноти, що, урешті, уможливує умови реалізації цих форм і явищ та розкриття їхньої специфіки. Серед чинників музичної культури вирізняємо соціокультурні процеси, пов'язані з таким важливим об'єднуючим фактором суспільства, як націєтворення, коли всі складові культури, література, театральне та музичне мистецтво, і не лише столиць і великих адміністративних центрів країни, але й регіональних, провінційних міст, стимулювали процеси, пов'язані з усвідомленням можливості здобуття державності та національної незалежності.

З проголошенням Української Народної Республіки суверенною державою (січень, 1918) відбувається інтенсивний розвиток культурного будівництва та відродження духовності українського народу. Активізація культурних процесів в Україні сприяла відновленню діяльності різних організацій та об'єднань, де гуртувалася краща радянська інтелігенція, запроваджується українська мова в державних установах, ліквідуються обмеження для українського друку тощо. Хоча насадження польської мови, культури тощо протягом майже п'яти століть суттєво загальмувало розвиток української культури й освіти, утім, був і певний позитивний вплив: поява у Вінниці ще в ХІХ ст. великої кількості приватних гімназій, жіночих і чоловічих загальноосвітніх пансіонів з викладанням предмета музики, музичних шкіл, так званих музичних пансіонів та ін., у яких здебільшого вчителі були польського походження, що сприяло активному розвитку музичної освіти та культури Вінниці від початку ХХ ст. Створюється велика кількість аматорських і професійних театральних гуртків, хорових та інструментальних колективів, оркестрів, відкривається музичне училище А.Гуммеля (існувало, ймовірно, від 1918 до 1923 рр. (точна дата невідома)) [12, арк. 16–18 зв.], що стали передумовою виникнення і функціонування у Вінниці важливих музичних інституцій – Народної (Державної) консерваторії й Театру опери та балету (Державної української правобережної опери).

Саме в цей період українська освіта й культура отримали шанс на відродження. Міське самоврядування чимало уваги приділяло проблемам культурно-освітнього розвитку населення. 14 вересня 1918 року Вінницькою міською думою було ухвалено рішення про створення шкільних рад, функції яких зводилися до розробки різних проектів з народної освіти, загального контролю над підвідомчими міському самоуправлінню навчальними закладами, затвердження програм і т. ін. [7, с.135]. Спільними зусиллями уряду й філій “Просвіти” відкривалися нижчі та вищі початкові школи, середні навчальні заклади, де здебільшого викладання велося українською мовою. Подільською, зокрема Вінницькою, “Просвітою”, а також іншими місцевими видавництвами, що існували при шкільному відділі Подільського губернського земства, при відділі Народної освіти Подільської губернської народної управи та ін. друкувалася література наукового, технічного та художнього змісту, а саме: підручник Кравца “Основи хімії”, “Український буквар Ярцика” (А.Воронець), “Методика української мови” (ч. 1 Є.В.Троцюка), “Історія українського письменства” С.Русової, “Історія української мови” (І.Огієнко) і т. д. [6, с.373], у тому числі було видано збірки українських пісень для народних шкіл композитора К.Стеценка тощо.

Внутрішньополітична ситуація, що загострилася на початку листопада 1918 року, прискорила падіння гетьманського уряду. У Києві, на таємному зібранні УНС, було створено Директорію, що очолила повстання проти гетьмана, розпочате 15 листопада того ж року. На деякий час (40 днів – лютий–березень 1919 р.) провінційна Вінниця стає столицею національної української держави. Цього ж року, перебуваючи у Вінниці, а пізніше в Кам’янці-Подільському, Директорія приймає ряд постанов, а також законів щодо Міністерства освіти про: заснування в усіх вищих школах УНР лектури української мови; управління освітою в УНР; обов’язкове безкоштовне навчання всіх дітей шкільного віку громадян України; зміну та доповнення законів від 5 грудня 1917 р. і 9 січня 1919 р. про Українську Державну Академію Мистецтва; заснування в Києві Державного симфонічного оркестру ім. М.В.Лисенка, про український текст титрів фільмів та ін. [10, арк. 23–24]. Вийшло також ряд документів, що стосувалися музичної освіти, а саме – про необхідність навчання музиці всіх бажаючих.

Музично-освітніми справами та культурно-мистецькими питаннями відав Музичний відділ при Генеральному Секретаріаті Освіти УНР, з яким була пов’язана діяльність К.Стеценка, одного з найбільш авторитетних і послідовних поборників національної ідеї в культурі. К.Стеценко вбачав передумови національного життя насамперед у розвитку освітянської мережі. Особливо це мало стосуватися віддалених від центру регіонів. За його ідеєю, (у документах за 1920 р., де він уточнив свої позиції щодо реорганізації системи музичної освіти) інфраструктура музичної освіти мала поділитися на музично-технічні (музичні школи) та музично-академічні (консерваторії і музичні факультети при університетах) заклади. Було визнано доцільним утворити три ланки музичної освіти: профшкола, технікум й інститут, що мали відповідати програмам початкового, середнього та вищого закладів. К.Стеценко також обстоював засади удержавлення музичних шкіл і консерваторій, надання музичній освіті не лише масовості й доступності, але й належного професійного рівня. Ця ідея знайшла втілення з перших років відновлення української державності, коли було націоналізовано й удержавлено консерваторії, концертні організації, бібліотеки, фабрики музичних інструментів тощо. На жаль, надалі далеко не всі задуми композитора вдалося втілити в життя, та все ж перші кроки в цьому напрямі були зроблені [14, с.485–486].

Розгляд української культури у світлі відродження нації не обмежується періодом 20-х років, оскільки висока хвиля всезагального суспільного піднесення, попри рішучу зміну політичних орієнтирів у наступних роках, продовжувала живити інтерес до всіх проявів національної ідеї.

20–30-ті роки ХХ ст. були досить складними й суперечливими, і в той самий час найкращим періодом для піднесення і розквіту української культури. Незважаючи на складний перебіг політичного й соціально-економічного життя, було закладено підвалини для створення принципово нової моделі системи освіти, у тому числі музичної, театральної справи й загалом національної культури. Джерелами фінансування культури були центральний державний і місцевий бюджети, спеціальні кошти, культфонди, кошти від промисловості тощо. Для підтримки освіти та культури Раднарком УРСР у 1921 році прийняв декрети про натуральне самообкла-

дання в селах і про одноразовий збір у містах “для потреб Трудової школи”, профшкіл для підлітків і бібліотек [7, с.172].

Від 1921 року навчальні заклади були перетворені на радянські трудові школи. Серед установ професійної мистецької освіти у Вінниці діяли також спеціалізовані технікуми, профшколи, музична та художня школи й інші освітні заклади.

Центром музичної освіти у Вінниці певний час була Народна консерваторія ім. Х.Г.Раковського, відкриття якої відбулося 4 липня 1920 року [11, арк. 30]. Цей навчальний заклад, який очолив Д.Є.Френкін (від 1924 р. – С.Ю.Папа-Афанасопуло), на той час був єдиний вищий навчальний музичний заклад на Поділлі [9, арк. 64]. У 1921 р. консерваторію було реорганізовано в державну, а від березня 1922 р. – у музичний технікум ім. Х.Г.Раковського. Серед викладацького складу консерваторії в 1921 р. була відома вже на той час оперна співачка М.І.Литвиненко-Вольгемут.

При консерваторії від 1920 року існувала музична профспілкова школа (керівництво очолив М.Орлов), до програми якої входили предмети, що відповідали програмі музичного училища: обов’язкове фортепіано, музична грамота, елементарна теорія, сольфеджіо, гармонія, енциклопедія (аналіз форм), інструментовка, історія музики, хоровий клас, теорія композиції, оркестровий клас, а також суспільствознавство, українознавство, військова справа та ін. [13, арк. 2 зв.; арк. 4].

У 1928 р. у зв’язку з реорганізацією системи музичної освіти, згідно з постановою Наркомосу від 12 червня 1928 р., рішенням ліквідаційної комісії Вінницького музтехнікуму заклад було реорганізовано й переведено до Одеського музично-драматичного інституту. Однак, прагнучи відновити діяльність, зазнавши значних метаморфоз, Вінницький музичний технікум, перетворювавшись на освітянсько-виховний, оголосив набір на новий навчальний 1932–33 рік на відділи комосвіти та соцвиху [1]. У той самий час відкривалися і два нових відділи – театральний і виконавський, навчання на яких було розпочато 1 жовтня 1932 р. [2]. Отже, певний час музичний технікум, дещо переформатований на радянське виховання і декларуючий засади комуністичного виховання, практично продовжив своє існування.

На початку 30-х років стрімкого розвитку набуває самодіяльне мистецтво. Організацією концертно-театрального життя Подільського регіону, зокрема Вінниці, протягом 1922–1928 рр. займалося Вінницьке (Подільське) товариство ім. М.Леонтовича, що було реформоване у Всеукраїнське товариство революційних музикантів (ВУТОРМ). У 30-х роках виходить ряд постанов щодо створення єдиної концертної організації – державної естради, покликаної, як зазначає музикознавець Н.Кушка, “будувати свої концерти за принципом різнобарвності і змістовності програм та їх виховного значення для слухачів”, місцем діяльності якої мали стати філармонії [15].

Філармонічні товариства в Україні виникли в умовах поетапної ліквідації наслідків процесу українізації й удержавлення всіх форм культурно-мистецького життя. Ідеологічно важко керовані громадсько-культурні організації, що мали вирішальне значення в становленні найрізноманітніших форм розвитку музичної культури в часи українізації (товариство “Просвіта”, Товариство ім. Леонтовича з його численними обласними та районними філіями тощо) примусово реорганізовувалися, поступалися місцем регламентованим державним більшовицьким апаратам, новій організаційній структурі. Насамперед, ураховуючи смаки нової публіки, уряд видає постанову про створення всеукраїнської організації “Державна естрада”, що мала вести концертно-просвітницьку діяльність і популяризувати “ідеологічно правильну” творчість. Організація Держестради була на початках справою підпорядкованих державному апаратові об’єднань, що називалися філармоніями. Першою з таких організацій в Україні стала Харківська філармонія (товариство Укрфіл). Невдовзі філармонії відкриваються не лише в значних культурних центрах (у Харкові, пізніше в Києві (1934)), але й у невеликих містах.

У 1936 році була проведена реорганізація органів керування мистецтвом. При облвиконкомі утворено обласне управління, яке координувало його різноманітні жанри. Головними напрямками роботи Управління мистецтв були розвиток самодіяльної творчості, сприяння розвитку музичної культури, покращення театрального обслуговування районів тощо. Утім, унаслідок відсутності фінансування філармонічної діяльності й обмеженості роботи, Вінницьке обласне управління у справах мистецтв вирішило реорганізувати Держестраду та створити обласну філармонію.

У Вінниці філармонічне товариство виникає в травні 1937 р. на базі чинних до цього часу Держестради та найбільших на Поділлі колективів – театральних, хорових, оркестрових (хорова капела ім. М.Леонтовича, симфонічний оркестр при Радіокомітеті, мюзик-хол, театральні й циркові трупи та ін.). Оскільки Оперний театр залишився самостійною і самореалізуючою одиницею, важливе місце в діяльності філармонії посідають хорові колективи, вокальні й інструментальні ансамблі, різні форми оркестрів – народних й академічних, солісти тощо. У центрі уваги цієї організації була концертна діяльність, що мала поширювати культуру в маси.

Для покращення концертної діяльності в новому сезоні 1937 р. було ухвалено провести капітальну реконструкцію сценічних майданчиків у Вінниці й області, реорганізувати капелу ім. Леонтовича в обласну (відповідно до ухвали ЦК КП(б)У РНК УРСР) і надати постійне приміщення, протягом зимового сезону (у дні відпочинку опери) проводити симфонічні концерти за участю відомих диригентів й окремих солістів. На 1937 рік було заплановано проведення конкурсів фольклорного співу, музики й танцю, а також художнього читання [8, арк. 1–17]. Діяльність Вінницької філармонії широко висвітлювалася на шпальтах газети “Більшовицька правда”. Колективи філармонії активно виступали не лише в районах Вінницької області, але й Західної України, а також Росії (улітку 1941 р. діяльність філармонії була перервана війною).

У 1937 році дирекція Обласної філармонії та Держестради розпочала посилену роботу з організації у Вінниці Університету музичної культури, що мав 500 слухачів з планом на 17 лекцій-концертів. До викладацького складу були запрошені кращі музично-вокальні сили вінницької опери, викладачі місцевої музичної школи, Києва, Харкова й Одеси [4].

Вінницькою обласною філармонією запрошувалися на гастролі відомі інструментальні колективи й солісти-виконавці: державний симфонічний оркестр та ансамбль народних інструментів СРСР, лауреат Всесоюзного конкурсу скрипалів М.Гольфштейн, піаністка Іда Гольдфарб, скрипалі Д.Ойстрах, М.Фіхтенгольц та ін. Серед танцювальних і хорових колективів до Вінниці на гастролі приїжджали: ансамбль польської народної пісні і танцю зі складом хору та балету [16], Північно-Осетинський ансамбль пісні і танцю, етнографічний хор Західної Грузії під керівництвом К.Н.Пачкорія [5], східний етнографічний художній ансамбль під керівництвом Ашота Рустамова (ансамбль складається із старовинних східних інструментів – тари, яка нагадує сучасну гітару, кеманча – скрипку, канона – ліру) [3], державна єврейська заслужена капела УРСР “Євоканс”, у виконанні якої звучали пісні єврейською, російською, українською, азербайджанською, грузинською та іншими мовами (керівник капели – Є.П.Шейкін) [17] та ін.

Отже, незважаючи на труднощі, перші роки відбудови української національної державності стали новим етапом у розвитку освіти та культури Поділля. У 20-х роках створюються всі умови для розвитку національної музичної культури. Організація великої кількості аматорських і професійних хорових, інструментальних та інших колективів, а також стрімкий розвиток системи радянської української музичної освіти в перші десятиліття ХХ ст. активізували появу у Вінниці мережі музичних освітніх закладів, що було викликано потребою у висококваліфікованих кадрах, зокрема організації консерваторії, а в 30-х роках – організації Обласної філармонії, діяльність якої сприяла активному поширенню культури серед широких мас і популяризації класичної музики та сучасних вітчизняних композиторів. Утім невід’ємною складовою діяльності Обласної філармонії був контроль над усім мистецьким життям, що мало наслідувати настанови сталінської тоталітарної ідеології і формувати нову радянську культуру. Діяльність Вінницької філармонії була припинена під час окупації німецькими військами.

1. Більшовицька правда. – 1932. – 21 берез.
2. Там само. – 1932. – 9 лип.
3. Там само. – 1933. – 12 листоп.
4. Там само. – 1937. – 22 верес.
5. Там само. – 1938. – 22 лип.
6. Верменич Я. В. До історії становлення українознавства на Поділлі (1905–1925 рр.) / Я. В. Верменич // Духовні витoki Поділля: творці історії краю. – Хмельницький, 1994. – С. 372–375.
7. Вінниця : історичний нарис / [голов. ред. А. М. Подолинний]. – Вінниця, 2007. – 280 с.
8. Державний архів Вінницької області (далі – ДАВО). – Ф.П. – 136, оп. 6, спр. 833.
9. ДАВО. – Ф.П. – 525, оп. 1, спр. 40.
10. ДАВО. – Ф.П. – 1196, оп. 1, спр. 29.

11. ДАВО. – Ф.Р. – 254, оп. 1, спр. 209.
12. ДАВО. – Ф.Р. – 254, оп. 1, спр. 1203.
13. ДАВО. – Ф.Р. – 256, оп. 4, спр. 4; ДАВО. – Ф.Р. – 256, оп. 1, спр. 1135.
14. Історія української музики : у 6 т. / [редкол.: Л. О. Пархоменко, О. У. Литвинова, Б. Фільц]. – К., 1992. – Т. 4. – 596 с.
15. Кушка Н. Увертюра / Н. Кушка // Вінниччина. – 1997. – 24 квіт.
16. Молодий більшовик. – 1936–1937.
17. Там само. – 1938. – 22 груд.

В статье сделан обзор музыкальной культуры Винницы периода национального возрождения – одного из самых важных этапов в развитии национальной культуры.

Ключевые слова: феномен музыкальной культуры, музыкальное образование, культурное строительство, государственность, Народная консерватория, областная филармония.

The review of Vinnytsya musical culture of period of national revival is carried out in the article, one of the major stages in development of national culture.

Key words: a phenomenon of musical culture, music education, cultural building, statehood, National conservatory, a regional philharmonic society.

УДК 398.1-054

ББК 82.3 (4 Укр)

Ольга Фабрика-Процька

ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ РУСИНІВ-УКРАЇНЦІВ СХІДНОЇ СЛОВАЧЧИНИ В СУЧАСНИЙ ПЕРІОД: ПРОБЛЕМИ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ТА АСИМІЛЯЦІЇ

У статті висвітлено етапи історії збирання фольклору русинів Східної Словаччини та внесок у неї окремих дослідників. Розглянуто мистецьку діяльність русинів-українців щодо збереження національних традицій, окреслено проблеми трансформації фольклору, ідентифікації та асиміляції (словакізації) етнографічної гілки українського народу в сучасний період на території Східної Словаччини.

Ключові слова: русини-українці, фольклор, історія, мистецтво, етнос, фестиваль, асиміляція.

“Співанка є кроніков і історієв Русинів. Ціла музично-фолклорна комунікація є спосіб як обогатити естетичне чуття молодой генерацьє о велике множество зажытків, скусеностей і познання, а то через народну співанку, народну музику, танець і народны приповідкы. Хто не проникне до єї глубины, тот ся недознає нич о передошлїм жывоті своїх предків...” [3, с.42].

Комплексні дослідження фольклорних надбань українського народу в усьому розмаїтті набувають нині першочергової ваги з огляду на потребу осмислення цілості та єдності національної культури. Музична народна творчість і фольклор стають предметом дедалі більшого вивчення.

Аналіз процесів становлення й розвитку традиційної культури етнографічних груп України та русинів-українців Східної Словаччини як невід’ємної частини загальнонаціональних музичних культур, їх асиміляційні та трансформаційні процеси – актуальне завдання сучасного етномузикознавства й культурології.

Нація (від лат. – народ плем’я) – стійка історична спільність людей, що визначається соціальними зв’язками певної формації і характеризується певними етнічними рисами, зумовленими особливостями економічного й культурного розвитку, спільністю території, мови, побуту, звичаїв і традицій, а також відображенням у свідомості й суспільній психології.

Поняття *асиміляції* (від лат. – уподібнення) – розчинення меншої етнічної одиниці в переважаючому етнічному середовищі, внаслідок чого перша зазнає етнотрансформаційних, а друга – етневолюційних змін [4, с.124] Асиміляція відбувається двома головними шляхами: мирним (добровільним) або насильницьким (примусовим). У першому випадку важливу роль відіграє зміна мови, спілкування та змішані шлюби, а в другому – державна політика, спрямо-

вана на обмеження та позбавлення етнічної групи прав і можливостей розвитку культури та ін. Попри існування розбіжностей між материнськими й зарубіжними українцями (переважно світоглядних), відсутність монолітності всіх українців, формування ідентичності вони впродовж століть намагалися зберегти свою мову, звичаї, традиції, історичну спадщину, культуру тощо.

Національна ідентичність – це свідоме визнання людиною власної приналежності до певної нації. У зв'язку із цим актуальністю нашого дослідження є вияв національної ідентичності русинів-українців через активізацію міграційних процесів і посилення релігійно-культурного протистояння між регіонами, народами, етносами в сучасний період.

Метою статті є висвітлення шляхів трансформації фольклору та збереженості національних традицій русинів-українців.

Для досягнення поставленої мети вирішуються завдання: розглянути основні етапи збирання та вивчення фольклору русинів-українців і визначити внесок окремих учених – дослідників і збирачів народної творчості; розкрити стильові ознаки русинського музичного діалекту; проаналізувати процеси асиміляції та словакізації, які проходять нині на території Пряшівщини (Східна Словаччина) та ін. [6, с.105].

Як відомо, у Карпатському регіоні є три етнографічні групи українців – *лемки, бойки, гуцули*. Лемки жили по обидва схили Бескидів між ріками Сян і Попрад. Це – автохтонні жителі Карпат. До лемків за етнографічними особливостями належать *русини* або в латинізованій формі *рутени*, які через різні історичні обставини опинилися на територіях різних держав – Угорщини, Польщі, України, Словаччини, однак зберегли свою давню самоназву до сьогодні. Значна частина цих українців асимілювалася місцевим населенням. Так, у Словаччині їх було близько 200 тисяч, нині залишилося коло 40 тис.; у Польщі під час депортації та операції “Вісла” русинів було примусово вивезено з рідних земель і розселено по всій країні. Тому визначити місця їхньої локалізації сьогодні важко. Можна констатувати приблизне заселення русинами-українцями в Словаччині – Пряшівщина (по с. Остурно), у Польщі – по Білу Вежу.

Під поняттям “Пряшівщина” в наш час ми розуміємо область Північно-Східної Словаччини, заселену русинами-українцями. Словацьких сіл до уваги не беремо. Сама назва русини-українці дає можливість стверджувати єдність цієї етнічної групи, а не роздільність. Побутує думка окремих громад розділити її на дві частини – русинів і українців, яку пропагують представники “політичного русинізму” і, на превеликий жаль, підтримує сучасна влада Словаччини. Звідси й походять процеси асиміляції та трансформації.

З глибокої давнини русини-українці Пряшівщини становили найзахіднішу групу українського народу. Після розпаду Австро-Угорщини як держави 1918 р. “Угорська Русь” адміністративно була поділена на дві частини: Мукачівська єпархія (з осередком в Ужгороді) становила автономну область Чехо-Словацької Республіки – Закарпатську Україну (офіційна назва “Підкарпатська Русь”); Пряшівська єпархія увійшла до складу Словаччини. І закарпатські, і пряшівські русини-українці надалі становили одну закарпатську етнічну групу, яка, проте, внутрішньо не була сконсолідованою. Одні вважали себе русинами, інші – росіянами, ще інші – українцями. На Пряшівщині вже тоді посилювався процес словакізації, розпочатий ще за часів Угорщини.

Під час перепису населення 1 березня 1991 р. 16 937 громадян Словаччини записалися русинами, а 13 847 – українцями. Разом це становить 30 784 особи, що є найменшою кількістю за всю історію цього краю. Отже, нині чисельність русинів-українців (разом з тими, що проживають у містах та інших областях Чехії та Словаччини) складає не менше 150 тисяч осіб, однак до своєї національності зголошується лише 20 відсотків з них.

Як бачимо, нині це населення, яке століттями становило одне ціле, розбито на групи: русинів, українців, лемків і словаків. Остання група постійно збільшується за рахунок двох перших. Якщо такий процес асиміляції набере ще більших обертів, то в майбутньому вони зовсім зникнуть із статистичних оглядів.

Народна культура найзахіднішої гілки східних слов'ян була предметом зацікавлення українських, чеських, російських та інших дослідників. Усі вони вивчали її як складову частину закарпатської народної культури.

Одними з перших, хто досліджував фольклор Пряшівщини, були громадський діяч і фольклорист Володимир Гнатюк (1871–1926) і діалектолог Іван Верхратський (1846–1919),

мовознавець Іван Панькевич (1887–1958), якому належать перші звукові записи фольклору Пряшівщини, здійснені в 1929 та 1935 рр.

Вагоме місце в дослідженні музичного фольклору русинів-українців займали академік Філарет Колесса (1871–1947), історики Юліан Яворський (1873–1937), Олексій Петров (1859–1932), Петро Богатирьов (1893–1971), Всеволод Саханов (1850–1940), Євген Недзельський (1889–1961), Георгій Геровський (1886–1959) та інші. Установлення етнографічного кордону між русинами й словаками досліджував професор Ян Гусек (1884–1973). Результатом його етнографічно-соціологічних досліджень є книга “Етнографічна границя між словаками та карпаторосами”, доповнена картою.

У 1939 році внаслідок політичних подій Пряшівщину було приєднано до Словаччини, але східна її частина (на схід від Снини) увійшла до Угорської корони.

Справжній розвиток дослідження народно-пісенної культури русинів Східної Словаччини настав після Другої світової війни. Якщо до війни всі видання про культуру цього регіону друкувалися поза Пряшевом, то після війни центром дослідження став Пряшів. Почали видаватися книги, їх налічувалося до 100 найменувань. Не всі публікації досягали належного рівня, та все-таки вони становили основу для подальших досліджень.

У 1951 році було засновано Культурний союз українських трудящих, спадкоємцем якого став Союз русинів-українців Чехо-Словаччини (1990). Товариство спрямовує свою увагу на розвиток народної художньої самодіяльності у зв'язку із щорічним Святом пісні і танцю українців Чехії і Словаччини. На потреби творчих колективів були спрямовані перші пісенні й інструментальні видання, зокрема, збірники Ю.Костюка, Ю.Млинарича, Ю.Цимбори, де вміщено лемківські пісні поряд із загальноукраїнськими та російськими.

Вагоме місце займає народна культура на сторінках місцевої преси – у “Народному календарі”, “Новому житті”, “Дуклі”, “Дружно вперед” та ін.

Важливою передумовою для планомірного вивчення духовної культури русинів була необхідність заснування закладу, який би зберігав у своїх фондах доробки попередників. У 1954 р. перший український музей було створено в Пряшеві. Згодом його перенесли у Свидник, де розпочалася нова діяльність. У 1965 р. при музеї було розпочато видання “Наукового збірника Музею української культури”.

Сьогодні видано понад 20 збірників, зібрані матеріали різних напрямів етнографії, фольклористики та ін. У 1991 р. відкрито модерну експозицію музею на площі 1700 м². Завізовано 60 тисяч експонатів, з яких 20 тисяч належать до народної культури. Бібліотека музею налічує понад 40 тисяч книжок.

Найбільші заслуги в справі збереження фольклору, плекання і популяризації культури українців Пряшівщини має Український відділ Словацького педагогічного видавництва в Пряшеві. Його видання мають змістовний характер, продуману концепцію, сучасне оформлення та наукове обґрунтування тощо.

Певним підсумком фольклорного доробку на території Східної Словаччини можна вважати антологію академіка Миколи Мушинки “З глибини віків” (1967), яка містить 300 пісень, 13 замовлянь, описи обрядів, 370 прислів'їв, 150 загадок тощо. Крім узагальнюючих статей, уміщено коментарі про кожний жанр та ін. Узагальнюючий характер має і його монографія “Народна культура південних лемків”, у якій проаналізовано основні ділянки матеріальної культури русинів-лемків Пряшівщини. У 1968 р. він видав книгу під назвою “Фольклор Пряшівщини в працях українських та російських вчених і сучасний стан його дослідження”. Відомими є книги М.Мушинки “Спільні і відмінні риси у фольклорі русинів Пряшівщини та Войоводини” (1971) та “Фольклорні видання українців Пряшівщини” (1979).

Важливе місце займає народна культура русинів-українців на сторінках чеських і словацьких журналів. Широко її використано в словацьких енциклопедичних виданнях. Матеріали про культуру й побут русинів з'являються і в загальноукраїнських виданнях у багатотомній серії “Українська народна творчість”, антології “Українські народні пісні”, збірнику “Слов'янське літературознавство і фольклористика”, журналі “Народна творчість і етнографія” та багатьох інших.

Записування і видання фольклору русинів-українців є не лише академічною справою в наш час. Сьогодні на Пряшівщині існує ряд інституцій, при посередництві яких зібраний і виданий фольклор знову повертається до своїх носіїв і творців.

У стильових ознаках як лемківського, так і русинського музичного діалекту виділяється дві групи діалектно-стильових відмінностей: орнаментальні та композиційно-структурні як специфічні риси усної словесності. До першої групи належать артикуляційний спосіб виголошення словесно-мовного тексту, який включає особливості звукоджерела (голосу, інструмента), агогічні особливості виконавця, носія інформації – трансфера. До другої належать логіко-композиційні, що є основою для орнаментальної надбудови. Всі вони в сумі є відображенням модусу мислення середовища й найкраще втілюються на прикладі порівняння різнотериторіальних варіантів однієї пісенної парадигми.

Нині позначилися зміни у самій структурі фольклорної традиції. Інтенсивно розвивається процес асиміляції русинів-українців, що призводить до втрати самобутньої говірки, культури та фольклору в цілому.

У процесах трансформації форм побутування народно-пісенної культури й обрядовості, а також взаємодії пісенної традиції і новотворчості, зокрема пов'язаної з впливом ословачення сучасної культури русинів-українців, виявлено, що: а) у місцеве русинське піснетворення вплітаються цілі образно-поетичні кліше, узяті зі словацького фольклору; б) усе, що є особливим у змісті й формі як лемківського, так і русинського фольклорів, не відділяє їх від загального масиву традиційної музично-пісенної та усної словесності українського народу, не виокремлює їх, а, навпаки, доповнює, збагачує цей масив неповторними елементами й рисами.

Самовдосконалюючись і пристосовуючись до нових форм побутування, народно-пісенна культура русинів-українців Східної Словаччини значною мірою в сучасному суспільному житті зберігає за собою функцію характерної складової мистецького процесу.

Широка мережа колективів народної художньої самодіяльності різних жанрів розвивається при організаціях Союзу русинів-українців Чехії та Словаччини. Це – фольклорні групи, ансамблі, дитячі колективи, які пропагують свою культуру в селах і містах як на території Словаччини, так і за її межами. Кращі учасники цих свят, імпрез, конкурсів потрапляють на центральне свято культури русинів-українців, яке, починаючи з 1954 р., щороку відбувається у Свиднику. Це дводенний фестиваль, у якому бере участь близько 30–35 колективів, серед яких є гості із закордону. Понад двадцять років успішно проходять фольклорні фестивалі з автентичним репертуаром фольклорних груп у Камйонці, а також фольклорний фестиваль сольного співу “Маковицька струна” у Бардієві. Такі мистецькі заходи стають важливим фактором культурної ідентифікації, створюючи можливості для відновлення забутих сторінок духовної скарбниці русинів, інтегруючи в собі матеріальну та духовну культуру субетносу.

Слід відзначити, що нині найбільшим пропагандистом і популяризатором фольклору в цілому русинів-українців є Русько-українська редакція Словацького радіо в Пряшеві. Щотижня виходить в ефір з 12-годинними передачами, де половина – спів і музика. Починаючи з 1991 року, русини-українці мають свою передачу на телебаченні.

У 1997 р. у Пряшеві було створено самостійний Пряшівський університет, який відокремився від Університету ім. П.Й.Шафарика у Кошицях. До його складу увійшов філософський факультет.

Відомо, що після проголошення самостійної Словаччини при трьох університетах України (Київському, Львівському й Ужгородському) були створені відділи словакістики. На жаль, після проголошення незалежності України в Словаччині, навпаки, не було засновано жодного українознавчого закладу. Саме після виходу на пенсію двох українців Словацької академії наук у Братиславі – М.Неврлого та М.Мольнара – їх місця для україністики пропали. Дослідження спільної русинсько-української проблематики є в діяльності Музею Свидника. За словами русина за походженням із села Мушина на Лемківщині (Польща), фольклориста й українознавця Миколи Мушинки, “...кадровий склад науково-дослідного відділу україністики при пряшівському філософському факультеті знизився майже на половину, хоч у Словаччині проживає понад стотисячна енкава русинів-українців з багатою історією та культурою, яку слід вивчати і розвивати...” Багато уваги М.Мушинка приділяє темі походження русинів, їх національній ідентифікації.

Досліджуючи десятки років історію та фольклор русинів, М.Мушинка констатує, що в Південно-Східній Словаччині є понад 250 сіл, у яких населення століттями називало себе давнім етнонімом *русини*, що притаманно всім українцям. Цей етнонім зберігся і до сьогодні, хоча переважна більшість русинів відносить себе до словацької національності, зберігаючи рідну мову (лемківську говірку) і культуру. “Комуністична влада на початку 50-х років заборонила вживання етноніма “русин” і всіх носіїв цього етноніма (“русинів”, “русских карпаторосів”) без належної підготовки проголосила українцями”, – зазначив на одній із конференцій, яка розглядала лемківські проблеми, доктор філософії, академік Микола Мушинка. Він вважає, що це неправильно. Ніхто не має права силою нав’язувати людині її національність. Хочеш бути русином – будь ласка, вважаєш себе українцем, це теж твоя справа. Однак разом ми становимо не дві, а одну національність, бо народила нас одна мати, маємо одну генезу, історію і культуру. Єдиним графічним зображенням цієї єдності є етнонім “русини-українці”.

З доповідями на цю тему дослідник М.Мушинка виступає на багатьох конгресах, конференціях, фестивалях (у Словаччині, Чехії, Україні, Великобританії, Німеччині), написав велику кількість праць і брошур. Часто виступає на телебаченні й радіо. У 2009 р. етнограф Іван Чижмар видав у Свиднику неповторну, багатогранну монографію під назвою “Народні співанки, музика і танці русинів Східної Словаччини”. У ній вміщено автентичні співанки русинів Словаччини другої половини ХХ ст., фотосвітлини та DVD диск, на якому представлені інструментальні й вокальні твори народних капел.

Можемо констатувати, що в післявоєнний період зроблено чимало на ниві збирання, видання і популяризації духовної культури русинів-українців Чехії і Словаччини. Треба визнати, що значна заслуга в цьому належала тоталітарному комуністичному режимові, який, з одного боку, нищив прояви так званого “українського націоналізму”, а з іншого, – підтримував і фінансував дослідження народної культури як культури “широких трудящих мас”.

Політика злиття народів і культур, безумовно, завдала великої шкоди українській традиційній культурі. Нині локальні особливості регіонів трансформуються, що призводить до втрати самобутності, неповторності явищ культури етнографічних груп українців.

Таким чином, нами виявлено, що в стильових ознаках русинського музичного діалекту виділяються дві групи діалектно-стильових відмінностей: орнаментальні та композиційно-структурні як специфічні риси усної словесності. У післявоєнний період зроблено чимало на ниві збирання, видання та популяризації духовної культури русинів-українців Чехії і Словаччини. У сучасний період це населення, яке століттями становило одне ціле, розбито на групи: русинів, українців, лемків і словаків. Остання група постійно збільшується за рахунок двох перших. Якщо такий процес асиміляції набере ще більших обертів, то в майбутньому вони зовсім зникнуть із статистичних оглядів.

Розглядаючи культурні традиції русинів-українців Східної Словаччини, спостерігаємо не лише інновації, але й певним чином “генетичну безперервність” (за висловом С.Грици), яка веде до оновлення фольклорних пластів, зокрема пісенних. Ці та інші аспекти вивчення музично-пісенної культури русинів-українців пов’язуються, насамперед, із питанням збереження локальних відмінностей у культурі етносів. Самовдосконалюючись і пристосовуючись до нових форм побутування, народно-пісенна культура русинів-українців у сучасному суспільному житті зберігає за собою функцію характерної складової мистецького процесу.

Саме збереження цінностей етнічного чи етнографічного характеру за умов інтеграційних процесів у світі є волевиявленням морально-етичної свободи будь-якого вільного етносу, який нормально функціонує. Тому питання збереження національної ідентичності, культурної самобутності, свободи самовираження нації стає особливо актуальним на сучасному етапі розвитку людської цивілізації.

1. Борисенко В. Традиції і життєдіяльність етносу: на матеріалах святково-обрядової культури українців / В. Борисенко. – К. : Унісерв, 2000. – 191 с.
2. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки / С. Грица. – К. ; Тернопіль : Астон, 2002. – 236 с.
3. Іваницький А. Історичний синтаксис фольклору: проблеми походження хронологізації та декодування народної музики / А. Іваницький. – Вінниця : Нова книга, 2009. – 404 с.

4. Кафарський В. І. Етнологія : підручник / В. І. Кафарський, Б. П. Савчук. – К. : Центр навчальної літератури, 2006. – С. 124.
5. Кирчів Р. Із фольклорних регіонів України: нариси й статті / Р. Кирчів. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2002. – 350 с.
6. Чижмар І. Народні співанки музика і танці русинів Виходної Словачії / І. Чижмар. – Свидник, 2009. – 400 с.

В статті розглянуто етапи історії збирання фольклору русинів Восточної Словачії та вклад в неї окремих учених. Розкрито виконавську діяльність русинів-українців щодо збереження національних традицій, наведено проблеми трансформації фольклору, ідентифікації та асиміляції (словакизації) етнографічної групи українського народу в сучасний період на території Восточної Словачії.

Ключеві слова: русини-українці, фольклор, історія, мистецтво, етнос, фестиваль, асиміляція.

This article deals with separate stages of collecting folklore of rusynies from Eastern Slovakia and the contribution of folklorists and researchers. It describes the assimilation of ethnographical branch of the Ukrainian people in nowadays period on the territory of the Eastern Slovakia.

Key words: rusynies-ukrainians, folklore, history, art, festival, assimilation, ethnos.

УДК 781.7:78.071.2

ББК 85.314.1 (4 Укр)

Христина Скрипка

КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ СОЮЗУ УКРАЇНЦІВ БРИТАНІЇ

У статті розглядається культурно-освітня діяльність Союзу українців Британії у співпраці з корпоративними організаціями (товариствами) – Об'єднанням бувших Вояків Українців (ОбВУ), Спілкою Української Молоді (СУМ), Комітетом допомоги Українським студентам (КоДУС), Організацією Українських Жінок (ОУЖ) від часу заснування до сьогоднішнього дня. Виокремлюються найбільш активні територіальні осередки, конкретизується діяльність СУБу в поширенні української культури й мистецтва у Великій Британії впродовж усього періоду функціонування.

Ключові слова: Союз українців Британії (СУБ), Велика Британія, діаспора, культура, мистецтво, хор, танцювальні колективи, аматорські театри.

Тема різносторонньої діяльності українців у Великій Британії в післявоєнний період зацікавила багатьох вітчизняних і зарубіжних науковців. Матеріали про українську діаспору Великої Британії широко представлені на сторінках наукових статей, монографій, мемуарів В.Луціва, С.Наріжного, Я.Смольського, Я.Павлів, Ю.Покальчука, Г.Щигельської*.

Незважаючи на доволі великий обсяг досліджень, зроблених науковцями про напрями діяльності Союзу українців Британії, тема потребує подальшого глибшого вивчення, включаючи й сучасний період, і зокрема, актуалізацію культурно-освітніх аспектів діяльності СУБ.

Мета дослідження – охарактеризувати культурно-освітній напрям діяльності Союзу українців Британії, виявити найбільш активні територіальні осередки, конкретизувати діяльність СУБу в розвитку й поширенні української культури та мистецтва у Великій Британії.

* Луців В. Від Бистриці до Темзи / В. Луців. – Львів : Дивосвіт, 1999. – 608 с.; Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919–1939 / С. Наріжний. – К. : Вид-во О. Теліги, 1999. – 272 с.; Смольський Я. 40-ліття хору СУБ “Гомін” / Я. Смольський // Українська Думка. – 1989. – 4 лип.; Павлів Я. Звучать пісні у виконанні манчестерського “Гомону” / Я. Павлів // Америка. – Філадельфія, 2001. – 6 січ.; Павлів Я. Рімінський ансамбль “Бурлака” в моїй пам’яті / Я. Павлів. – Монреаль, 1998. – 125 с.; Покальчук Ю. Українці у Великій Британії / Ю. Покальчук. – Львів : Кальварія, 1999. – 140 с.; Щигельська Г. Союз українців у Великій Британії : етапи становлення, організація та діяльність (1945–1949) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 07.00.02 “Всесвітня історія” / Г. Щигельська. – Чернівці, 2006. – 19 с.

Новизною публікації є введення до наукового обігу нових матеріалів щодо невідомих сторінок розвитку культурно-освітньої діяльності СУБу, зокрема, Звітів діяльності Союзу українців у Великій Британії різних періодів, україномовної періодики Великої Британії, у т. ч. газети “Українська Думка”.

Суспільно-історичні умови, що склалися в Україні в кінці XIX і впродовж XX ст., призвели до масової еміграції діячів науки й культури як професійного, так і аматорського рівня. Після Другої світової війни емігранти в таборах у Великій Британії створили хоріві, театральні, танцювальні гурти, інструментальні оркестри, а також різні спортивні дружини, були відновлені відділи “Просвіти”, юнацькі організації – “Пласт” і Спілка української молоді. Організовано було навчальні курси вивчення англійської мови, українознавства та інші, створено бібліотеки, таборіві каплиці, мистецькі дитячі гуртки, різні аматорські ансамблі й т. п.

Наступним після таборового етапу став період створення громадських організацій українців.

Союз українців Британії (СУБ) – найстарша українська громадська установа у Великобританії (центр – у Лондоні), заснована в 1945 році. Діяльність СУБу охоплювала культурно-освітні, видавничі, харитативні, зовнішньо-інформативні, господарські напрями. Організація є репрезентативною перед британською владою як спілка з обмеженою відповідальністю [13, с.2].

Законодавчими й керівними органами СУБу є загальні збори, рада, президія та головна управа. СУБ випускає періодичні видання організації – тижневик “Українська Думка” (з 1947), англомовний кварталник “The Ukrainian Review” (з 1954), дитячий журнал “Юні Друзі” (з 1956), публікується також і велика кількість літератури про найбільші територіальні осередки СУБу.

СУБ організовує свою діяльність згідно зі статусом. До СУБу входять корпоративні організації (товариства) – Об’єднання бувших Вояків Українців у Великій Британії (ОбВУ), Спілка Української Молоді у Великій Британії (СУМ), Комітет допомоги Українським студентам (КоДУС), Організація Українських Жінок (ОУЖ) та ін.

Союз українців Великобританії із Центральною Управою в Лондоні діє разом із відділами в різних містах Британії, де проживають українці: Манчестері, Брадфорді, Ноттінгемі, Лестері, Олдгамі, Ковентрі, Кіхлеї, Рочдейлі, Тодмордені, Болтоні.

Культурне життя українців у Великій Британії, так само як і в інших країнах, зосереджувалося, насамперед, на спільних українських святах, на відзначеннях важливих громадсько-політичних подій української історії: роковин Т.Г.Шевченка, І.Я.Франка, Лесі Українки; державних свят, річниць українських патріотів Степана Бандери, Романа Шухевича (Тараса Чупринки) та інших.

З 1949 р. під патронатом СУБу функціонують і мистецькі об’єднання – загалом близько сорока.

Велику роль у всіх акціях святкування й імпрезах на території Великої Британії виконують провідні українські колективи, такі як хори “Бурлака” під керівництвом С.Гумінловича, “Гомін” під керівництвом проф. Я.Гордія з Манчестера, “Діброва” під керівництвом Я.Гаврилюка з Брадфорда, “Хор ім. М.Лисенка” під керівництвом О.Пицка з Ноттінгема, танцювальні групи “Орлик” під керівництвом П. Лазоришака-Дністровика з Манчестера, “Лиман” під керівництвом М.Гайви й М.Ткачука з Лондона, “Запорожець” під керівництвом В.Лушчака із Ноттінгема та ін.

Уже на початок 50-х р. відділ СУБ у Манчестері впевнено звітував про активний зв’язок із членами СУБу, інформаційну роботу серед чужинців. Діяльність відділу значно оживилася завдяки придбанню власного Українського Дому. У культосвітній ділянці відділ утримував два мистецькі колективи – чоловічий хор “Гомін” під управою п. Я.Гордія, Я.Бабуняка й танцювальний колектив “Орлик” під орудою П.Лазоришака-Дністровика, М.Бабиш. Хор дав багато концертів українських пісень для англійців у Манчестері та більших містах, у тому числі виступав на ювілейному святі СУБу в Лондоні (1 квітня 1951 р). Разом з хором виступав танцювальний колектив “Орлик”. Обидва колективи брали участь у передачах радіостанції Бі-Бі-Сі, на Міжнародному фестивалі в м. Ланголен (Llangollen, Валія), в імпрезах, влаштованих англійцями або для англійців [6].

Манчестерський відділ СУБ закуповував експонати народного мистецтва: кераміки, виробів із дерева, вишивки для Українського дому, започаткував видання “Пресово-інфор-

маційної служби”, де виходили матеріали англійською мовою про українські справи [7]. СУБ забезпечував колективи “Гомін” і “Орлик” концертними костюмами, організовував поїздки на фестивалі та гастролі по Європі, США, Канаді й Україні. Організація дбала про друк різного виду оголошень і реклам з приводу заходів чи концертів, а також подання інформацій про їх проведення. Так, у статті “Весняний концерт” “Гомону” і “Орлика” зауважувалося про благодійну місію концерту, дохід з якого був призначений жертвам весняної повені в Ноттінгемі, а також потерпілим Галіфакса (26.04.1953) [9].

Активну участь організація СУБ брала в таких громадських подіях, як: святкування митрополита Полікарпа (1952), похорон о. Е. Кордуби (1953), 25-річчя смерті митрополита Андрея Шептицького (1986), 85-ліття нар. і 60-ліття рукоположення Блаженнішого Патріарха Йосифа Сліпого (1977), похорон балетмейстера репрезентативного танцювального колективу “Орлик” Петра Лазорищака-Дністровика (1971), ушанування пам’яті піаніста-концертмейстера репрезентативного хору “Гомін” Вільяма Джонса (1983), ушанування померлих учасників хору “Гомін” (1999) і багатьох інших.

Бедфордський відділ СУБ у 1977 р. став ініціатором проведення диригентського курсу. На це засідання прибули диригент хору “Діброва” Ярема Гаврилюк, диригент хору “Гомін” Ярослав Бабуняк і культурно-освітній референт Центрального СУБу Лондона Володимир Луців. Курс ставив ряд завдань у своїй роботі: вивчення учасниками теорії музики, історії музичної літератури та виховання хорового вокаліста.

Велика заслуга Центральної організації СУБу в організації та святкуваннях 1000-річчя Хрещення Руси-України, які відбулись у Брюсселі (Бельгія), у “Роял Альберт Гол” (6 000 місць) Лондона, у Римі. У програмі святкового концерту виступали об’єднані одним величним хором біля 450 осіб: хор “Ювілейний” з Великої Британії, створений з хорів “Гомін” з Манчестера (дириг. Ярослав Бабуняк), “Русалка Дністрова” з Манчестера (дириг. Павло Гунька), “Боян” і “Заграва” з Ноттінгема (дириг. Мирослав Бучок), “Верховина” з Ковентрі (дириг. Степан Гунька), “Трембіта” з Олдгама (дириг. Ярослав Бабуняк), “Діброва” з Бадфорда (дириг. Степан Замулінський), співочий гурток з Лідса (дириг. Петро Ревчук); мішані хори: “Думка” з Нью-Йорка (дириг. Семен Комірний), “Візантійський хор” з Утрехта (Голландія) (дириг. Мирослав Антонович), хор “Веснівка” з Торонто (Канада) (дириг. Галина Квітка-Кондрацька) [17].

Потрібно відмітити й діяльність ОБВУ в суспільно-громадському секторі СУБу. ОБВУ не тільки активно включалося в багатомасштабну суспільно-громадську, культурно-освітню й зовнішньоінформативну діяльність українського організованого громадянства у Великій Британії та було його рушійною силою, але розгортало й свою культурно-освітню роботу. Треба згадати щорічні відзначення таких роковин та історичних подій*. Головна управа ОБВУ схвалювала ці вияви ініціативи, контролюючи, щоб такі імпрези не повторювались іншими установами. “До найбільш удалих імпрез, що відбулися на терені Великої Британії, належать: у 1959 році 300-річчя перемоги української зброї під проводом Івана Виговського над утричі переважаючими військами під Конотопом, ювілей професора В.Щербаківського, свято Героїв, урочистості “Коронація короля Данила”, різні акції тощо [1].

Ось як констатувалася культурно-освітня діяльність ОБВУ протягом 1980–1990 років: “З признанням годиться відмітити добру і дружню співпрацю з ОБВУ таких мистецьких колективів: репрезентативний хор СУБ “Гомін” спочатку під диригуванням Євгена Пасіки, а потім довголітнього диригента Ярослава Бабуняка. Постійним акомпаніатором цього хору був п. Вільям Джонс, а також попередньо акомпанували мгр. Богдан Паращак і п. Ярослав Шутка; танцювальний ансамбль “Орлик” під мистецьким керівництвом хореографа Петра Лазорищака-Дністровика, а після його смерті – п-ні Марії Бабиш і п. Дмитра Парадюка; чоловічий хор “Діброва” Відділу СУБ у Бадфорді диригент Ярослав Гаврилюк, акомпаніатор п. Ярослав Шутка; чоловічий “Хор ім. Миколи Лисенка” в Ноттінгемі під керівництвом п. Остапа Пицка; дівочий хор СУМ “Трембіта” в Олдгамі; чоловічий хор “Верховина” в Ковентрі – диригент

* Бій під Бродами, Свято українського моря, Листопадового чину, свято Героїв, роковини Крут і Базару. Свято Покрови стало традиційним святом ОБВУ. Також влаштовувалися річниці трагічної смерті: Головного отамана Симона Петлюри, полковника Євгена Коновальця, генерал-хорунжого Тараса Чупринки, святкування Незалежності й Соборності України (22 січня) та ін.

Марія Костюк; оркестр Юного СУМ у Ноттінгемі – диригент Мирон Скаліш; танцювальний ансамбль “Крилаті” (у Брадфордї)” [2].

В оселі СУБ у Чіддінгфолді постійно відбувалися святкування Героїв України та інші величні імпрези. Згодом старанням і на кошти ОБВУ було споруджено пам’ятник полеглим за волю України в Тарасівці, і це святкування прийняло характер окружного Свята Українського Воїна.

Отже, Союз українців Британії постійно сприяє розвитку української культури Великобританії, разом з корпоративними організаціями – Об’єднанням бувших Вояків Українців (ОБВУ), Спілкою Української Молоді (СУМ), Комітетом допомоги Українським студентам (КоДУС), Організацією Українських Жінок (ОУЖ) та ін.

За довгий період життя українців у Великій Британії значно змінилося в контексті світового масштабу. СУБ поступово стає членом таких організацій: Світовий конгрес Вільних Українців (СКВУ), Координаційний осередок Українських Громадянських Центральних і Крайових Установ в Європі (КОУГЦУ), Світовий Український Визвольний Фронт (СУВФ), Європейська Рада Свободи (ЄРС), Європейський Ювілейний Комітет Тисячоліття Хрещення України, Українське Крайове Патріархальне Об’єднання (УКПО), Комітет Оборони Українських Політичних В’язнів в СРСР [13]. Уже на початок 90-х рр. СУБ значно укріпив і розширив свої позиції як у самій Великобританії, так і на міжнародному рівні. Розширилася межа відділів та осередків СУБ у різних містах Великобританії*.

У Центральному домі СУБу в Лондоні розміщені канцелярія Головної Управи СУБу, бібліотека й музей імені Тараса Шевченка. Дім є осередком різних братніх суспільно-громадських організацій, установ і комітетів. У студентському гуртожитку мешкають студенти та працюючі молоді українці, колишні студенти. В Інвалідській оселі (Чіддінгфолд) і “Кобзарівці” (Вестон он Трент) СУБ має приміщення, де можуть проживати старші особи з належною опікою та доглядом прислуги [13, с.18].

У Домах СУБу зберігаються, упорядковуються та представляються різноманітні зразки українського писемного слова, образотворчого мистецтва, ручної роботи тощо.

При СУБі працює комісія допомоги українському студентству (КоДУС). У її обов’язки входить організація моральної та матеріальної допомоги студентам університетів і вищих шкіл та популяризація ідеї змагання на здобуття вищої освіти серед української молоді на чужині.

Організація Українських Жінок (ОУЖ), як складова СУБу, проводить культурно-освітню, виховну діяльність, різновікову гурткову роботу.

Важливе місце займає також Спілка Українських учителів і вихователів, що займається організацією українського викладацького апарату, керівництвом шкіл та українознавства на терені Великобританії [13, с.3].

Усе членство Союзу українців у Великій Британії щиросердечно вітало обидві радісні події – проголошення Верховною Радою самостійності України 24 серпня 1991 р. і затвердження державності голосуванням громадян України під час Всеукраїнського референдуму 1 грудня 1991 року.

* Аштон (Ashton), Бедфорд (Bedford), Бери (Bury), Бірмінгем (Birmingham), Блекбурн (Blackburn), Болтон (Bolton), Брадфорд (Bradford), Волтгем Кросс (Waltham Cross), Волвергемптон (Wolverhampton), Гаддерсфілд (Huddersfield), Галіфакс (Halifax), Гай Викоуб ((High Wycombe), Галашілс (Galashiels), Глазго (Glasgow), Глостер (Gloucester), Дербі (Derby), Данді (Dundee), Діннінгтон (Dinnington), Донкастер (Doncaster), Единбург (Edinburgh), Іпсвіч (Ipswich), Кардіф (Cardiff), Карлайл (Carlisle), Кіддермінстер (Kidderminster), Кіхлей (Keighley), Ковентрі (Coventry), Кольчестер (Colchester), Лестер (Leicester), Ліверпуль (Liverpool), Лідс (Leeds), Лії (Leigh), Лінкольн (Lincoln), Лондон (London), Лютон (Luton), Манчестер (Manchester), Мансфілд (Mansfield), Нортгемптон (Northampton), Ноттінгем (Nottingham), Олдгем (Oldham), Пітерборо (Peterborough), Ругбі (Rugby), Рашден (Rushden), Редінг (Reading), Рочдейл (Rochdale), Свансі (Swanses), Свіндон (Swindon), Скенторп (Scunthorpe), Сляв (Slough), Сток-он-Трент (Stoke-on-Trent), Стокпорт (Stockport), Тодморден (Todmorden), Челтенгем (Cheltenham), Чіддінгфолд (Chiddingfold).

Відділи СУБів постійно використовують загальнобританські засоби масової інформації (радіо, телебачення, періодична преса), де відстоюють українські національні інтереси.

Одиноким українським часописом у Великій Британії до сьогодні є тижневик “Українська Думка”, у якому друкується інформація про життя та діяльність українських установ, організацій, товариств, комітетів Великобританії та актуальні новини з материкової України й діаспори. Перша сторінка вміщує редакційні статті, важливі новини; друга – призначена для літератури, мистецтва, культури; третя сторінка – дописи про громадське та культурно-освітнє життя українських громад Великобританії; четверта – конкретно для установ і організацій: “За єдність Церкви й народу” (УКПО), “Голос Молоді” (СУМ), “Жіноча Сторінка” (ОУЖ), “Літературна Сторінка” Товариства Українських Літераторів (ТУЛ), “Пластова Сторінка” та інші; п’ята сторінка вміщує матеріали політичної тематики, актуальні матеріали з України; шоста – історичні повісті, науково-історичні розвідки; сьома подає різні цікаві матеріали на медичні теми, гуморески; восьма сторінка – для реклами, оголошень, некрологів, посмертних спогадів.

Книгарні СУБу працюють постійно, розповсюджують газети, журнали, платівки, молитовники, книжки для дорослих і дітей, сувеніри з України. У тому числі функціонують виїзні рідзвяні та великодні базари, що їх влаштовує Управа (ОУЖ) у Лондоні та (СУМ) у Лестері [13, с.31].

Таким чином, українська інформаційна служба Великобританії активно поширює відомості про діяльність усіх підлеглих СУБ організацій, порядок державних святкувань, гастролі й виступи митців тощо.

Важливу виховну й просвітницьку функцію при відділках проводять мистецькі колективи.

У Православній церкві Олдгаму (з 1952 р.) функціонував церковний хор “Дніпро” під керівництвом Анатолія Кліща. Основою хору стали вояки українського легіону (родом з Волині). Хор “Дніпро” не лише забезпечував релігійні відправи, але й із різноманітними тематичними програмами з великим успіхом концертував перед українською громадою Франції (1955), декілька разів виступав у передачах Бі-Бі-Сі (у 50-х роках), гастролював по країнах Європи. Спільно з фольклорним колективом “Село” з Ноттінгема й естрадною групою “Новина” з Манчестера він побував з концертами в уже незалежній Україні (1991). Диригентами хору “Дніпро” у різний період були Анатолій Кліщ, Василь Корольчук, Афанасій Корольчук, Степан Мороз. При Православній церкві працювали також школа та дитячий хор “Дніпрові хвилі” (1958) [26, с.75–76].

Українські мистецькі гуртки Ноттінгема діяли як при відділі СУБ, так і при інших організаціях (УГКЦ, СУМ, ОУЖ), що були складовою СУБу.

Чоловічий церковний “Хор ім. М.Лисенка” при УГКЦ (1950–1983), засновником і диригентом якого впродовж усього часу функціонування був Остап-Діонізій Пицко, розгорнув свою широку діяльність, маючи в репертуарі понад 100 творів таких композиторів – Д.Бортнянського, М.Лисенка, К.Стеценка, М.Леонтовича, В.Барвінського, А.Гнатишина та ін. “Хор ім. М.Лисенка”, з нагоди святкування свого десятиліття випустив мистецький альманах (1963). Хор активно виступав у різних містах Британії, на радіо, телебаченні [27, с.100–101].

При осередку СУМ у Ноттінгеми працював юнацький оркестр (1959–1979) під керівництвом Мирослава Скаліша. Оркестр виступав на багатьох концертах для українців і англійців, брав участь у міжнародних фестивалях, в українсько-англійських, українсько-шотландських, українсько-ірландських концертах. Крім Ноттінгема, музиканти виступали в багатьох містах Британії [27, с.101–102].

Поряд з юнацьким оркестром Мирослав Скаліш створив жіночий “Хор ім. Лесі Українки”, там же в Ноттінгеми (1968–1979), що належав до Організації Українських Жінок (ОУЖ). Він виступав майже на всіх імпрезах, де виступав оркестром, своїм виконанням збагачуючи концертну палітру репертуару [27, с.102–103].

Неможливо не згадати такий славний колектив, як чоловічий хор “Боян” з Ноттінгема, заснований 1979 р. (спочатку як хор “Дружинників СУМу”). Колектив під диригентурою Мирослава Бучка виступав на всіх святкуваннях, імпрезах, що їх проводив СУБ. Хор “Боян” слухали жителі багатьох міст Великобританії. Крім забезпечення літургійних відправ, ним велась і концертна діяльність [27, с.110]. Вершиною творчої діяльності хору були виступи до 1000-ліття

Хрещення Руси-України в 1988 році. Хор увійшов у “Збірний хор Тисячоліття” і мав честь співати на святкуваннях у Ноттінгемі, Манчестері, Лондоні, а також під час архієрейської Служби Божої в Римі.

При СУБі Ноттінгема функціонував жіночий хор “Заграва” (з 1984). Крім окремих своїх номерів, виступали разом із чоловічим хором “Боян”. Серед їх виступів знаковими були: до 40-ліття відзначення СУБу (1986), у зведеному хорі до Тисячоліття Хрещення Руси-України (1988). Керівниками хору “Заграва” (у різний період) були Марія Семак, Ірина Курляк, концертмейстер Марія Бучок [27, с.112].

Поряд із хоровими колективами при відділах СУБу з великим успіхом працювали й танцювальні колективи. Це, зокрема, уже згаданий вище “Орлик” під орудою П.Лазорищака-Дністровика, М.Бабич з Манчестера, “Лиман” із Лондона під керівництвом М.Гайви й М.Ткачука; “Запорожець” із Ноттінгема під керівництвом В.Луцака; “Крилаті” з Брадфорда – керівник О.Буряк; танцювальний колектив з Редінга – керівник А.Буряк та ін.

Танцювальний колектив “Запорожець”, створений у серпні 1948 р. у Ноттінгемі, очолив М.Бойчук, співпрацюючи з уже діючим оркестром під керівництвом Мирона Скаліша. Після від’їзду М.Бойчука до США справу танцювального гуртка продовжив Василь Луцак. Колектив “Запорожець” у 1960–1968 роках став молодіжним колективом й офіційно належав СУМ. Колектив очолювали молоді керівники Михайло Кухта, Катерина Бойко, Ольга Любінська, Степан Чупляк, а з 1979 до 1987 рр. – Лев Піддубрівний [27, с.106–108].

Танцювальний колектив “Крилаті” був організований при відділі СУБ у Брадфорді Остапом Буряком, він успішно працював, здобуваючи золоті та срібні нагороди на британських і міжнародних фестивалях. О.Буряк, закінчивши в Києві до війни балетне училище, заснував у Брадфорді Школу українських класичних танців, був визнаний і прийнятий до членства в Асоціацію балетмейстерів британських національних балетних груп, а згодом став Президентом цієї Асоціації. Мистецтво хореографії Остапа Буряка продовжив його син Андрій Буряк у Редінгу при відділі СУБ і теж досягнув міжнародного визнання [26, с.75].

Ще один відомий колектив був створений при Ноттінгемському відділі СУБ Степаном Чупляком (з 1979 р.). Ансамбль виступав на конкурсному міжнародному фестивалі у Швейцарії (1981), Голландії (1983). Виступали також з концертами в Бельгії, Лондоні в залі “Роял Альберт Гол”, на якому була присутня королева Великої Британії Єлизавета II. Колектив провів довготривале концертне турне по Америці та Канаді (1987), брав участь у концерті до річниці святкування 1000-ліття Хрещення Руси-України 1988 р. Танцювальний колектив Степана Чупляка був також запрошений у Чернівці на фестиваль “Червона руга” [27, с.109–110].

У багатьох містах Великобританії, крім хорових, танцювальних колективів, при відділах СУБ функціонували й драматичні гуртки в Ноттінгемі, Брадфорді, Лестері, Болтоні, Лідсі, Ковентрі, Лондоні та інших містах.

Відділом СУБу в Ноттінгемі (1948) було зініційовано створення аматорського драматичного гуртка, режисером якого став Федір Стасів, пізніше – Андрій Галаван [27, с.103–105].

Театральне мистецтво при відділі СУБ Брадфорда великою мірою було поширене серед українців, починаючи ще з 1948 року. Поміж емігрантів Брадфорда виявилось декілька професійних акторів, що згуртувалися в театральну трупку, яка забезпечила успіх театру. Гурток, який очолив професор Авакум Пурас, називався ім’ям М.Кропивницького, а режисерами в різні роки були В.Пелих-Полуян (1948–1953), Григорій Іванюк (1953–1962), Юрій Щесюк (1962). Наприкінці 60-х років театр занепадає.

Театральні трупи існували й в інших товариствах Брадфорда. Наприклад, при Жіночому товаристві ім. Олени Теліги (1950–1970). Вистави, присвячені річницям діячів української культури й історії, були поставлені в період 1950–1970 рр. [26, с.81].

У 60-ті роки при відділі СУБу в Брадфорді існував театр ім. Грінченка, керівниками якого були Гринішак, Буковський і Муратов. Театр поставив декілька вистав, серед яких найбільший успіх мала вистава “Украдене щастя” І. Франка [26, с. 81].

При відділі “Об’єднання” в Олдгамі функціонував драматичний колектив. Керівниками колективу були К.Починок, А.Корольчук [26, с.81].

Театральні групи не мали статусу професіональних, оскільки актори працювали на різних роботах, режисери й персонал часто змінювались.

Отже, мистецькі колективи функціонували й функціонують у багатьох містах, де жили українці більшими групами. Часто молодша генерація, яка вже гірше володіє українською мовою, знаходить себе в танцювальних, інструментальних і хорових колективах.

Бандурне мистецтво Великобританії представлене діяльністю таких виконавців (солістів і колективів), як: Ярослав Бабуняк, Володимир Луців, брати Постолани, Октет бандуристів при хорі “Бурлака” (1947), чоловічий квартет “Кобзарське братство” (1982), ансамбль з Редінга (керівник М.Телюк), тріо “Жайвір” у Лондоні.

Вагомий внесок у роботу СУБу вклав Володимир Луців – співак-бандурист, культурний діяч, менеджер. Він проявив свої здібності як організатор гастролей мистецьких колективів у країні Європи, Америки, Канади; сприяв у здійсненні концертних поїздок українським групам у Великобританію, організував виставку видатного українського скульптора Григорія Крука. В.Луців очолив мистецьку комісію святкування 1000-ліття Хрещення Руси-України. Упродовж більше 50 років він співпрацює з Візантійським хором, створеним у Голландії 1956 року видатним українським диригентом Мирославом Антоновичем [26, с.77–78].

До 1988 року Головою СУБу був Любомир Мазур. В останні роки робота СУБу позначена великими змінами, зумовленими ініціативами молодого покоління до перетворень у різних напрямках діяльності. Теперішній голова СУБу Зенон Ластовецький зауважує: “Аби забезпечити процвітання будь-якої організації, час від часу треба застановлятися, чи відповідає вона своїм завданням, і які зміни їй потрібні на довгу перспективу, щоб задовільняти потреби членів СУБу” [10].

Про сучасну роботу СУБу постійно повідомляють замітки на шпальтах газети “Українська Думка”. Це, зокрема, про проведення мистецьких вечорів, зустрічей, відзначень ювілейних роковин та ін.

Комітет Центрального СУБу провів масові заходи вшанування 75-х роковин Голодомору в Україні 1932–1933 років (Лондон, 22 листопада 2008). Головна частина відбулася в Центральному холі Вестмістерського палацу, що є найстарішою частиною Палати Громад парламенту. Присутніми були й представники англійського середовища – лорди-мери, лідери міських рад. На заходах хоровими колективами виконувалися панахиди, духовні пісні.

Щороку при відділах СУБу широко відзначаються Шевченківські дні. Громада Лондона вшанувала Кобзаря (“Нам треба твого голосу, Тарасе!”). Читалися вірші учнями Школи українознавства, виконувалися пісні на слова Кобзаря у виконанні катедрального хору “Промінь” (диригент Петро Кочанський) (9 березня 2008) [30]. А на святкування, яке відбулося у Відділі СУБу Гуддерсвільда, були запрошені Володимир Луців і композитор Олег Романів із Лондона. Звучали пісні В.Луціва в записах та авторські твори Олега Романіва про героїв і твори на слова Василя Стуса, Романа Шухевича (Тараса Чупринки).

У Рочдейлі Шевченківську концертну програму склали декламації учнів української школи та пісні у виконанні хору ОУЖ під керівництвом Оксани Парашак. Свято “Вічний, як народ” відбулося в Школі українознавства при Відділі СУБу у Волтгемі, де крім віршів і пісень на слова Кобзаря виконувались інсценізовані твори. Була також організована виставка дитячих малюнків на теми віршів Шевченка [32].

2008 рік став роком відзначення 60-ліття організацій, що входять до складу Союзу українців Британії, – ОУЖ (Тарасівка, 30 березня) і СУМ (Лондон, жовтень; Бранфорд, листопад). Також бібліотека й архів ім. Т.Шевченка Союзу українців Британії в Лондоні (2008) відзначили свій 60-річний шлях (завідувач Людмила Пекарська). За 60-річний період діяльності бібліотека була щільно пов’язана з іменами видатних учених і митців, таких як Вадим Щербаківський, Олекса Воропай, Петро Курінний, Роберт Лісовський, Володимир Шаян, Григорій Крук, Ростислав Глукко, відомих політичних діячів – Григора Коваліва (дипломат УНР, аташе Надзвичайної місії до Голландії і Бельгії), професора П.Юзика (член Сенату Канади) та інші. У фонді бібліотеки зберігаються документи з архівного фонду, серед них рідкісні знімки й автографи (Степана Бандери, Андрія Мельника). Сама Людмила Пекарська підтримує постійні контакти з науковими установами України, її праця пов’язана з упорядкуванням архівних документів періоду поселення українців у Велику Британію та документів з відділів СУБу [16].

Таким чином, у сфері культурно-освітньої роботи СУБу можна диференціювати забезпечення функціонування різновидів мистецьких груп (хорових, танцювальних, інструментальних, вокально-інструментальних). Зокрема, це колективи:

1) *хорові*: “Сурма”, “Промінь” (дириг. П.Кочанський) з Лондона; “Бурлака” (дириг. С.Гумінілович), “Гомін” (дириг. Я.Гордій, Я.Бабуняк), “Русалка Дністрова” (дириг. П.Гунька) з Манчестера; “Діброва” (дириг. Я.Гаврилюк, С.Замулінський) із Брадфорда; хор “Дніпро” (дириг. Анатолій Кліщ), “Трембіта” (дириг. Я.Бабуняк) з Олдгама; “Хор ім. М.Лисенка” (дириг. О.Пицко), “Боян” (дириг. М.Бучок), “Хор ім. Лесі Українки” (М.Скаліш), “Заграва” (дириг. Марія Семак, Ірина Курляк) з Ноттінгема; “Оберіг” з Болтона;

2) *танцювальні*: “Орлик” (кер. П.Лазоришак-Дністровик, М.Бабиш, Д.Парадюк) з Манчестера; “Лиман” (кер. М.Гайва й М.Ткачук) з Лондона; “Запорожець” (кер. В.Лушак) з Ноттінгема; “Крилаті” (кер. О.Буряк) із Брадфорда; танцювальний колектив (кер. А.Буряк) з Редінга; “Говерла” (кер. Й.Купранець) з Дарбі; “Веселка” (кер. М.Джула й О.Абабурко) з Ковентрі; “Чупляк” (кер. С.Чупляк) з Ноттінгема;

3) *інструментальні та вокально-інструментальні*: юнацький оркестр (керівник М.Скаліш) з Ноттінгема; “Міраж” (керівник М.Кузів) із Стокпорта; співочий гурток з Лідса; Октет бандуристів при хорі “Бурлака” з Манчестера; чоловічий квартет бандуристів “Кобзарське братство” (керівник Ю.Бабчук) з Болтона; ансамбль бандуристів з Редінга (керівник М.Телюк); дует П.Семенюк і Б.Боднар з Манчестера, брати Постолани, тріо бандуристів “Жайвір” з Лондона; дует “Конвалія” з Бері.

Сольне українське виконавство у Великобританії своєю творчістю впродовж другої половини ХХ століття репрезентували бандуристи: Володимир Луців, Ярослав Бабуняк, Ярослав Мота, співак В.Сверлюк та ін.*

СУБ із часу свого створення також опікувався театральним мистецтвом, сприяючи діяльності драматичних гуртків у Ноттінгемі, Брадфорді, Лестері, Болтоні, Лідсі, Ковентрі, Лондоні, Волтгемі. Режисерами українських вистав у Великобританії були В.Пелих-Полуян, Григорій Іванюк, Юрій Щесюк.

СУБ постійно виступав організатором або співорганізатором виставкової діяльності українських художників і скульпторів, зокрема, Г.Крука, Р.Глувка, П.Мечика.

Школи українознавства перманентно функціонують при всіх осередках СУБу Великої Британії. У них активісти організації проводять велику роботу щодо вивчення української мови, ініціюють відзначення національних і релігійних свят, ювілейних урочистостей. При Школах українознавства функціонують дитячі гуртки художнього слова, танцю, співу, що дає можливість виховувати молоде покоління в українському національно-патріотичному дусі.

Окрема сторінка культурно-мистецької діяльності СУБу – концертно-фестивальна. Організація сприяла участі хору “Гомін” і танцювального колективу “Орлик” (1952–1955) у міжнародних фестивалях Об’єднаного Королівства та за кордоном: в Единбурзі (Шотландія), Лондоні, Кембриджі (Англія), Монтре (Швейцарія); танцювального колективу (керівник С.Чупляк) з Ноттінгема в міжнародних фестивалях Швейцарії (1981) і Голландії (1983).

СУБ ініціював і сприяв звукозаписам українських колективів і солістів, зокрема, хору “Бурлака” та Октегу бандуристів (1947); “Пласт співає” та “Український Пластовий хор Великобританії”; хору “Гомін” з Манчестера співака-бандуриста В.Луціва: платівки “Мій рідний край”, “Серця у пісні обнялися”, “Думи. Пісні”, “Українські та неаполітанські пісні”.

Отже, Союз українців Британії постійно забезпечував і надалі сприяє подальшому розвитку культурно-освітньої діяльності українських колективів Об’єднаного Королівства, популяризації їх творчості через різноманітні форми, забезпечуючи тяглість культурно-просвітницьких традицій діаспори.

1. Альманах ОБВУ (1949–1964). Суспільно-громадська діяльність. – Лондон, 1964. – 152 с.
2. Альманах 50-річчя ОБВУ (1949–1999). Культурно-освітня діяльність. – Лондон, 2003. – 160 с.

* Ярослав Бабуняк – лауреат Міжнародного музичного фестивалю (Валія, Ланголен, 1953) у номінаціях: інструментальна гра на бандурі, спів і співак-бандурист; Володимир Луців – лауреат Міжнародного конкурсу вокалістів у Бельгії та інших фестивалів.

3. Бурбан М. Хорова культура української діаспори : навчальний посібник / М. Бурбан. – Дрогобич : НВЦ “Каменяр”, 2003. – 94 с.
4. Гаращенко В. Відзначення в Тарасівці / Володимир Гаращенко // Українська Думка. – 2008. – 15 березня.
5. Демиденко І. Співак-бандурист великого масштабу / І. Демиденко // Українська Думка. – 1969. – 10 липня.
6. З Українського життя у В. Британії. Культурно-освітня праця СУБ // Українська Думка. – 1951. – 26 липня.
7. З Українського життя в Британії. Звіт СУБу // Українська Думка. – 1952. – 20 березня.
8. З Українського життя у В. Британії. Весняний концерт // Українська Думка. – 1953. – 7 травня.
9. З Українського життя у В. Британії. Український Галіфакс // Українська Думка. – 1953. – 14 травня.
10. З Українського життя у В. Британії. Інтерв'ю з Головою СУБу // Українська Думка. – 2008. – 5 січня.
11. З Українського життя у В. Британії. 75 роковини Голодомору в Лондоні // Українська Думка. – 2008. – 11 жовтня.
12. З Українського життя у В. Британії. 60-річчя СУМ у Брадфордї // Українська Думка. – 2008. – 6 грудня.
13. З Українського життя у В. Британії. Союз українців у Великій Британії. Звіт діяльності за 1991 рік // Українська Думка. – 1991. – 54 с.
14. З Українського життя у В. Британії. Свято Коляди в громаді // Українська Думка. – 2008. – 2 лютого.
15. Кузик І. Доповідь у Вольвергамптонї / Ігор Кузик // Українська Думка. – 2008. – 20 грудня.
16. Луців В. Архівні документи особового фонду В. Луціва (м. Надвірна, Івано-Франк. обл.).
17. Луців В. Український Ювілейний Хор 1000-ліття у Великій Британії / В. Луців // Українська Думка. – 1988. – 11 лютого.
18. Матвіївська А. Ковентрі: 50-ліття єдності культур / Анна Матвіївська // Українська Думка. – 2008. – 1 березня.
19. Мельник Т. Вшанування в Рочдейлі. Життя громадян / Тарас Мельник // Українська Думка. – 2008. – 2 лютого.
20. Мікулін А. 60-ліття СУМ у Лондоні / Анна Мікулін // Українська Думка. – 2008. – 11 жовтня.
21. Мигаль С. Театральна прем'єра в Лондоні / Стефанія Мигаль // Українська Думка. – 2008. – 26 квітня.
22. Мистецтво України : біографічний довідник / [за ред. А. В. Кудрицького]. – К. : Українська енциклопедія ім. М. Бажана, 1997. – 700 с.
23. Мутька В. Свято Жінки Героїні в Ластерї / Вікторія Мутька // Українська Думка. – 2008. – 15 березня.
24. Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919–1939 / С. Наріжний. – К. : Вид-во О. Теліги, 1999. – 272 с.
25. Покальчук Ю. Перші організації українців Великобританії / Ю. Покальчук // Всесвіт. – 1996. – № 2. – С. 120–187.
26. Покальчук Ю. Українці у Великій Британії / Ю. Покальчук. – Львів : Кальварія, 1999. – 140 с.
27. Рафалюк П. Спогади в 45-ліття заснування Ноттінгамського відділу Союзу Українців у Великій Британії / П. Рафалюк. – Ноттінгем, 1994. – 143 с.
28. Смерека В. Юні гості зі столиці / В. Смерека // Українська Думка. – 2008. – 25 жовтня.
29. Смерека В. Брадфорд. У пам'ять Голодомору / Віра Смерека // Українська Думка. – 2008. – 20 грудня.
30. Терлецька І. Нам треба Твого голосу, Тарасе! / Ірина Терлецька // Українська Думка. – 2008. – 15 березня.
31. Ткачук М. З піснею до бою згинемо, здобудем волю / М. Ткачук // Українська Думка. – 2008. – 26 квітня.
32. Турів М. Гуддерсвілд вшановує Кобзаря / Марія Турів // Українська Думка. – 2008. – 29 березня.
33. Турів М. Вічний, як народ / Марія Турів // Українська Думка. – 2008. – 29 березня.
34. Турів М. Не згасни, свічко пам'яті / Марія Турів // Українська Думка. – 2008. – 20 грудня.
35. Фінів М. Весняна зустріч ОУЖ / Марія Фінів // Українська Думка. – 2008. – 12 квітня.
36. Шляхетко Г. Враження про ІХ Світовий Конгрес Українців / Ганна Шляхетко // Українська Думка. – 2008. – 27 вересня.
37. Щигельська Г. Роль Союзу Українців Великої Британії у збереженні національної ідентичності української спільноти в Об'єднаному Королівстві / Г. Щигельська // Науковий вісник Чернівецького університету : зб. наук. праць. – Чернівці : Рута, 2002. – Вип. 123–124. – С. 395–404.

38. Щигельська Г. Інформаційно-видавнича та культурно-освітня діяльність Союзу українців у Великій Британії у боротьбі з радянським тоталітаризмом у 40-х – 80-х роках ХХ століття / Г. Щигельська // Вісник Прикарпатського університету. Історія. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – Вип. ІХ. – С. 171–181.
39. Щигельська Г. Союз українців у Великій Британії: етапи становлення, організація та діяльність (1945–1949 рр.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 07.00.02 “Всесвітня історія” / Г. Щигельська. – Чернівці, 2006. – 19 с.
40. Яцків М. Крайовий ХХХІХ вояцький з’їзд ОбВУ в Манчестері / М. Яцків // Українська Думка. – 1993. – 4 листопада.

В статті розглядається культурно-освітня діяльність Союзу українців Британії в співпраці з корпоративними організаціями (обществами) – Об’єднанням колишніх Воїнів Українців (ОбВУ), Союзом Української Молодежі (СУМ), Комітетом допомоги Українським студентам (КоПУС), Організацією Українських Жінок (ОУЖ) від моменту створення до нинішнього часу. Виділяються найбільш активні територіальні осередки, конкретизується діяльність СУБа в розповсюдженні української культури та мистецтва в Великобританії на протязі всього періоду функціонування.

Ключевые слова: Союз українців Британії (СУБ), Великобританія, діаспора, культура, мистецтво, хор, танцювальні колективи, любительські театри.

The article deals with cultural and educational active Union of Ukrainian Britain in cooperation with corporate organizations (companies) – former Veterans Association of Ukrainians, Ukrainian Youth Association, the Committee of Ukrainian students help, the Organization of Ukrainian Women from installation to the present. Singled out the most active centers of territorial, concretely BAU’s activity in the development and distribution of Ukrainian culture and art in Britain during the entire period.

Key words: Britain Ukrainian Union (BAU), the UK, diaspora, culture, art, choir, dance groups, amateur theaters.

УДК 7+78 XIX/XX

ББК 85.313 (0) 6

Ірина Шул-Бевська

ПОВІТОВІ МІСТА (НА ПРИКЛАДІ ТЕРЕБОВЛІ) ЯК ОСЕРЕДКИ МУЗИЧНО-МИСТЕЦЬКОГО РУХУ НА ЗАХІДНОМУ ПОДІЛЛІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ ст.

Стаття висвітлює культурно-мистецький рух у Тереховлі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Визначає роль хорових, інструментальних колективів і їх керівників та солістів-виконавців у процесах національно-культурного становлення.

Ключові слова: Тереховля, регіональна культура, “Просвіта”, концерт-академія, імпреза, хоровий спів, “дута орхестра”, диригент.

Тереховля – старовинне княже місто, яке цікаве історичним минулим, багате на культурно-мистецькі події та на талановитих творців цих процесів. На особливу увагу заслуговує період кінця ХІХ – початку ХХ ст. як час чергування своєрідних підйомів і спадів чи перемог і поразок у мистецькому житті. Очевидно, що українська культура, навіть на невеликому регіональному відрізку, завжди має широкий спектр здобутків. Деякі з них добре відомі, інші є менш знайомі. Розкрити найбільш яскраві й показові досягнення в мистецькому житті одного з повітових міст Західного Поділля, а також урахувати внесок подвижників у цьому процесі є завданням нашого дослідження.

Через брак відповідних джерельних матеріалів достатньо проблемно висвітлити працю та розвиток ранніх мистецьких товариств. З позицій сьогодення діяльність перших організацій була надто повільною. Проте засноване в 1868 році у Львові товариство “Просвіта” вперто й наполегливо робило свою просвітницьку працю.

На окрему згадку заслуговує “Мандрівка руської академічної молодіж”, що літом 1885 року пройшла шляхами Золотого Поділля і завітала до міста князя Василька – Тереховлі. Організатором цієї доброї справи стало львівське студентське товариство за ініціативи І.Франка. Ця мандрівка була третім етапом культурних подорожей по Галичині (попередні проходили по

Лемківщині й Бойківщині). Учасники подорожі мали чоловічий хор під диригуванням О.Нижанківського. Студенти пропонували глядачам концерти, читали лекції, виголошували реферати на різні теми. Маршрут пролягав через такі міста й села: Тернопіль–Прошова–Микулинці–Теребовля–Копичинці–Чортків–Заліщики–Кіцмань–Чернівці. Мандрівка стартувала 1–3 серпня в Тернополі. Після урочистостей у цьому місті учасники зупинилися на короткий час у Прошовій, а далі заїхали возами до Микулинець. Тут з'явилося 7 жандармів і заборонили будь-які вистави чи концерти. Ображені переслідуванням, мандрівники пішли в сусіднє село Конопківку, де їх радо зустріла й відкрила світлу залу для танців і розваг молоді власниця водолікарні пані Рибачик. Незважаючи на присутність жандармів, мандрівники й усі охочі аж до ночі танцювали та співали українських пісень. Наступного дня, 4 серпня, студенти, після того як оглянули руїни старовинного замку в Микулинцях, вирушили до Теребовлі. На мості перед в'їздом у місто мандрівників зустрічав комітет на чолі з парохом о. І.Залуцьким і бурмістром Ю.Ольпінським, який, подавши хліб-сіль, українською мовою виголосив радість і вдячність. Отець відправив у церкві молебень за подорожуючих, а ввечері в міській залі влаштували вечорниці, де виступали майстри художнього слова. Після дводенного побуту в Теребовлі мандрівники за маршрутом вирушили далі. Ту пам'ятну подорож описав дуже гарно О.Барвінський у розділі 23 II частини книги “Спомини з мого життя”: *“Тодішня вандрівка під доглядом жандармів може послужити доказом, як навіть зовсім невинний спосіб ширення народної свідомості і просвіти зустрічається з незвичайними труднощами і перепонами, котрих нинішнє покоління не зможе зрозуміти”* [2, с.330]. Отож мандрівка, незалежно від краєзнавчого характеру, мала за завдання ширити серед населення національну свідомість, підбадьорювати молодь до праці для української спільноти. При тій нагоді в усіх більших осередках, що ними проходили мандрівники, влаштовували концерти, відчити на різні актуальні теми, вечорниці, що всюди мали надзвичайний успіх.

Теребовлянська повітова філія читальні “Просвіта” заснована в 1903 році, а через два роки архітектором Яковом Козаком на кошти каси “Поміч” збудований просторий дім для “Просвіти”, який мав велику залу та три кімнати. Повнометражно розкрити непересічну роль усіх видів діяльності “Просвіти” неможлива в межах нашого дослідження, а от висвітлити культурне русло видається прийнятним і доцільним. Від початку заснування “Просвіти” і аж до 1939 року, хоч і з перервою на час війни, діяв хорівий, оркестровий та театральні гуртки.

Не слід залишати поза увагою причетність греко-католицьких священників до культурного розвитку в краї. Більше як половину читалень у Теребовлянському повіті очолювали вони як голови управ чи контрольних комісій. Напевно, саме священники мали вирішальний вплив на працю в читальні. Про це згадують численні автори діаспорного збірника “Український архів. Теребовлянська земля”: *“Хоч усякі наші імпрези, збори, віча, концерти, театральні вистави відбувалися в неділі чи свята, коли священники були перевтомлені відправами, то вони ніколи не відмовлялися помагати нашим просвітянським діячам, були їх дорадниками, а часто навіть виступали з промовами”*.

Найактуальнішим видом творчості для українців усе ж таки залишається спів – вокальний чи хорівий. Ольга Бенч-Шокало зазначає, що український хорівий спів виник з внутрішньої потреби, він не функціонував на соціальне замовлення, тому завжди був спрямований на саморозкриття, на духовний саморозвиток, самореалізацію людини [3, с.15]. Вивчення мистецького руху на Західному Поділлі кінця XIX – початку XX ст. демонструє величезний потяг українців до хорівого співу. Це і спів у хорі, і відвідування концертів у якості глядача, які, з упевненістю можемо сказати, не проходили без участі хору. У наступних наукових розвідках акцент робився на вокально-хорову творчість як найбільш показову форму культурної діяльності українців.

Евстах Стебельський у виданні “Музичні вісті” за травень-червень 1934 року подає спомины про перебування в Теребовлі відомого українського композитора Дениса Січинського. У цих спогадах знаходимо: *“В роках, мабуть, 1889–1890 атракцією теребовельського концерту був квартет солістів під диригентурою молодого ще тоді Дениса Січинського, який щойно зачинав практику в тодішнім намісництві у Львові... До помочі доставлення чотирьох співаків з залізниці до Теребовлі (яких ½ миль від Тернополя) прийшов нам тоді батько Дениса Січинського, що як урядовець в добрах Баворовського в с. Мишковичах, положенім по дорозі між Тернополем і Теребовлею, розпоряджав підводами. Пам'ятаю, що в квартеті побіч Дениса Січинського (II тенор) співав також як I тенор Сінкевич, I-ім басі гарний барітон о.Осип Скалиш*

(прозваний “йойна”), а II-ім басі Крушельницький, син пароха з Білого під Тернополем. Дуже вдатно відспівану пісню І.Воробкевича “Сині очі” тямлю ще до нині” [8, с.5].

Ще з 1888 року в Теревовлі діяв церковний мішаний хор, який з нагоди приїзду до Теревовлі архієрейського князя принца Рудольфа (наслідника престолу), що відвідував наш край, співав на привітання австрійський гімн німецькою мовою і “Многая літа” українською мовою. Хором диригував австрієць Кубаш – рйтмайстер 10 полку драгунів, який перебував на службі в Теревовлі. Щонеділі він приходив до місцевої церкви, аби співати з хором, але як людина військовозобов’язана не влаштував і не виступав на світських імпрезах. Згодом, коли Кубаш перейшов до іншого полку, хором у різний час опікувалися Семен Савула, Семко Дроздик, Дмитро Андрійко. З від’їздом до Америки останнього керівника хор перестав існувати [7, с.183].

Перерва тривала до 1907 року. У цей рік до шойно створеної гімназії призначено катехита о. Євгена Турулу, з приходом якого одразу змінилося культурне життя товариства “Просвіта”. Повний темпераменту, невичерпної енергії отець Є.Турула був не тільки прекрасним педагогом, організатором мистецького життя в краю, але й блискучим промовцем і переконливим проповідником, до якого спрагло прислухалася теревовлянська громада й горнулася молодь. Його стараннями в місті утворився великий мішаний хор при читальні “Просвіта” і шкільний гімназійний хор. В українській бурсі на той момент мешкало біля 40 учнів-українців. Помічником в організації учнівського хору був в отця Євгена Турули Федь Маковський із Залав’я. Цей хор співав на Службі Божій у неділю о 9 годині для учнів. Постійно виступав на гімназійних концертах на честь Т.Шевченка, на Свят-Миколаївському вечорі. Священик Євген Турула був причетний і до заснування в місті й околицях оркестрових колективів, для яких він створював власну музику.

У 1911 році Теревовлянщина прилучилася до загального голосу Галицької землі й постановила гідно вшанувати 100-ліття уродин галицького будителя о. Маркіяна Шашкевича. Був організований ювілейний комітет, головою якого став о. С.Мохнацький, член виділу філії “Просвіти” і майбутній її довголітній голова (1912–1939). Заходом теревовлянських товариств 11 грудня 1911 року в “салі” читальні відбувся ювілейний концерт за співучастю п. Галі Зарицької, о. Євгена Купчинського й хору “Бандуриста” зі Львова. Стаття С.Годованого “Краткая история филиала товарищества “Просвита” в Теревовле с 1903–1933” у фонді 317, опис 1, справа 1 Державного архіву Тернопільської області (далі – ДАТО) подає таку програму цього концерту:

- 1) хор “Паломників” з опери Вагнера (муж. хор в супроводі фортеп’яна);
- 2) святочна промова проф. Андроновича;
- 3) дует тенора і баритона;
- 4) Бетховен: 14 соната, фортеп’яна;
- 5) муж. хор “Лемківські пісні”, “Чорна рілля ізорана”;
- 6) “Нещасний” Шашкевича, деклямація;
- 7) муж. хор “Тихо гойдаються” Ярославенка;
- 8) сольо цитра – о. Є.Купчинський;
- 9) “Над гори до хмар”, муж. хор;
- 10) живий образ.

Хор вивчив і діригував о. Турула Євген [5].

Приблизно одночасно з отцем Євгеном Турулою приїхав до Теревовлі дяк Ігнатій Криштальський, теж добрий диригент, який перейняв керівництво міщанського хору. Після Першої світової війни диригентами працювали о. Є.Цегельський, М.Левицький, проф. П.Чайківський, о. І.Гаврилюк, дяк Петро Готь, останній працював аж до приходу більшовиків [7, с.184].

Теребовлянська земля 13 серпня 1933 року силами студентської молоді вшанувала 20-літні роковини смерті Лесі Українки. Програма концерту була доволі різномірною. Виступали студентський мішаний і чоловічий хори під керівництвом студента техніки Петра Турули. Фонд 294, опис 1, справа 29 ДАТО містить таку інформацію щодо цього концерту: “З хороших точок гарно випала пісня на мішаний хор “Туман хвилями лягає”. Було 3 деклямації. Реферат про Лесю Українку виголосила панна Рокоча Анна. Пан Рокочий відіграв два кусники на цитрі. Виступ дуті оркестри місцевої читальні стрінула публіка рясними оплесками” [4]. Концерт відбувся за участі численної української інтелігенції із цілого Теревовлянського повіту. Матеріальний успіх також був доволі значний. Дописувач зазначає, що концерт мав одну велику хибу: “Пізно почався і тривав аж до 12 год. ночі” [4].

Особливо величаво влаштували тереховляни Свято української пісні в 1937 році, на якому виступали хори з багатьох сіл повіту. Не обійшлася ця імпреза без втручання місцевих поляків. Тоді місцева Рада вирішила не давати нікому дозвіл на фестивали та інші імпрези на Замковій горі, тому що, мовляв, під час таких всенародних забав можуть бути пошкоджені пам'ятники старовини. Проте справжня причина відмови полягала в іншому: гарно організовані зустрічі українців були, як сіль в оці місцевих поляків. Ця польська заборона мала на меті вдарити морально по українцях, бо аналогічні польські імпрези проходили нечисленно й нецікаво.

Перший крайовий конкурс українських хорів у Галичині, що закінчився фестивалем української пісні у Львові 2 серпня 1942 року, був наслідком упертої і скоординованої праці його організаторів, десятків диригентів і сотень безіменної маси хористів з Галичини, Посяння й Холмщини. Ідея крайового конкурсу хорів зародилася у директора Інституту народної творчості о. Северина Сапруна. Він уклав конкретний план цього конкурсу й видав “Правильник красивого конкурсу українських хорів”. Згідно з “Правильником”, у конкурсі могли брати участь усі співочі товариства краю, усі хорові гуртки сіл і міст, що були при читальнях, церквах чи інших установах, хори вищих і середніх шкіл. Після довготривалої підготовки на конкурс зголосилося 450 хорів, але за рішенням окружних конкурсних комісій до участі допущено тільки 26 найкращих українських хорів. До цього числа увійшов і Тереховлянський хор, який нараховував близько 50 старших, середніх і молодших учасників. Основний репертуар для вивчення визначила конкурсна комісія Інституту народної творчості, а саме: 3 композиції М.Лисенка – “Ой, діброво, темний гаю”, “Ой гай, мати, гай”, “Час додому, час”. Крім того, хор вивчив для довільно вибраного репертуару “Кантату в 50-ліття смерті Т.Шевченка”, “На городі коло броду” та “Ох, не люби двох”. Тереховлянський хор у категорії містечкових хорів здобув 3 нагороду й одержав премію в сумі 500 золотих, а диригент – срібну батугу.

Відомий музикознавець Микола Грінченко в книзі “Історія української музики” достатньо критично оцінює розвиток інструментальної музики в Західній Україні в кінці XIX – на початку XX ст.: “Інструментальна музика не існувала тоді в Галичині... в той час коли хор можна було скласти в будь-якому українському гурткові, сил для організації оркестру майже зовсім не було” [3, с.178]. Не дивно, що наступні відомості щодо інструментальної творчості в місті є значно скупішими в порівнянні з вокально-хоровою музикою.

Початки заснування першого трубного оркестру в Тереховлі сягають ще 1900 року. Отець Петро Єзерський – парох села Глещави, аби згуртувати більше молоді, постановив зорганізувати в селі оркестр. За свої власні кошти він закупив у Чехії музичні інструменти, а для вишколу майбутніх оркестрантів привозив з Тереховлі трьох військових музикантів-інструкторів, яких сам оплачував (на той час перебував у Тереховлі батальйон єгерів, що мав власний оркестр). Хлопці тримали інструменти у своїх хатах і дуже часто днями й ночами трубили хаотично на вулицях. Люди в селі почали нарікати, що отець спровадив трубки, щоб не було спокою в селі, і збунтувалися, більше не посилали хлопців на музику. Знеохочений тим випадком, о. Єзерський подарував інструменти міщанській читальні в Тереховлі, оскільки “Просвіти” на той час ще не було. Велика радість була в місті, коли привезли ті інструменти. Скоро розпочалося навчання, а інструктори стали вчити вже тереховлянських музикантів. Через кілька місяців хлопці вже на велику радість батьків могли заграти одну коляду й одну світську пісню. Та недовго тривала ця втіха, бо в касі читальні не було грошей платити інструкторам, а батьки не хотіли оплачувати їх своїм коштом. І сталося те саме, що й у Глещаві – оркестр перестав існувати. У той самий час управа міста організувала “дугу оркестру” пожежної сторожі – для конкуренції українцям. Бурмістр постарався, щоб читальня відпродала місту духові інструменти, а до новоутвореного оркестру перейшли декілька музикантів, аби продовжити навчання в тих самих інструкторів. Оркестр пожежників існував 3 роки, потім військо залишило місто, а з ним відправились й інструктори. У 1909 році голова читальні Теофіль Томашевський постановив знову зорганізувати оркестр. Він пожертвував для цього більшу суму власних грошей, зібрав трохи поміж міщан і за ці кошти купив нові інструменти – 18 штук, а інструктором став Іван Козак. На навчання прийняли 14–16-літніх хлопців і декілька старших, що вже попередньо навчалися. На кожній імпрезі, церковних чи світських святах завжди виступав оркестр безкоштовно. У 1914 році о. Євген Турула був організатором величавого повітового свята з походом оркестру вулицями міста та вмуруванням каменя на місці, де мав постати пам'ятник Т.Шевченку. Після Служби Божої хор у складі 100 співаків з усього повіту під диригентурою Турули й у супроводі оркестру міста,

підсиленої оркестрами Ілавча та Глешави, відспівав “Заповіт” М.Вербицького. З вибухом Першої світової війни інструменти переховувалися на горищі під церковною банею. Але хтось, напевно, зрадив, і росіяни всі інструменти захопили. У січні 1919 року Теребовлянський духовий оркестр грав під час Йорданського Водосвяття і дефіляди Збараського куреня, а далі музиканти пішли на фронт. Аж у березні 1921 року на Шевченківському святі оркестр знову зазвучав, правда, усі інструменти були позичені. Найбільша й найпоширеніша в Тернополі газета “Подільський голос” у рубриці “Дописи” завжди висвітлювала події культурного спрямування в різних повітах краю. На шпальтах цієї газети за 13 квітня 1930 року знаходимо: “Читальню в Теребовлі можна уважати до певної степені взірцевою в філіяльній окрузі... При читальні існує дута оркестра під проводом п. Івана Козака. Вартість інструментів цієї оркестри виносить понад 5000 зол. Оркестра веде живу участь у ріжних національних святах і фестинах. В минулому році виступала оркестра теребовельської читальні на сокільському святі у Тернополі і на фестинах в Чорткові і Микулинях. За прикладом теребовельської читальні пішли інші читальні теребовельського повіту і приступають до зорганізування дутих оркестр” [10, с.2]. У серпні 1934 року 150 музикантів відіграли в’язанку українських народних пісень у гармонізації М.Гайворонського. Більшовики, довідавшись, що є місцевий оркестр, змусили його грати на різних мітингах. Далі й німці вимагали участі оркестру при різних нагодах. У 1943 році оркестр загрив останній раз у церкві на Службі Божій у день Трьох Святих. З приходом радянської влади закінчилася довголітня діяльність теребовлянського духового оркестру.

Висновки. Отже, початки музичного життя в Теребовлі сягають кінця XIX ст., проте найбільш активним став період 30-х років XX ст. Читальня “Просвіти” інспірувала національно-патріотичний дух, всіляко сприяла проведенню національних свят за участю як місцевих хорів та оркестрів, так і приїжджих. Серед сподвижників цієї справи – диригентів і греко-католицьких священників – особливо слід відзначити Є.Турулу, І.Козака, С.Годованого, Є.Цегельського.

1. Барвінський О. Спомини з мого життя. Ч. I–II / О. Барвінський. – К. : Смолоскип, 2004. – 528 с.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичасвої традиції : навчальний посібник / О. Бенч-Шокало. – К. : Ред. журналу “Український світ”, 2002. – 439 с.
3. Грінченко М. Історія української музики / М. Грінченко. – К. : Спілка, 1922. – 278 с.
4. Державний архів Тернопільської області (далі – ДАТО). – Ф. 294, оп. 1, спр. 29.
5. ДАТО. – Ф. 317, оп. 1, спр. 1.
6. Заплітний А. Культурно-освітнє, громадське, політичне життя Теребовельщини в рр. 1922–39 / А. Заплітний // Український архів. Теребовлянська земля. НТШ : іст.-мемуарний зб. ; редкол.: І. Винницький [та ін.]. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1968. – Т. XX. – С. 159–182.
7. Козак І. Українські хори Теребовлі / І. Козак // Український архів. Теребовлянська земля. НТШ : іст.-мемуарний зб. ; редкол.: І. Винницький [та ін.]. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1968. – Т. XX. – С. 182–187.
8. Музичні Вісти. – Львів, 1934. – Рік I. – Ч. 2. – Травень–червень.
9. Палідвор В. Початки культурно-освітнього життя в Теребовлі / В. Палідвор // Український архів. Теребовлянська земля. НТШ : іст.-мемуарний зб. ; редкол.: І. Винницький [та ін.]. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1968. – Т. XX. – С. 152–159.
10. Подільський голос. – Тернопіль, 1930. – Рік III. – 13 квітня.
11. Фіцалович Ю. Українське духовенство в Теребовельщині / Ю. Фіцалович // Український архів. Теребовлянська земля. НТШ : іст.-мемуарний зб. ; редкол.: І. Винницький [та ін.]. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1968.

Стаття раскрыває культурно-художественное движение в Теребовле конца XIX – начала XX века. Определяет роль хоровых, инструментальных коллективов и их руководителей, а также солистов-исполнителей в процессах национально-культурного становления.

Ключевые слова: Теребовля, региональная культура, “Просвіта”, концерт-академия, импреза, хоровое пение, духовой оркестр, дирижер.

The article presents culture-art review of amateur choral, vocal art and instrumental associations, which existed on the Terebovlja – one city of Western Podilla at the end of 19th – first half of 20th century. The article defines their role in the process of national and cultural development.

Key words: Terebovlja, regional culture, “Prosvita”, concert, choral song, wind orchestra, choirmaster.

ЕСТРАДНІ ПІСНІ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО В РУСЛІ КУЛЬТУРНО-ПОЛІТИЧНИХ
ЗМІН 1980–1990-х РОКІВ

Статтю присвячено характеристиці естрадно-пісенного доробку львівського композитора Віктора Камінського, який займає особливе місце в процесах розвитку українського розважального жанру 1980–1990-х років. Проаналізовано традиції орієнтації української естради Галичини міжвоєнного двадцятиліття на створення конкурентоздатних взірців різножанрової національної естради високого мистецького рівня та вжиткового призначення, які могли б успішно протистояти засиллю домінуючої іноземної культури. Співвіднесено форми участі та творчості В.Камінського в еволюції мистецьких процесів окресленого періоду.

Ключові слова: українська естрада, традиції розважального мистецтва, пісенні жанри.

В українському пісенно-естрадному мистецтві 1980–1990-ті роки позначені особливими тенденціями та здобутками, висвітлення яких становить **мету** нашої розвідки. Окреслений період знаменується не лише появою численних солістів-виконавців та різнопланових аматорських і фахових естрадних (насамперед джазових та фольклорних) формацій, вокально-інструментальних ансамблів (в Україні це – “Мрія”, “Смерічка”, “Червона рута”, “Кобза”, “Ватра”, “Водограй”, “Світязь”, “Медобори” та ін.), але й становленням новітнього за функціями естрадно-розважального пласта національного музичного мистецтва (джаз-рок, джаз-фольк, фольк-поп), що відбувалося завдяки визначним творцям національних шлягерів – Віктора Морозова, Івана Поповича, Володимира Івасюка, Олексія Єкімяна, а також завдяки звертанню до цієї галузі творчості значної кількості фахових композиторів: Л.Дичко, О.Зуєва, В.Львіна, І.Карабиця, О.Красотова, М.Скорики, Б.Янівського, В.Камінського.

Масовість і результативність цього процесу засвідчують численні конкурси естрадної пісні на території Радянського Союзу – у містах Сочі, Ялта, Сопот, Варна, Юрмала, а також зародження “Червоної руті”, що мала виняткове значення на формування провідних тенденцій українського музичного естрадного мистецтва. Його підкріплювало визнання джазового мистецтва, що виразилося в проведенні щорічних джазових фестивалів від кінця 1970-х років (а від 1986 р. – рок-фестивалю “Рок-серпень” у Каховці, який згодом трансформувався в “Таврійські ігри”), виникнення колективів, що синтезували фольклорні й естрадно-джазові засоби: джаз-оркестри “Дніпро”, “Зелений вогник”, оркестр Київського державного цирку, ансамблі “Свірчкове число”, “Тріо Найдичів”, “Кобза” і звичайно, львівська “Арніка”.

Формування індивідуального мистецького процесу в специфічних суспільно-світоглядних та ідеологічних умовах у 1970-х роках Л.Кияновська аргументує так: “Осмислення минулого у творчості композиторів-“сімдесятників”, тобто у тих, хто тоді входив у мистецьке життя, відбулось не зразу і не прямо. Здебільшого вони природно перейшли захоплення авангардовою технікою, часто пробували себе в жанрах масової культури, взагалі інтенсивно і вільно шукали себе. До минулого часто йшли “по спіралі”, обірваними етапами-східцями, в складних переплетіннях вражень. Саме їх становлення теж видається цілком закономірним в постмодерну добу” [3, с.164].

З іншого боку, вагомим чинником естрадної стилістики митця була наявність сформованої української регіональної традиції легких жанрів, представленої в міжвоєнне двадцятиліття цілеспрямованою діяльністю труп і ревію-програм польських та українських казино, готелів і клубів, естрадного ревію-театру “Артистичне турне” Й.Стадника, театру малих форм, театру мініатюр “Веселий Львів”, театру мініатюр “Не журись!” із с. Сокільники, ансамблів “Ревелерсів Євгена”, жіночим вокальним квартетом “Богема”, “Капелою Яблонського”. Стилістика та жанрова система західноукраїнської гілки естрадної пісенності була сформована творчістю Б.Весоловського, С.Гумініловича, Я.Барнича, В.Балтаровича, О.Курочки, Є.Козака, А.Кос-Анатольського, А.Адаманіва та багатьох інших. Орієнтація української естради Галичини на створення конкурентоздатних взірців різножанрової національної естради високого мистецького рівня та вжиткового призначення, які могли б успішно протистояти засиллю домінуючої іноземної культури, значною мірою проектувалася на розважальну музику в доробку

музикантів наступних поколінь, серед яких особливе місце займає доробок львівського композитора Віктора Камінського.

До аналізу творчості В.Камінського інтерес науковців та широкого кола шанувальників зростає з кожним роком. Серед них – спеціальні дисертаційні дослідження Т.Кривицької, розділи праць О.Козаренка, Л.Кияновської [2–4], Л.Мазепи, статті в довідникових виданнях А.Мухи, публіцистичні нариси й інтерв'ю в періодиці Л.Олендій, Л.Мельник [5], І.Строй, Т.Молчанової, Д.Янович, Л.Ступчук, дані низки інтернет-сайтів мистецьких організацій, композиторів і виконавців.

У творчості композитора цей складний у розвитку національного музичного мистецтва період збігається з навчанням у Львівській державній консерваторії ім. М.Лисенка в класі композиції Володимира Флиса (1972–1977), вступом до Спілки композиторів України (1978 р., митець був на той час наймолодшим членом цієї творчої організації) і вдосконаленням фахової освіти в аспірантурі Московської консерваторії ім. П.Чайковського в класі Тихона Хреннікова (1983–1985). Роки навчання пов'язують В.Камінського творчим спілкуванням з Олександром Левковичем і Володимиром Івасюком: “То був час, коли я також серйозно захопився естрадною музикою, тому спілкування з таким досвідченим у той період композитором-піснярем, як Володимир Івасюк, стало цікавим... Можливо, саме під його впливом зацікавився естрадною піснею: Володя вмів захопити своїми ідеями, баченням естрадної пісні. У свою чергу, часто ділився зі мною планами створення “серйозних” композицій” [1]. Це були дискусії на музичні та літературні теми, спільні роботи над оркестровими аранжуваннями його пісень. Композитори продовжили творчі контакти й надалі – під час праці В.Камінського в Рівненському інституті культури.

Власне цей період був знаменним у формуванні естрадної культури Львова радянської доби, що відрізнялася на тлі періоду політичних обмежень та ідеологічних установок особливою активністю й винахідливістю у творчих інтенціях. Так, восени 1971 року при Львівському аптекоуправлінні шляхом об'єднання двох ВІА–“Еврика” (актори в музичному телефільмі “Червона рута”) і “Quo vadis” Віктора Морозова було створено вокально-інструментальний ансамбль “Арніка” (керівник Володимир Кіт – джазовий трубач ВІА “Медікус”, солісти – Вікторія Врадій, Іван Попович, бек-вокал – Володимир Івасюк), який наступного року переміг у Всесоюзному телеконкурсі “Алло, мы ищем таланты” і записав на Всесоюзній фірмі грампластин “Мелодія” платівку-мінйон та невдовзі став надзвичайно популярним в Україні філармонійним колективом, що випереджав своїм джаз-роковим напрямом навіть московські ансамблі. Саме цей колектив у середині 1970-х зазнав переслідування провідних учасників (його лідери – Віктор Морозов, Іван Попович і трубач Володимир Копоть), які створили ВІА “Ровесник” (1976), пізніше перейменований на “Ватру”. Основу репертуару складали ідеологічно коректні твори комсомольсько-молодіжної тематики, різножанрові взірці пісенної лірики, позначеної тонким психологізмом і символікою, і надзвичайно широко трактовані з точки зору стилю й сюжету фольклорно-естрадні композиції, через які утверджувалися національна ідентичність і регіональна характерність. Завдяки цьому, філософська, громадянська та патріотична тематика, не маючи змоги бути культивованими засобами академічного мистецтва, перемістилася в естраду, надавши їй особливої суспільної ваги та значимості при збереженні відносного демократизму виразових засобів, шлягерності інтонацій водночас із засвоєнням передових тенденцій естрадного мистецтва в стилістиці, тембральності, театралізації.

Характеристику суспільної ситуації достатньо виразно дають інтерв'ю “Свободи” 4 березня 2009 р. з музикантами, які працювали в цей час у названих колективах. Називаючи період 1960–1970-х “страшними роками”, Віктор Камінський вважає естраду опосередкованим, але дієвим засобом масового самовираження, вважаючи, що її тогочасна місія, “... власне, те, що потребували українці, Україна потребувала того якогось поштовху, злету до відтворення і осмислення своєї ідентичності” [10]. Іншу функцію пісенного жанру в контексті масового розважального мистецтва – фактора суспільного єднання і формування національно окресленого громадянського світогляду виокремлює Оксана Білозір*: “Українська інтелігенція була розгублена, вона була розпоршена, вона була залякана, вона не мала навколо чого об'єднуватися.

* Нині – народний депутат НУ-НС, народна артистка України.

Звичайно, було дуже сильне мистецьке літературне слово... Якщо Ви піднімете нашу творчість, то побачите, що кожна з пісень мала якесь навантаження чи це була якась психологічна розповідь, чи це були якісь образи з нашого життя, але скрізь сентиментом і червоною лінією йшла любов до своєї землі, тому що кожна його пісня вчила нас любити цю справу” [10]. Прикладом заміщення філософсько-патріотичної лінії в академічній камерно-вокальній культурі може послужити пісня на текст Т.Шевченка, майбутня кантата “Чигирине, Чигирине”, прапрем’єру якої автор вважає дуже символічною – вона вперше прозвучала в Києві на шевченківському вечорі в непростому 1989-му році із соло Василя Жданкіна [5].

Естрадні композиції В.Камінського значною мірою наділені рисами театральності, родієвої процесуальності, емоційного сценічного пафосу, що зумовлено його співпрацею з Львівським державним академічним драматичним театром ім. М.Заньковецької (1989–1995), де з його музичним оформленням були спектаклі “Згадайте, братія моя” Т.Шевченка, “Народний Малахій” М.Куліша, “Павло Полуботок” К.Буревія, трилогія “Мазепа” Б.Лепкого та, особливо, “Маруся Чурай” Ліни Костенко, що набула знакової функції в репертуарі театру на десятиліття.

Безпосередня участь у стилетворчих процесах української естради виявила себе в роботі В.Камінського в складі журі пісенного фестивалю “Червона рута”, що також засвідчило визнання його як авторитетного знаючого фахівця в мистецтві окресленої галузі. Так, серед дипломантів конкурсу 1989 р. були дитячий вокально-інструментальний ансамбль “Усмішка” Будинку культури працівників торгівлі із солісткою Русланою Лижичко й лауреати першої премії – Інеса Братушик та ансамбль “Мальви” (Руслана), серед переліку лауреатів – “В.В”, Олександр Тищенко (“Зимовий сад”), Віка, “Брати Гадюкіни”, “Кому вниз”, Марічка Бурмака, Ірина Білик, Павло Дворський, В.Морозов, володар гран-прі – Василь Жданкін. Поміж учнів класу композиції В.Камінського у Львівській консерваторії був І.Білозір.

Численні естрадні композиції митця здобули популярність у 1980-х роках у виконанні Івана Поповича, Мар’яна Шуневича, Оксани Білозір, Віктора Морозова, Василя Жданкіна, вокальних ансамблів “Ватра”, “Кобза”, “Жайвір”.

Відбір поезії в доробку композитора дуже істотний. Тут помітне спрямування на творчість регіональних майстрів поетичного слова: Богдана Стельмаха, Миколи Петренка, Ростислава Братуня, Анни Канич, широковідомого поета-пісенника Вадима Крищенка, менш титулованих авторів, чия діяльність виявилась особливо співзвучною світовідчуттю, спонукавши до пісенної творчості – В.Герасимова, М.Олексюка, М.Романченка.

Вужче в контексті жанру представлені поети загальнонаціонального масштабу: Іван Франко (“Зелений явір”^{*}), Ліна Костенко (“Пелюстки старовинного романсу”), Тарас Шевченко (“Чигирине, Чигирине”). Відомо, що поряд з ужитковими жанрами в 1980-х роках митець послідовно розробляв шевченківську тематику в масштабних жанрах академічної сфери (хори “Ой чого ти почорніло”, “Не так тії вороги”, кантата “Іван Підкова”), особлива філософська наповненість, висота мистецької планки яких відзначена Л.Кияновською: “Шевченкові образи – наче відправна точка того особливого виміру духовності” [2].

Так, на тексти В.Крищенка митцем написано пісні “Скажи мені” і “Від земної краси”, що дала назву однойменній авторській збірці^{**}. В “Арніці”, “Ровеснику”, “Ватрі” співав студент консерваторії, випускник Ужгородського музичного училища, лауреат X Всесвітнього фестивалю молоді в Берліні (1973), нинішній народний артист України Іван Попович – засновник ВІА “Закарпаття” (1979), а згодом соліст київських мюзик-холу та Театру естради. Однією з пісень, що є візитівкою співака, стала пісня В.Камінського “Скажи мені” на слова В.Крищенка. Вона залишається актуальною в його репертуарі до сьогодні, увійшовши до складу альбомів “Рідні гори” та “Отаман Карпат” (2006).

“Карпатські солов’ї” на слова Р.Кудлика (на його ж текст написано пісню “Листя дикого винограду”) входили до репертуару ансамблю “Ватра” і її соліста народного артиста України (2010) Мар’яна Шуневича, серед виконань якої вона належить до найбільш успішних.

^{*} У подальшому аранжуванні композиція увійшла до другого CD альбому “Іван Франко. Зів’яле листя” у виконанні заслуженої капели України “Трембіта”.

^{**} Камінський В. Від земної краси. Пісні / В. Камінський. – К. : Музична Україна, 1990. – 72 с.

На тексти Б.Стельмаха створено численні пісенні естрадні шлягери (першу пісню “Аеліта” ним було створено в 1962 р. з Мирославом Скориком, 6 пісень на його слова створив Володимир Івасюк, 24 – Ігор Білозір, десятки – Богдан Янівський та Віктор Камінський). Серед них у доробку останнього пісні, сповнені високого патріотичного звучання “Історія”, “Задивилась моя Україна”, “Рідна мова” і лірико-психологічні камерно-вокальні композиції романсового типу “Калино, калино” та монолог “Плач Ярославни”.

Найбільшою репертуарною стабільністю відзначається композиція “Історія” на слова Богдана Стельмаха. У різний час вона фігурувала в концертних програмах Василя Жданкіна (першого лауреата гран-прі “Червоної рути”), Віктора Морозова (лауреата першої “Червоної рути”, талановитого виконавця співаної поезії, який здійснив великий вплив на творчість ряду вітчизняних рок-груп, засновника групи “Арніка” (1972), мистецького керівника театру-кабаре “Не журись!” від 1988 р.). До сьогодні її актуальність підтверджують виконання Віталія Білоножка (професора кафедри естрадного співу Київського національного університету культури та мистецтв, народного артиста України, організатора фестивалю “Мелодія для двох сердець”) і дуету “Бандурна розмова” у складі Тараса Лазуркевича й Олега Созанського. Аранжування для співаків-бандуристів і камерного оркестру було представлено на суд глядачів Львівського оперного театру 9 квітня 2010 р. дуетом “Бандурна розмова” і камерним оркестром “Академія” під орудою Юрія Бервецького.

Актуальність естрадно-вокального доробку В.Камінського підтверджують й інші реалії сьогодення. Асамблея лауреатів Національної премії імені Т.Г.Шевченка, що проводилася у 2007 р. у Національному університеті водного господарства та природокористування м. Рівне, включала виконання пісень композитора Валерієм Марченком, керівником клубу авторської пісні, і фрагменти з компакт-диску композитора [9]. У журналі “Дзвін” 2010 р. названо роком пісень В.Камінського [7].

Нині, у рамках спільного телевізійного музичного проекту “Наша пісня”^{*} Національної телекомпанії України, Київського національного університету культури та мистецтв і корпорації “Укрконцерт”, що реалізується на Першому національному телеканалі (від 2004 року), народний артист України Іван Попович планує підготовку оновленого трактування улюбленого шлягеру: “Я вирішив зробити в реміксі пісню “Скажи мені” на вірші геніїв української пісенності Вадима Крищенка і Віктора Камінського... Було б добре, якби ми більше повертали наших, хороших, українських пісень, які звучать у телефестивалі” [6]. Робота над пісенними жанрами набуває нових аспектів, а напрацювання, здобуті в естрадній творчості, проєктуються на інші напрями мистецької самореалізації. Так, у лютому 2010 року XX сесія Золочівської районної ради V демократичного скликання затвердила гімн Золочівського району “Будь славно, Золочівщино” на слова Ольги Кіс, музику до якого створив В.Камінський. Натомість патріотичний філософський монолог соліста-бандуриста “Титан” сформувався в камерну кантату для кобзаря в супроводі оркестру “Чигирине, Чигирине”, демократичний, шлягерний характер мають партії солістів у гімні “*Meżu natchniony przez łaskę*” до віршів Św. Józefa Bilczewskiego для сопрано, баритона, мішаного хору та симфонічного оркестру, присвячений Папі Іоану Павлу II (2008), який був записаний на CD в Польщі (солісти Януш Шром, Анна Серафінська, диригент Тадеуш Віхерк), а 30 березня 2008 року був виконаний у Вільнюсі (Литва). Іншим аспектом осмислення естрадного мистецтва академічними засобами стала композиція “Супергармонія в ритмах “Океану” для скрипки з камерним оркестром (2007) за мотивами гурту “Океан Ельзи” Святослава Вакарчука (соліст першовиконання Назарій Пилатюк).

Висновки. Таким чином, співвіднесення естрадної пісенної творчості В.Камінського засвідчує її суголосність провідним тенденціям розвитку 1970–1980-их років, яким притаманне синтезування регіональної етнохарактерності й ознак таких течій, як етно (фольк), рок, поп, джаз, авторська пісня, що зумовило її актуальність і національне обличчя. Його пісням властиві орієнтири на провідні жанрові групи вищезгаданого періоду: сфера психологічної романсово-пісенної лірики, фольклорна характерність з окресленими етнічними ознаками, синтезованими з актуальними стильовими сферами розважального мистецтва (поп, джаз, диско) і галицькою

^{*} Проєкт займається підтримкою національної естради, даючи змогу виступити на найбільшій сцені країни кожному талановитому співакові-професіоналу, який співає українською мовою.

традицією побутового й естрадного музикування (романс, танго, фокстрот). До індивідуальних рис слід віднести яскраву театральність образів, емоційну амплітуду, монологічність, яка сприяє засвоєнню декламаційно-речитативних форм інтонування. Особиста участь у процесах формування виконавської традиції, фахової композиторської педагогіки, співпраця з провідними співаками-солістами та колективами регіону, опора на поетичні тексти загальнонаціональних і регіонально значимих майстрів слова творять систему чинників, завдяки яким цей розділ творчості композитора є мистецько-вартісним та зберігає актуальність протягом десятиліть.

1. Камінський В. Спогади / Віктор Камінський. – Режим доступу : <http://www.ivasayuk.org.ua>.
2. Кияновська Л. Духовний вимір творчості. До 55-річчя від дня народження Віктора Камінського / Л. Кияновська // Митці Львівщини. Календар знаменних і пам'ятних дат на 2008 рік / [упоряд. Н. Письменна]. – Львів : ЛОУНБ, 2008. – С. 2–4.
3. Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму / Л. Кияновська // Українське музикознавство. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. – Вип. 30. – С. 156–169.
4. Кияновська Л. “Празька школа” львівських композиторів та їхня роль у музичному житті краю / Л. Кияновська, Ю. Пороховник // Вісник Львівського університету. Серія “Мистецтвознавство”. – Львів : ВЦ ЛНУ ім. Франка, 2005. – Вип. 5. – С. 100–112.
5. Мельник Л. Незавершена “Розмова”. В Одесі заборонили поезію Шевченка / Лідія Мельник // Львівська пошта. – 2010. – № 31. – 20 березня.
6. Поплавський М. Наша пісня / Михайло Поплавський. – Режим доступу : http://www.poplavskiy.com/person/culture_projects_nasha.htm.
7. Рік пісень Віктора Камінського [Текст] // Дзвін. – 2010. – № 3/4. – С. 176.
8. Спогади про дитинство майбутньої зірки // РУСЛАНА-ЛАНА. Фан-сайт Руслани Лижичко. – Режим доступу : <file:///C:/DocumentsandSettings/Admin/B8/press14.php>.
9. Ступчук Л. Зустріч з лауреатами / Людмила Ступчук // Архів новин НУГВП. – Режим доступу : <http://nuwm.rv.ua/newspaper/news/n200705.html>.
10. Штогрін І. Феномен Володимира Івасюка: інтерв'ю з О. Білозір та В. Камінським 04.03.2009 / Ірина Штогрін. – Режим доступу : <http://www.radiosvoboda.org/content/article/1504017.html>.

Стаття посвячена характеристиці естрадно-песенного творчества львівського композитора Віктора Камінського, котрий займає особене місце в процесах розвитку українського розважального жанру 1980–1990-х років. Проаналізовані традиції орієнтації української естради Галичини міжвоєнного двадцятиліття на створення конкурентоспособних образців різноманітної національної естради високого художественного рівня і прикладного призначення, котрі успішно протистоять засилью домінуючої іноземної культури. Соотнесені форми участі і творчества В. Камінського в еволюції художественних процесів вказаного періоду.

Ключевые слова: українська естрада, традиції розважального мистецтва, песенні жанри.

The article deals with the characteristics of pop-song heritage of Lviv composer Victor Kaminsky, who holds a special place in the process of the Ukrainian entertainment 1980–1990's. Analyzed the orientation of Ukrainian music traditions Galicia interwar twenty years to create a competitive national samples of various genres variety of high artistic level and household goods that could successfully resist foreign domination of the dominant culture. Related forms of participation and creativity in the evolution of V. Kaminsky artistic processes giving period.

Key words: Ukrainian music, entertainment tradition of art song genre.

УДК 78+801.8:7.071.1
ББК 85.310.5

Мар'яна Гусар

СЕМІОТИЧНІ ПАРАЛЕЛІ МУЗИКИ Й ТЕКСТУ В “ТИХИХ ПІСНЯХ” В.СИЛЬВЕСТРОВА

Розвідку присвячено вияву та класифікації знакової системи камерно-вокального циклу “Тихі пісні” В.Сильвестрова як композиції, що знаменує важливий етап мистецької еволюції та формування тенденції, значимої для національної музичної культури. Твір є взірцем новаторського прочитання взаємодії музики й тексту, їх взаємопроникнення та взаємопідсилення на рівнях символіки, алюзії, знаковості, образних, фонічно-сонорних і співних паралелей. Виявлено коло й індивідуальні моделі сти-

льових алюзій, аспекти проявів жанрової і тональної семантики, класифіковано семіозис формотворчих принципів, окремих виразових елементів і технічних прийомів.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість, творча еволюція, співність поезії, жанрова семантика, стильові алюзії.

Розгляд системи знаків, притаманних конкретному художньому явищу чи творчій особистості, є особливим аспектом мистецького аналізу. Із цього погляду надзвичайно цікавим об'єктом є творчість В.Сильвестрова – одного з найяскравіших представників українського авангарду. Цикл Валентина Сильвестрова “Тихі пісні” на тексти поетів-класиків (1974–1977 рр. написання) – знаковий твір у доробку композитора як зразок осягнення певного етапу творчої зрілості, кристалізації світоглядної позиції, віднайдення життєвих домінант після складного багатовекторного пошуку-становлення. Це один із центральних творів 1970-х років, у яких постали Струнний квартет (1974), Друга фортепіанна соната (1975), Серенада для струнного оркестру, Четверта симфонія, кантата “Лісова музика” на вірші Г.Айгі, пісні, зокрема, й естрадні, “Музика в старовинному стилі”, кантати на слова Ф.Тютчева, О.Блока (1973), кантата на слова Т.Шевченка (1977). Водночас не лише у творчості митця, але й у контексті стильових процесів українського музичного мистецтва названого періоду йому належить особливе місце: “У... вокальному циклі для баритона і фортепіано “Тихі пісні”... композитор відобразив нову стильову тенденцію музичного мистецтва, яка виникла як антипод раціоналізму, захопленню техніцизмом. Ця тенденція, що склалася в 1970-ті роки нашого століття і характеризувалася підвищеним інтересом до ліричної образності, чутливим вслуховуванням в гармонію музики, поглибленим пізнанням добра, краси як вічних істин, охопила творчість багатьох прогресивних художників (А.Вієру, Г.Канчелі, В.Лютославського, Б.Тіщенко, А.Шнітке, С.Губайдуліної, Є.Станковича).

Нова естетична хвиля зосередженого ліризму складалася не тільки в музиці, а й у радянській поезії і прозі (Ч.Айтматов, В.Астаф'єв, В.Распутін, В.Соколов, М.Рубцов) і визнається літературознавцями як естетика “тихої лірики” [4, с.104].

Окремі аспекти різних аналітичних спрямувань, присвячених доробку композитора, дотичні до нашого дослідження, знаходимо серед праць О.Зінкевич, О.Михайлової (специфічні риси симфонічного методу), О.Козаренка [1], А.Ільїної (ракурс постмодерністських ознак), С.Павлишин (монографічне дослідження, у якому намічається коло семіотичних знаків творчості) [2], О.Опанасюка (з позицій інтенціональної форми художнього образу), у статтях В.Скуратівського, О.Савенко, М.Нестьєвої, Б.Сюти [3], Т.Філатової [4], О.Капічіної та Т.Чередниченко (у контексті українського авангарду), а також публікаціях Л.Мельник, Ю.Чекана, Є.Кривицької, інтерв'ю самого автора (у ряді періодичних видань). Проте знаковість музичної мови композитора в них розглядається частково й принагідно.

Метою розвідки є рівні вияву та класифікація знакової системи камерно-вокального циклу “Тихі пісні” В.Сильвестрова – композиції, що знаменує важливий етап мистецької еволюції та формування тенденції, значимої для національної музичної культури. Її вирішенню підпорядковані такі завдання:

- окреслити коло й індивідуальні моделі стильових алюзій;
- виявити аспекти проявів жанрової і тональної семантики;
- класифікувати семіозис формотворчих принципів, окремих виразових елементів і технічних прийомів.

Вокальна творчість – жанр, до якого композитор звернувся досить пізно, вийшовши зі сфери суто інструментальної музики й надалі розробив своє особливе трактування співвідношення тексту та його музичного осмислення, збагативши його принципами трактування, символікою, знаковістю, притаманною цій галузі творчості, і вийшов у ньому на цілком новий, індивідуально-неповторний щабель.

У численних зразках вокальної та хорової музики коло образності залишається провідним для автора: проблеми мистецтва й митця в суспільстві, доля творчості у вічності, здатність піднесеного й відкритого Всесвітові мистецького духу резонувати з ним, із суспільством, з окремою особистістю, занурюватись у глибини сокровенного, глибинного власного Космосу та прагнення його філософського осмислення.

У творах указанного періоду, що прийшов на зміну радикально експериментальному та раціонально-конструктивному методу творчості, панує тяжіння до неостилістик пізнього роман-

тизму, імпресіонізму, символізму та, відчасти, сецесії – естетство з вишуканою багатогранною лірикою, багатою символікою, тонким нюансуванням, множинністю образних і сенсових інтерпретацій, специфічною образністю, мистецькою одухотвореністю, посвяченістю, втаємниченістю, глибинною експресією, пасторальною, медитативною та філософською споглядальністю, майстерною жанровою, технічною та стильовою грою. Це зумовило панування ліричних образів, значної емоційної амплітуди (від самозаглибленої медитації на грані забуття до драматизму, експресії, злету-озаріння), мелодизацію всіх шарів фактури, застосування розширеної тональності та модальності на противагу конструктивним композиторським технікам попередніх періодів (серійності, атональності, алеаторики), багаті жанрові асоціації, усталеність семіотичних знаків стильових орієнтирів європейського музичного мистецтва близьких і віддалених у часі епох.

Прагнучи до розкриття глобальних філософських понять, композитор виявляє тенденції масштабності й багатовимірності в розгляді проблеми. Цим зумовлене тяжіння до циклічності в камерно-вокальному жанрі та до кантати й проміжних великих вокальних форм. В.Сильвестров демонструє новий щабель взаємозв'язків частин циклу, засобів його драматургічного цементування. Безумовно, тут використано традиційні прийоми інтонаційної спільності: варіантні повтори, секвентно-мотивну роботу та контрапунктичну техніку, монотематизм і лейтмотивізм, інтонаційні арки й ремінісценції. Важливим чинником є єдність стрижневої ідеї, типів образності, стильової спорідненості поетичних текстів і, водночас, спільність фонем, подібність їх звукових образів, що виводить трактування поезії на сонорний рівень (зрештою, цей засіб широко використовувався в символістських поетичних творах, сповнюючи їх особливою внутрішньою ритмікою і музикальністю).

Однак на окрему увагу заслуговує питання індивідуального переосмислення співвідношення музики й слова. Митець шукає не лише співності, але й змістової музикальності, символіки, сонорності, фонізму в поетичному тексті й наділяє музику здатністю імітації скандування, шепоту, декламації, промови, інтравертної медитації, простонародного чи аматорськи-романсового співу, аріозо чи оперної кантилени, водночас із живописними заданнями (відтворення лінії, барви, колориту, насиченості, світла, перспективи, простору). Звідси велика вага семіотичних знаків у музиці композитора, що творять власні змістові ряди, доповнюючи та поглиблюючи словесний текст.

Цикл “Тихі пісні” для сопрано або баритона створено на тексти поетів світового значення – Є.Баратинського, О.Пушкіна, М.Лермонтова, Т.Шевченка, Ф.Тютчева, С.Єсеніна, О.Мандельштама, П.-Б.Шеллі, Дж.Кітса, В.Жуковського.

“Композитор вважає, що різні мови творять єдине ціле, оскільки у нашій свідомості кристалізується лексика всіх епох. З неї створюються музичні алегорії, метафори, і мовою минулого можна говорити про сучасне (як, наприклад, у П'ятій симфонії, Постлюдіях Сильвестрова виступає метафоричний стиль, що не має нічого спільного зі стилізаторством)”, – акцентує С.Павлишин [2, с.45].

Цикл утворюють чотири підцикли:

1. 5 пісень, у яких подано трактування мистецтва як виразу душі його творця. Тут зосереджено пісні духовного плану, у яких переважають образи зосередженості, печалі, душевного піднесення.
2. 10 пісень, окреслені композитором як “справжні звичайні пісні”. У номерах цього підциклу зосереджені найбільш ліричні, романсові, аріозні прототипи.
3. 3 пісні на тексти М.Лермонтова, пов'язані з паралелями стану душі й пасторальної споглядальності – кульмінація образів гармонії і краси в циклі.
4. 5 пісень. Ідейний висновок циклу: мистецтво, що залишається у вічності, переживши автора. У цьому підциклі переважають філософські монологи. У них використано прийом, близький музиці Сходу – варіантність розгортання, видозмінений повтор мелодичних фігур, оспівування опорних звуків, що дало підставу авторові назвати цикл “Тихі пісні” східною музикою на європейському матеріалі, “європейським макомом”, маючи на увазі неспішність розвитку і єдність статичної в цілому, поетично-музичної канви. На думку С.Павлишин, “відступи від неї – лише варіанти, відтінки, дещо інший спосіб висвітлення тієї самої теми” [2, с.65].

Вибір текстів пов'язаний з творчістю представників класицизму, раннього та пізнього романтизму й символізму, які у своїй творчості з різних часових та світоглядних позицій зверталися до найглобальніших проблем буття, мистецтва, особистості, добра, краси, пошуків і досягнення ідеалу й істини. Значна частина текстів має добре знані, популярні класичні інтерпретації (до таких належать “Горные вершины” і “Белеет парус одинокий” М.Лермонтова, “Я встретил Вас” Ф.Тютчева, “Зимний вечер” О.Пушкіна, “Осенняя песня” С.Єсеніна) – тож природним процесом в їх мистецькому опосередкуванні є виникнення стильових та індивідуальних алюзій.

“Алюзія виявляється в найтонших стилістичних асоціаціях і невиконаних обіцянках на грані цитати, але не переступаючи її”, – писав А.Шнітке про стилістичну алюзію у В.Сильвестрова, С.Губайдуліної, Е.Денісова [5, с.290].

Власне такими є численні образи, віддзеркалення, паралелі з творчістю Ф.Шуберта, Й.Брамса, Р.Шумана, П.Чайковського, О.Бородіна, Г.Малера, Б.Лятошинського, російським романсовим мистецтвом В.Варламова, М.Яковлева, С.Булахова.

Трактування жанру камерно-вокальної лірики як пісні зумовлене наявністю типологічних ознак різних пісенних структурних типів, знайомих з пісенної лірики Ф.Шуберта: строфічною чи варіантно-куплетною будовою з музичним образом узагальненого типу з будовою А-А₁ (куплетно-варіантна форма), А-В (заспів-приспів), А-В – С-В (принцип куплетного рондо), А-В-С (заспів-приспів-інструментальний рітурнель). Прийом реєстрового занурення, граничного пониження теситури мірними великими тривалостями як символу відходу в небуття (балада Ф.Шуберта “Смерть і дівчина”) застосовано в циклі в 4 ч. у № 3 “Медитація” та № 5 “Постлюдія”.

Однією з ознак індивідуального стилю В.Сильвестрова є різновид шуманівської фактури взаємодоповнення (як у піснях, що обрамляють цикл 1 ч. № 1 “Прелюдія” Є.Баратинського, та 4 ч. № 4 й 5: “Ода” на слова О.Мандельштама й “Постлюдія” на текст В.Жуковського). Принцип інструментального епілогу, інтонаційно спорідненого зі вступом (як у циклі “Любов поета” Р.Шумана) у зазначеному циклі, реалізовано на мікро- та макрорівнях – як післямова окремих номерів та як модифікована інтонаційна арка між крайніми номерами циклу. У різних випадках кода-епілог розвиває, продовжує, відлунює, протиставляється чи розкриває потайний глибинний зміст тексту.

Риси ліричної сповіді, пристрасного монологу, властивого ряду оперних моносцен П.Чайковського, та епічного романсового жанру О.Бородіна виявляються у № 1 з 2 ч. “Что в имени тебе моём”, № 7 з 2 ч. “Несказанное, синее, нежное” на сл. С.Єсеніна, 3 ч. № 2 “Выхожу один я на дорогу” на сл. С.Єсеніна, 4 ч. № 4 “Ода” на сл. О.Мандельштама. Квазіцитата – алюзія з романсом Б.Лятошинського – на той самий пушкінський текст виникає у № 4 з 1 ч. “Унылая пора”.

Композитор широко застосовує стильову та жанрову семантику, відображаючи крізь неї епоху, емоційний стан, драматургію чи певний образ: символічного або знакового трактування набувають народна пісня (українська й російська: 1 ч. № 5 “Прощай, світе” на сл. Т.Шевченка, 2 ч. № 8 “Осенняя песня” на сл. С.Єсеніна), аріозо (ч. 3 № 1 “Когда волнуется желтеющая нива” на сл. М.Лермонтова), застільна (2 ч. № 2 “Пью за здравие Мэри”), шотландська балада (1 ч. № 3 “La belle damme, sans merci” на сл. Дж. Кітса, 2 ч. № 10 “Зимний вечер” на сл. О.Пушкіна), вальс (№ 7 з 2 ч. “Несказанное, синее, нежное” на сл. С.Єсеніна), елегія (2 ч. № 4 “Белеет парус одинокий”, № 5 “Я встретил Вас”, 4 ч. № 1 “Элегия” на сл. О.Пушкіна), пастораль (“Островок” на сл. П.-Б.Шеллі, 2 ч. № 8 “Осенняя песня”), колицька (2 ч. № 3 “Зимняя дорога” на сл. О.Пушкіна, 3 ч. № 3 “Горные вершины” на сл. М.Лермонтова), сіціліана (“Островок” на сл. П.-Б.Шеллі), хорал (4 ч. № 4 “Ода” на сл. О.Мандельштама), сповідально-ліричний, філософський чи драматичний монолог (1 ч. № 2 “Были бури, непогоды”, № 4 “Унылая пора, очей очарованье!”), аматорський романс.

З фактурою вокальних творів Й.Брамса пісенну лірику В.Сильвестрова поєднує терцеве подвоєння мелодичної лінії, здубльованої в супроводі (2 ч. № 8 “Осенняя песня”, № 7 з 2 ч. “Несказанное, синее, нежное”). Однак у № 5 з 1 ч. “Прощай, світе” такий виклад швидше є рисою кантової фактури (а отже, етнохарактерним виявом мистецької індивідуальності), оскільки цей номер стилізовано в дусі філософсько-зосередженого монологу з рисами історичної пісні. “Уся його творчість останніх років асоціюється із збиранням уламків великої європейської музичної культури (спостережені С.Савенко, М.Нестьєвою, О.Зінкевич,

С.Павлишин репліки на Шуберта, Бетговена, Малера, Вагнера в “Тихих піснях”, Першому квартеті, останніх симфоніях тощо), що не встояла під ударами всезаперечного авангарду ХХ ст.” – зазначає О.Козаренко [1, с.249].

Аналізуючи прийоми взаємодії музики й слова в камерній вокальній музиці В.Сильвестрова, цікаво спостерігати взаємопов'язаний логічний ряд від тексту до образу – емоційного стану – лінії, барви – звука. Так, наприклад, у № 4 з 1 ч. “Унылая пора, очей очарованье”, вирішеному як споглядальний монолог, стан активної статички реалізується через типову для індивідуального стилю композитора фонему – модель обертонового звукоряду, що охоплює широкий діапазон і повисає звуковим шлейфом на педалі. Досягнений сонорний ефект, згідно з ремаркою автора (*pp*, *leggiero*, *dolcissimo*), розкриває фрагмент тексту: “И свежий ветра шум...и свежее дыханье... мгла, редкий солнца луч”. Таким чином здійснюється відтворення звуків природи та змалювання нечітких контурів і приглушених барв картинно-живописного ряду.

У наступному ж номері 1 ч. № 5 “Прощай, світе” на сл. Т.Шевченка основна доля семіотичної символіки тісно пов'язана з жанровістю: народнопісенний епічний жанровий різновид монологу супроводжує імітація корбової ліри й дуди (квінтовий форшлаг до основного звука, плагальні каданси, дорійський лад, тріольна ритміка, пунктирні та синкоповані звороти, що додають внутрішньої експресії, кантовий виклад – мелодія, дубльована паралельними терціями з протиставленим їм басом, викладеним паралельними квартами й квінтами). Спорідненість фольклорним прототипам підкреслена повторами завершень кожної строфи. На цьому тлі філософсько-драматичний монолог баритона набуває соціальної вагомості й пророчої містики.

Поряд з класико-романтичною стильовою символікою митець послуговується семантикою архаїчної образності. Такими є 1 ч. № 3 “La belle damme, sans merci” на сл. Дж.Кітса, 2 ч. № 10 “Зимний вечер” на сл. О.Пушкіна. Окрім ладових і фактурних прийомів, застосованих для досягнення образної влучності, знаковим чинником тут є будова ранньоренесансного мадригалу чи італійської балади (заспів–приспів–інструментальний рітурнель) у статично-виваженному темпі *Larghetto con moto*. Доповнюють групу архаїчних жанрів хорал і вищезгаданий кант.

Семіотичними знаками циклу виступають також тональні фактори. Розглядаючи драматургію циклу в цілому й тонально-гармонічні плани окремих номерів, звертає на себе увагу драматургічна роль *es-moll* у 3 частині, *c-moll* (*C-dur*) – *F-dur* на рівні всього циклу в значенні осягнення стану внутрішньої гармонії, безконфліктності й протиставлення їм *Des-dur* – вторгнення дисгармонійного образу. Проміжні тональності продовжують ту ж символічну спрямованість: модуляційний процес у бік бемолів свідчить про драматизацію чи трагедійність, ламентозність, рух до дієзів – просвітленість і свободу. У циклі переважає тональне мислення, що необхідно, ураховуючи провідні стильові орієнтири, збагачене засобами модальності, атональності й політональності.

“Композитор іноді навмисне намагається не виходити за рамки тональності класичного типу, але як правило перетворення її ідіом постає в синкретичній єдності з окремими ознаками нової тональності ХХ століття,” – зазначала дослідниця тонально-гармонічних чинників у творчості композитора Т.Філатова [4, с.104].

Цикл “Тихі пісні” для самого композитора є істотним етапом творчого процесу, про що свідчить самоцитування його матеріалу у творчості пізнішого періоду. Подібні процеси були притаманні творчості Р.Шумана, Ф.Шопена, Й.Брамса, Г.Малера, Р.Штрауса, Д.Шостаковича, С.Прокоф'єва, П.Хіндеміта. У цьому переліку окремо виділимо Г.Малера, симфонічна творчість якого (симфонії № 1–4 та 7) була тісно інтонаційно й образно пов'язана з вокальним циклом “З Чарівного рогу хлопчика” і вказувала на кристалізацію зрілого стилю майстра. Тієї ж позиції дотримується й О.Козаренко, стверджуючи: “Часто в музиці Сильвестрова самоцитування чи алюзії до більш ранньої творчості (зокрема цитати з “Тихих пісень” у IV, V Симфоніях, “Метамузиці”) свідчать про замикання музичного поля у його власній творчості. Складовою цього процесу є остаточна стабілізація музичної мови як специфічної системи знаків, що мають актуальну для композитора емоційно-образну семантику” [1, с.249].

Підсумовуючи групи семіотичних знаків циклу, доходимо **висновку**, що їх утворюють:

1. Стильові алюзії, прийоми стильової гри та стилізації притаманні мистецтву постмодерної доби. До таких належать неокласицизм, неоромантизм, окремі риси символізму, сецесії, ренесансу, бароко.
2. Алюзії, що походять з індивідуальної композиторської творчості (риса ти прийоми розвитку, фактурні засоби, образна символіка, квазіцитати) Ф.Шуберта, Р.Шумана, Й.Брам-

- са, П. Чайковського, О. Бородіна, Б. Лятошинського, В. Варламова, М. Яковлева, С. Булахова, Г. Малера.
3. Жанрова семантика, подана через неї характеристика епохи, емоційного стану, образність, її символіка, засоби виразовості й участь у драматургії: народна пісня (українська та російська), аріозо, застільна, шотландська балада, вальс, елегія, колискова, сіциліана, хорал, сповідально-ліричний, філософський чи драматичний монолог, аматорський романс.
 4. Семантика тональностей, її драматургічне й образне значення (розвиток у бік дієзів – гармонійність, освітлення, у бік бемолів – драматизм, трагізм).
 5. Модель обертонового зукоряду (утілення активної вібруючої стативи, сповненої напруженим внутрішнім буттям – у вигляді фігурації, кластера, звукового тла тощо).
 6. Три наскрізних фактурних утворення з відповідним образним трактуванням:
 - акорди із затриманими звуками, неаполітанські гармонії в їх семантичному значенні;
 - фігурація з фактурою взаємодоповнення;
 - кварто-квінтові коливання.
 7. Згасаючі акорди з педальним шлейфом (втілення відкритої душі, що резонує зі Всесвітом).
 8. Значення розділів коди як післямови (масштабом від третини до половини вокальної мініатюри), що розкриває емоційне ставлення до сказаного, розвиває, продовжує, віддзеркалює чи контрастує основному змістові.
 9. Запитальні інтонації в мелодиці вокальних партій, нерозв'язаність, розімкнутість.
 10. Лейтмотивно-монотематична символіка інтонаційного звороту на словах “Душа певца” (1 ч. № 1 “Пролог та інтонаційні арки в № 3 із 4 ч. “Медитація”) – як засіб особистісної самоідентифікації.
 11. Символіка низхідного регістрового переміщення музичного матеріалу, як втілення переходу в небуття.

За висловом С. Павлишин, «“Тихі пісні” – продовження пісенних циклів композиторів-романтиків, в яких відтворювалися відтінки єдиного ліричного почуття... Лексика – накладання мелодичного стилю Сильвестрова і романсів ранньоромантичної епохи... Якщо в попередніх творах композитора основну проблему для слухача становила нова техніка письма, то в пізніших – разом із зовнішнім спрощенням стилю, зведенням його до семантики таких кардинальних понять як звучання і тиша, мелодійність і реально не вловима, а лиш відчутна глибина думки, ніжність почуття, голос природи, музика Сильвестрова вимагає зрілості розуміння не тільки її самої, а й проблем життя, духовного спілкування людини з навколишнім світом» [2, с. 81]. Зазначений твір В. Сильвестрова – зразок новаторського прочитання взаємодії музики й тексту, їх взаємопроникнення та взаємопідсилення на рівнях символіки, аллюзій, знаковості, образних, фонічно-сонорних і співних паралелей.

1. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 286 с. – (Серія “Українознавча бібліотека НТШ”. – Ч. 15).
2. Павлишин С. Валентин Сильвестров / С. Павлишин. – К. : Муз. Україна, 1989. – 88 с. – (Серія “Творчі портрети українських композиторів”).
3. Сюта Б. Кіч у стильових параметрах українського музичного постмодернізму / Б. Сюта // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Львів : НТШ, 2004. – Т. ССXLVII. – С. 138–153.
4. Філатова Т. Про деякі особливості тонально-гармонічних структур в “Тихих піснях” В. Сильвестрова / Т. Філатова // Українське музикознавство. – 1989. – Вип. 24. – С. 104–118.
5. Шнитке А. Выступление / А. Шнитке. // VII международный конгресс. Музыкальные культуры народов : традиции и современность. – М. : Советский композитор, 1973. – С. 290–297.

Исследование посвящено проявлению и классификации знаковой системы камерно-вокального цикла “Тихие песни” В. Сильвестрова как композиции, знаменующей важный этап творческой эволюции и формирования тенденции, значимой для национальной музыкальной культуры. Произведение является образцом новаторского прочтения взаимодействия музыки и текста, их взаимопроникновения и усиления на уровнях символики, аллюзий, знаковости, образных, фонически-сонорных и музыкально-поэтических параллелей. Выявлено круг и индивидуальные модели стилистических аллюзий, аспекты

проявлений жанрової та тональної семантики, класифіцирован семиозис формообразующих принципів, отдельных выразительных элементов и технических приемов.

Ключевые слова: камерно-вокальное творчество, художественная эволюция, музыкальность поэзии, жанровая семантика, стилевые аллюзии.

Intelligence is dedicated to the manifestation and classification of the sign system of chamber-vocal cycle “Silent songs” V.Silvestrov, a song that marks an important stage of evolution and the formation of artistic trends, significant for the national musical culture. This work is an example of innovative collaboration of music and reading text, and reinforce their mutual penetration levels in parallel symbolism, allusions, symbols, figurative, sounds and music reading. The circle model and individual stylistic allusions, displays aspects of genre and tonal semantics, principles of formation semiozys classified form, individual elements of expressiveness and techniques.

Key words: chamber and vocal works, creative evolution, musical interpretation, poetry, genre semantic, stylistic allusions.

УДК 7.072.2+7.071.1

ББК 85.315

Лідія Іванюта

СПЕЦИФІКА ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЮ ЛЕВА МИКОЛАЙОВИЧА КОЛОДУБА ЯК ПРЕДСТАВНИКА “НОВОЇ ФОЛЬКЛОРНОЇ ХВИЛІ”

У статті досліджується трансформація фольклору та принципи його використання композитором в оркестровій музиці, на основі аналізу сюїти для струнного оркестру – “Сім українських народних пісень”.

Ключові слова: Л.М.Колодуб, “Сім українських народних пісень”, “нова фольклорна хвиля”, фольклор, камерний оркестр.

Основою пропонованого дослідження стали: партитура й аудіозапис камерного твору Л.М.Колодуба – “Сім українських народних пісень”, а також останні публікації та праці: О.Берегової, М.Денисенко, С.Павлишин, А.Мухи та багатьох інших музикознавців стосовно трансформації фольклору в академічній музиці.

Актуальність статті ґрунтується на потребі комплексного дослідження проблеми взаємовідношення “композитор і фольклор” і виявленні специфічних засад оркестрового стилю Лева Миколайовича Колодуба. Уперше запропонований детальний аналіз сюїти для камерного оркестру “Сім українських народних пісень”.

Мета дослідження полягає у виявленні аспектів трансформації фольклору в оркестровій музиці Лева Миколайовича Колодуба.

Завданням статті є визначення основних принципів роботи композитора з фольклорним матеріалом на основі музикознавчого аналізу сюїти для камерного оркестру “Сім українських народних пісень” Л.М.Колодуба.

У добу становлення державної незалежності України надзвичайно актуальною постає проблема духовної та ідейної єдності нації. У формуванні загальнонаціональних цінностей, які забезпечували б таку єдність, вирішальну роль відіграє фольклор, який у 50–60-ті роки переродився в явище “неофольклоризму” і знаходить своє продовження у творчості українських композиторів, представників “нової фольклорної хвилі”, серед них: М.Скорик, Л.Грабовський, Є.Станкович, Л.Дичко, І.Карабиць і видатний український композитор, наш сучасник Лев Миколайович Колодуб.

Відмінними прикметами композиторського почерку Л.Колодуба, учня професора Харківської консерваторії М.Тіца та Д.Клебанова, є міцне вкорінення у фольклорний ґрунт і схильність до барвистого музичного звукопису [1, с.203]. Новаторськими елементами музичної мови є гармонія та ладова організація, яка самобутньо відтворює зв'язки професійного й народного музичного мислення.

Оригінальним зразком переосмислення фольклорних традицій в інструментальній музиці можна назвати блискучий цикл Л.М.Колодуба “Сім українських народних пісень”, написаний для камерного струнного оркестру на замовлення диригента А.Шароєва. Сім контрастних жан-

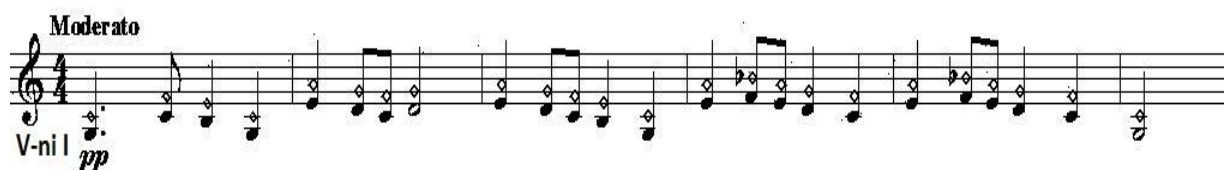
рових картин являють колористичну панораму з живописним звукописом, чіткою графічністю образів, де персонажі пісень сприймаються в контексті природних явищ, символічних образів-знаків (у циклі представлений майже весь спектр пісенних жанрів – побутова, лірична, колицьова, танцювальна, епічна, жартівлива пісні).

Поетична транскрипція народних пісень відбувається в дуже лаконічній формі: музичний символ має важливу образотворчо-виразну функцію в картині цілого. Перевага куплетно-варіаційної форми, яка, якщо й не зберігається повністю, то достатньо ясно окреслюється, межує з тенденцією до наскрізного розвитку, з принципом арковості. Ці риси найяскравіше виявляються у фактурно-тембровому викладі [2, с.210].

Перша частина “Стоїть козак...”, починається спокійно, стримано, на *moderato*, каскадом терцевих акордів (*G-dur, d-moll, C-dur, h-moll, H-dur*), які рівномірно спадають згори вниз на фоні високого “*pe*” тремоло і “*pe*” з квартовим флажолетом у перших скрипок, символізуючи спів народного хору. Вони звучать тихо, м’яко й спокійно, ніби відлуння.

У четвертому такті вступає лірична тема “козака”, з Т, D співвідношенням і перемінним розміром, переважно з квартовими й терцевими скачками в мелодії, з деякою імпровізаційністю вислову, що є характерною рисою епічних пісень.

Починається мелодія висхідним квартовим затактом басів (“*pe*” – “*соль*”) і сприймається як налаштування диригентом хору перед вступом, своєрідним “ауфтактом”. Перші скрипки та віолончелі у віддалених регістрах на фоні нот “*соль*” і “*до*” у баса, створюють імітацію звучання стародавнього українського інструмента – ліри, а сама мелодія з квартовими флажолетами нагадує духовий народний інструмент – сопілку.



Гармонічний фон поступово згущується за рахунок так званої “оркестрової педалі”, фонічно збагачується, утворюючи своєрідний “кластер”.

В експозиції немовби присутні три персонажі – хор, козак і ліра, які пов’язані загальною ідеєю у творі, вступають між собою в гру, доповнюючи один одного.

У 14 такті в басах знову звучить “ауфтакт”, вступає тихим каскадом “хор”, змінивши свою внутрішню структуру, ритмічний малюнок і гармонічне забарвлення. Після цього заспіває помірно бадьора “тема козака”, передує їй знову ж таки “ауфтакт” у віолончелей. Вступаючи в поліфонічний діалог, під акомпануючий рух стакато на соль-мажорному тризвуку з нестійким терцевим звуком, тема проводиться не повністю, перебиваючись три рази, ніби віддихатись, що нагадує вершника, який скаче на коні помірним галопом. Це – спогади про минулі часи.

У 28-му такті відбувається нетривала кульмінація частини. Тема різко переривається, залишивши догравати тільки акомпанемент.

Після генеральної паузи (35 т.) ще раз звучать основні фактурно-тематичні елементи частини, ніби доспівуючи, розчиняються в тиші природи.

Друга частина – “*Пливе жука*” – тонка колористична картина природи, у якій характерне звучання народного хору відображається у фактурних і мелодичних прийомах. “Перша фраза пісні (заспів) проводиться у альтів, відповідають їм віолончелі й контрабаси (ц. 10). В наступній цифрі (11) другу фразу підхоплюють скрипки, при цьому віолончелі грають, характерну звукообразальну фігурацію (тремтіння води)” [2, с.211].

Третя частина – “*Кам’яна гора...*” – *Allegro*, контрастна до попереднього матеріалу у фактурному й темповому викладі. Починають частину скрипки на *ppp* “крокуючими” четвертними “соль” у дводольному розмірі, символізуючи впевнену ходу.



Композитор використовує поліфонічний прийом канону й проводить тему в п'ятнадцяти солістів (починаючи з перших скрипок, закінчуючи флажолетами контрабасів) із відставанням на такт. Візуально в партитурі створюється вигляд діагоналі, або “стрімкої гори”. У четвертому такті розвивається тема в діапазоні соль-мінорного пентахорда, весела й грайлива з акцентом на першу долю. Контрабас (15 т.) багаторазовими повторами “соль” імітує звучання народного шумового ударного інструмента.

Поліфонічний виклад створює образ багатолюдного натовпу, веселого говору, який доходить до кульмінаційного сплеску частини на *ff* і поступово затихає на *Morendo*, так само, по діагоналі, розчинившись на *ppp*.

Візуально партитура третьої частини з поліфонічним вступом, кульмінацією і поступовим знаттям партій створює ефект стрімкої, кам'яної гори, частина не тривала щодо часу (звучить 50 с), проходить швидко, на “одному подиху”, чим і оправдовує свою назву.

У наступній, четвертій частині композитор звертається до найстародавнього жанру фольклору – колискової.

Починають частину альти темою помірною “гойдання колиски”, тремоло з додаванням піцикато в партіях других скрипок, немов указують напрям її руху – вгору і вниз, у третьому такті вступає ніжний заспів “а-а-а” в перших скрипок з тривалими флажолетами у віолончелей, що звучать ніжно, як материнський голос. У наступній темі (ц. 19) Л.М.Колодуб використовує українську народну колискову “Котику сіренький”, яку мелодійно “співають” перші скрипки в автентичному вигляді в тональності “ля мінор”.

Таким чином, у частині присутні три персонажі: “гойдання колиски”, заспів “а-а-а” і “колискова”, які поєднуються між собою в контрастному поліфонічному викладі, створюючи картину теплої української хати.

Удруге “колискова” звучить в альтів (ц. 20), контрастуючи з темою заспіву у віолончелей і контрабасів.

Кульмінацією частини є перехід в однойменну мажорну тональність (ц. 21), що сприймається як солодкий дитячий сон.



Після цього тема, змінивши ладове та інтервальне забарвлення, звучить у першій скрипці на *p*, на фоні теми “гойдання колиски”, яка транспонується в синкопуючий пласт стакатного остинато, залишаючи незмінний ритмічний малюнок, тема набуває рис народного танцю.



Учетверте “колискова” появляється в поліфонічному викладі соло скрипки й альти (ц. 23), поєднуючи в собі всі три персонажі частини, які вступають між собою у веселу гру, приводячи до дзеркальної репризи частини (ц. 24), яка поступово затихає і повертається у свою мінорну тональність, розчинившись у сутінках...

П'ята частина – “Танцювальна” – побудована на мелодії народної жартівливої пісні “Ой просить кума”.



Тема має веселий і бадьорий характер – *Allegro*, будується на двох коротких епізодах А – *piano* і В – *forte*, проводиться на піцicato, чим фонічно нагадує звучання цимбалів, створюючи ілюзію “веселого танцю”.

Шоста частина – “Ой, роде мій” – пісня, що запозичена автором із репертуару знаменитої фольклорної виконавиці Явдохи Зуїхи.



Глибокоепічна за змістом, у якій композитор засобами професійного звукопису примушує поринути в минувшину, пережити ту скорботу й біль, які випали на долю українського народу. Синкопічний ритм із “схлипуваннями” у мелодії додають їй трагічності та глибини вислову, варіаційність викладу – рис лірико-епічної традиції, зокрема, народного плачу.

Остання, сьома частина – “Пішла б на музики...” – *Vivo*, починається з інструментального награву скрипки, веселого імпровізаційного характеру, із чіткою формою, що є притаманним для ансамблевої традиції “троїстих музик”, це стихійний вияв почуттів, веселою настрою та емоцій.



Це блискучий фінал циклу, побудований на моторному русі й чергуванні куплетних епізодів, яскравий і життєрадісний висновок усього циклу [2, с.212].

Отже, на основі музикознавчого аналізу циклу можна відстежити деякі основні принципи використання композитором фольклору:

1. Опора на жанровий тип тематизму, який є характерним для народної музики, зокрема: епічний – “Ой, роде мій”; жартівливий – “Пішла б на музики...”; ліричний – “Стоїть козак...”; колисковий – “Коліскова” і танцювальний – “Танцювальна”.

2. Багатство оркестрових ефектів. Тембральна імітація звучання народних інструментів, зокрема: цимбалів – “Танцювальна”, ліри – “Стоїть козак...”, у частині “Пішла б на музики...” , що яскраво відтворює звучання “троїстих музик”.

3. Застосування музичних форм, які є характерними для української народної музики: пісенно-куплетної – “Коліскова”, “Пішла б на музики...”, імпровізаційно-варіаційної – “Ой, роде мій...”.

4. Широке використання діатонічних ладів (натуральний мажор, гармонічний мінор, натуральний мінор).

5. Тематичному матеріалові притаманний остинатно-поспівковий виклад у межах пентахорда – “Кам’яна гора...”, або плавно-лінійний рух – “Коліскова.”, що є характерним для народних пісень.

6. У циклі композитор використовує автентичні мелодії, збагачуючи їх оркестровими засобами – “Коліскова”, “Ой, роде мій”, “Ой просить кума”, також присутні авторські теми – “Кам’яна гора...”, “Стоїть козак...”, що приводить до стирань меж між авторським і фольклорним першоджерелом.

7. Відтворення фактурних варіантів, які є прообразом фольклорного музикування, зокрема, гомофонно-гармонічної, підголосочної, хоральної і остинатної фактур, які творчо поєднуються в рамках однієї частини.

8. Поєднання у творчості традицій і новаторства, широке використання сучасних прийомів композиції. Розроблення поліладових, політональних сполучень, прообразом яких є нетемперований звуковисотний стрій, властивий окремим фольклорним жанрам.

Лев Колодуб вільно володіє арсеналом музично-виразових засобів – від надбань світової й вітчизняної класики, органічно засвоєних традицій харківської школи, до найсучасніших авангардних пошуків і знахідок [3, с.19].

У зверненні до фольклору композитор віднаходить умови для розкриття своєї творчої індивідуальності та неповторності, активно засвоюючи та переінтонуючи народний мелос, Лев Миколайович зберігає його для прийдешніх поколінь.

1. Берегова О. Інструментальна творчість Л. Колодуба в контексті сучасних художньо-комунікативних процесів / О. Берегова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2006. – Вип. 50. – С. 197–208.
2. Денисенко М. Про деякі особливості оркестрового стилю Левка Миколайовича Колодуба / М. Денисенко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2006. – Вип. 50. – С. 209–213.
3. Муха А. Цілісність багатогранної природи / А. Муха // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2006. – № 50. – С. 17–21.
4. Некрасова Н. Його стихія – симфонія і пісня / Н. Некрасова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2006. – № 50. – С. 52–55.
5. Павлишин С. Музика двадцятого століття / Стефанія Павлишин. – Львів : БаК, 2005. – 232 с.
6. Українська етнологія : навчальний посібник / [за ред. В. Борисенко]. – К. : Либідь, 2007. – 400 с.
7. Швачко Т. Про музику і не тільки про неї... / Т. Швачко // Музика. – 1998. – № 2.
8. Шиндер Л. Н. Штрихи струнної групи симфонічного оркестра / Л. Шиндер. – С. Пб. : Композитор, 2000. – 64 с.

В статье исследуется трансформация фольклора и принципы его использования композитором в оркестровой музыке на основе анализа сюиты для струнного оркестра “Семь украинских народных песен”.

Ключевые слова: Л.Н.Колодуб, “Семь украинских народных песен”, “новая фольклорная волна”, фольклор, камерный оркестр.

The folklore transformation and it's principles of usage in the orchestral music by composer, in the base of suite's analysis for the stringed orchestra – “The seven ukrainian national songs” is researched in the article.

Key words: L.M.Kolodub, “The seven ukrainian national songs”, “new folklore wave”, folklore, chamber orchestra.

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ЛЕСІ ДИЧКО

УДК 7.071.1

ББК 85.313

Олександра Самойленко

ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.

Сьогодні в центрі уваги митців і науковців, що прагнуть до досягнення ціннісно-сислового потенціалу музичної культури, опиняється людина як суб'єкт діалогу з навколишнім світом, діалогу, активність якого примушує предметні реалії навколишнього світу займати позиції адресата чи адресанта – залежно від обраного людиною типу діалогу.

Ключові слова: *поетика, художня форма, естетика, семантика, композиторська індивідуальність.*

Мистецтву надається особливе право, але й особлива відповідальність відтворення, швидше навіть створення – виявлення у відчутній формі – такого діалогу. Тому й постає як провідна в мистецтвознавстві широкого профілю проблема поетики – художньо-естетичного моделювання дійсності з надією досягти до пізнання та розуміння. Унаслідок будь-який естетичний феномен, узятий як художній, може й повинен розглядатися як феномен поетики, тобто в широкому сенсі художньої дії, як результат прояву певного художнього методу зі всіма супроводжуючими його принципами. Саме це має на увазі М.Бахтін, коли пише: “Поняття естетичного не можна видобути з художнього твору інтуїтивним або емпіричним шляхом. Воно буде наївним, суб'єктивним і нестійким. Для впевненого й точного самовизначення йому необхідні взаємовизначення з іншими галузями в єдності людської культури” [2, с.29].

Обговорюючи явище поетики, М.Бахтін пов'язує його саме з культурологічною галуззю, оскільки єдність мистецтва для нього, як і особистісна єдність, виражає цілісність людської культури. Отже, з одного боку, категорія поетики є своєрідним заступником феномену естетичного в галузі мистецтва, а з іншого боку, категорія поетики є цілковито культурологічною і змушує бачити в будь-якому художньому творі невід'ємну частину певної культури.

До поняття поетики своєрідно підходив і Л.Виготський (хоча прямо ним не користувався, замінюючи формулою “мистецтво як прийом”). І Бахтін, і Виготський говорять про художню форму як про своєрідне подолання матеріалу, звільнення від щоденних, ужиткових функцій мови й прояву того особливого смислу, що не може бути відокремленим від художньої форми. М.Бахтін із цього приводу пише: “Тільки в поезії мова розкриває всі свої можливості, але поезія настільки вимоглива до мови, що переборює її як лінгвістичну визначеність. Художня творчість, що визначається стосовно матеріалу, і є його переборювання” [1, с.65]. Ця фраза дублює в багатьох відношеннях думку Виготського про те, що мистецтво належить до життя, як вино до винограду; у мистецтві художник створює машину, що “легша за повітря”, політ якої є великою таємницею, таємницею катарсису насамперед [5, с.309, 315–317]. Не користуючись цим терміном, Бахтін також приходив до визначення катартичних функцій художньої творчості; усе, що він пише про взаємовідношення форми, матеріалу та змісту в художньому творі, прямо веде до того розуміння катарсису, яке виявляє праця Виготського. Подолання формою матеріалу, певний опір художньої форми життєвому матеріалу і, навпаки, – як пише Виготський, “...життєвий матеріал немов би всіма силами опирається тому, що хоче сказати митець” – ця взаємна боротьба призводить до деякої розрядки, образно-сислового замикання, особливого зіткнення афектів як до катарсису (за Виготським).

Проблема *композиторської поетики* в музикознавстві невід'ємна від питань про значення і смисл у музичній мові, тобто питань про той план змісту, який звичайно називається в мовознавстві семантикою й оснований на єдності та протистоянні знакових і значенневих одиниць. У музиці будь-яке “висловлювання” (скористуємося терміном Бахтіна), будь-яке композиційне рішення є певний смисл або група смислів, протиставлення форми та змісту у звичному тлумаченні цих складових поетики фактично неможливе. Саме тому аналіз музичної семантики або, як пише Бахтін, естетичний аналіз як смисловий, отже, і як ціннісний, у музиці є особливо складним.

Під ціннісно-смысловим тезаурусом культури, що виражається засобами музичної творчості й піддається відтворенню та систематичному вивченню, можна розуміти:

- образно-смысловий зміст конкретного музичного твору;
- певну естетичну ідею як вираження, передусім, естетичної позиції автора, його особистих настанов;
- поєднання, розташування образів-смыслів, яке відповідає послідовності задуму автора й дозволяє говорити про музичну драматургію, незалежно від того, наскільки музичний зміст звертається до якогось предметно-дієвого ряду або уникає схожості з ним;
- усі процеси смыслоутворення, тобто смыслоутворюючі аспекти поетики як методу творчості, усі механізми створення музичного звучання, у тому числі ті, що презентують мовно-мовленнєві функції музики.

Отже, *естетика – поетика – семантика – три взаємозворотні рівні музичного смыслоутворення* або музики як автономної художньої форми, тобто форми смыслу, з яких естетичне відношення є відправним і суміжним із загальножиттєвим досвідом переживання антиномічної “картини світу”. Не дивно, що воно викликає особливу увагу як центральний момент “розуміючого спілкування”, феномену людяності, життєвої і художньої співтворчості. Бахтін зауважує і таку його подвійність, як завершеність – відкритість. З позиції цієї подвійності він розглядає залежності естетичного й етичного як “вчинку творчістю” і “вчинку життям” [3]. Зв’язок зазначених відносин є важливим для дослідника тому, що обидві вони виражають ціннісний досвід, але кожна по-своєму. Хід його міркувань дозволяє нам (Бахтін прямо цього не робить) дійти висновку, що в повсякденному досвіді (у житті) етичне може досить далеко стояти від естетичного, підкоряти його собі в логіці вчинку, у вираженні моральної відповідальності, зовні завершувати, оформляти особистісні зусилля “бути присутнім у житті”, знаходити для цього місце й час, таким чином, обмежувати, звужувати, але й робити цільовим естетичний досвід.

Отож, проблема особисто-творчої спрямованості композиторської творчості розкривається як проблема вивчення людської індивідуальності, у тому числі мистецької індивідуальності, набуває в такій якості естетико-культурологічного резонансу. Проте вона завжди несе певну небезпеку розчинення в широкій галузі гуманітарного знання як сукупності підходів, питань і суперечностей. Тому дуже важливим здається задавати названій проблемі свої питання, знаходити свої власні, обґрунтовані музикознавчим досвідом, підходи, викривати ті протиріччя, що можуть стати перешкодою до оригінальної концептуалізації. Спеціально зупинимося на понятті концептуалізації. Його ми сприймаємо як знак переваги концепційного підходу, що сьогодні стає все більш помітним у мистецтвознавчих і культурологічних працях, відповідаючи зростанню їх розуміючих тенденцій.

Надзвичайно важливим нам здається те, що в межах концепційного підходу можна пропонувати не тільки множинність аспектів актуалізації композиторської індивідуальності, а й виявляти складний зміст, смыслову багаторівневість кожного з таких аспектів. В усякому разі *проблема індивідуальності* стає однією з провідних, навіть претендує на значення фундаментальної методологічної в системі сучасного знання: упродовж минулого століття невпинно зростає складність індивідуальної свідомості людини відповідно до стрімкого розширення інформаційного поля культури та до принципових змін у характері інформації (її інтегрованості, з одного боку, стратифікації, з іншого, – певного “омасовлення” – водночас герметичності, що потребує володіння особливими кодами тощо). З позиції змін у “смысловій побудові” людської свідомості не лише відкриваються шляхи композиторського мислення, напрями творчої актуалізації композитора, а й пояснюються ті суто музичні ідеї та форми їх утілення в музиці, що є справжнім змістом “модусів композиторської індивідуальності” (термін І.Драч). Таким чином, музичний твір, що в архітектоніці та семантичному наповненні наслідує індивідуальний духовний світ свого творця, стає тим матеріалом, на основі якого можна з достатньою впевненістю судити не лише про аспекти композиторської індивідуальності, а й про смыслові доміанти культурного середовища, про близькі й далекі кола спілкування. Таким шляхом роз’яснюється, що “категоричний імператив” композиторської творчості є невід’ємним від живої тканини музичного твору, що, у свою чергу, “вплітається” у структуру музичного тексту на жанрово-стильовому рівні, тобто стає елементом у загальній системі музичного мовлення, додаючи до неї індивідуалізовані складові. *Індивідуальні “компоненти стилю” композитора не*

залишаються лише приналежністю його особистісної свідомості. Вони сприяють тому процесу авторизації музичного стилю, що активно відбувається в композиторській творчості ХХ століття; твори Лесі Дичко складаються в таку авторизовану стильову парадигму для української музики останньої третини минулого століття.

Дослідження, що презентує модель авторської концептуалізації, повинно торкатися не лише проблеми композиторської індивідуальності, а й тенденцій трактування людської індивідуальності в цілому. Виникає досить широке охоплення феномену індивідуальності, навіть можна казати про синтез гуманітарних методів при вивченні креативних сторін людської особистості/індивідуальності. *Поняття про композиторську індивідуальність* нагадує думку М.Бахтіна: “Три галузі людської культури – наука, мистецтво та життя – знаходять свою єдність тільки в особистості, яка залучає їх до своєї єдності... Мистецтво й життя не одне, але повинно стати в мені єдиним, в єдності моєї відповідальності”. Це висловлення М.Бахтіна (у статті “Мистецтво та відповідальність” [4, с.8]) можна прийняти як певний методичний заклик до вивчення людської особистості з її неповторними, водночас типовими психологічними рисами. І цілком зрозуміло, що саме особистість композитора як “героя культури”, але героя в тому розумінні, що пропонує саме психологічна думка другої половини ХХ століття, як того, хто здатний відмовитися від особистого добробуту задля вищої духовної мети, тобто “героя-жертви”, стає особливим внутрішнім предметом у ряді музикознавчих і культурологічних робіт.

Актуальність, водночас проблемно-тематична узагальненість праць ряду українських дослідників зумовлюються тим, що феномен музичної культури стає спеціальним предметом наукової музикознавчої уваги як *художньо-естетична єдність типових жанрових структур та оригінальних композиторських задумів*. Одночасно виникає певна антологія персоналій, причетних до становлення музичного мистецтва в Україні, справедливо виводячи на перше місце за художньою значущістю дійсно непересічну творчу особистість. Звертання до творчих індивідуальностей, тобто до постатей композиторів – майстрів музики, дозволяє створювати ряд яскравих музичних портретів, розвиваючи монографічний напрям музичної історіографії та підкреслюючи значення особистісно-творчої спрямованості сучасної музичної культури, що приводить до ряду історичних “відкриттів”. Так, саме творчість Лесі Дичко зовсім нещодавно постала предметом поглиблено наукового музикознавчого дослідження, хоча так чи інакше минути її не вдається жодному з дослідників сучасної української музичної культури, зокрема, української духовної музики; сьогодні відкриваються її нові аспекти й оцінні критерії, до того ж такі, що, як думається, глибше за інші розкривають своєрідність ставлення композиторки до соціального покликання та потреб музичного діяння, звідси – до завдань музичного майстра в його діалозі із широкими верствами реципієнтів. Отже, може акцентуватися ще недостатньо оцінений у науковому сьогодні внесок композиторки в розробку “жанрових версій” літургії, опери-ораторії, музичної фрески тощо, заснований на зближенні європейських і регіональних фольклорних першоджерел, можуть пропонуватись оновлені розгорнуті стилістичні аналізи її творів.

Особливо цікавим є те, що як найбільш евристичний компонент творчості композиторки постають реінтерпретовані жанрово-стильові елементи, зокрема, у хоровій музиці. Звідси відкривається факт, що Дичко тяжіє, водночас, до збереження і перетворення жанрових прототипів; останнє – задля підвищення їх сюжетно-драматичної виразності. Вона підтверджує власне музичне кредо як прагнення до синтезу традиційного й авторського мовостилів у межах одного твору; таким чином, відкривається можливість поглибленого аналітичного розгляду стильового синтезу як методично вагомої ознаки сучасної української музики, а також розгляду типових сьогодні засобів підвищення експресії музичного висловлювання, створення нових сонорно-сонористичних ефектів. Про важливість останніх у музиці Дичко свідчить її особлива увага до тембрових фарб і фактурно-просторових чинників композиції.

Не можна не зауважити, що поняття авторського композиторського стилю настільки поширилось і вкорінилося в музикознавчій думці останніх декількох десятиріч, що нині воно перетворилося на своєрідну дискурсивну універсалью, яка здатна протистояти експансії поняття про постмодернізм. Можна сказати достатньо впевнено: у філософсько-культурологічній думці з дефініцією постмодернізму поєднують характеристику кризового стану культури й людської свідомості середини – другої половини ХХ століття, а також протиріччя в оцінках лю-

дини як гранично антиномічної істоти, водночас природної і соціальної, матеріальної і духовної, божественної і мирської, сакральної і профанної, піднесеної та приниженої. Саме постмодерністська думка дістається ідеї “смерті людини” (М.Фуко), коли проголошує відмову від єдиної та загальної уяви про людину; але той самий Фуко вказує на необхідність створення гуманітарних контрнаук, що були б спроможні проникнути в глибинні структури діяльності, форм поведінки, висловлень і, нарешті, мислення людини.

Цей заклик М.Фуко можна зрозуміти і як визнання необхідності з більшою вірогідністю підходити до природи та можливостей людини, вирішувати питання про міру людського в людині та про суто людські засоби виміру дійсності, а звідси – і як заклик звільнити постмодерністську свідомість, якщо вона вже панує на обріях сучасної культури, від лише негативних оцінок, знайти в ній виправдовуючий її позитивний гуманітарний сенс. Поки гуманітарії мета-теоретичного рівня прислухаються до цього заклику, у мистецтвознавчих розвідках він уже знаходить досить упевнене втілення. Творча постать Лесі Дичко є переконливою відмовою постмодерністській руйнації або відкриттям позитивно-ціннісних рис у плюралістичному постмодерністському мисленні.

Таким чином, “виправданням постмодернізму” стає поглиблений підхід до нього в контексті авторського композиторського стилю, ставлення до постмодернізму не лише як до “звалища цінностей”, що втрачають своє продуктивне значення та назавжди руйнуються, а як до нового збирання та перетворення ціннісного досвіду минулого на основі особистісної творчої свідомості, його наближення до сучасного творця, певної інтимізації. Цей аспект сучасних досліджень є найбільш актуальним, водночас методично узагальнюючим, а тому особливо *методологічно плідним* і перспективним у його *естетико-культурологічному сенсі*.

1. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – М.: Худ. лит., 1975. – 502 с.
2. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – 2-ое изд. / [сост. С. Бочаров, прим. С. Бочарова, С. Аверинцева]. – М.: Искусство, 1986. – С. 9–191.
3. Бахтин М. К философии поступка / М. М. Бахтин // Работы 1920-х годов / М. М. Бахтин. – К.: Наукова думка, 1994. – С. 9–68.
4. Бахтин М. Искусство и ответственность / М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М., 1986. – С. 7–8.
5. Выготский Л. Психология искусства / Л. Выготский. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.

Сегодня в центре внимания художников и ученых, стремящихся к постижению ценностно-смыслового потенциала музыкальной культуры, оказывается человек как субъект диалога с окружающим миром, диалога, активность которого заставляет предметные реалии окружающего мира занимать позиции адресата или адресанта в зависимости от выбранного человеком типа диалога.

Ключевые слова: *поэтика, художественная форма, эстетика, семантика, композиторская индивидуальность.*

Today the focus of artists and scholars who wish to attain value-semantic potential musical culture, a man finds himself as the subject of dialogue with the world, the dialogue, which makes the subject activity realities surrounding the world occupy the position of the recipient or sender – depending on the selected person type of dialogue.

Key words: *poetry, art form, aesthetics, semantics, composer's personality.*

УДК 7.071.1 (477)

ББК 85.310.2

Любов Серганюк

СВІТОГЛЯДНІ ДОМІНАНТИ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО

Стаття присвячена аналізу аспектів світоглядної системи у творчому процесі Лесі Дичко, яка реалізується через особистісне осмислення, виражене в сміливому творчому експерименті, новачійності індивідуального почерку у сфері наративної техніки, символічної наповненості історичного тексту, видозміни хронопомних зв'язків і культурологічних моделей, в основі яких лежить принцип синтезу антономій.

Ключові слова: *модус творчості, світоглядні домінанти, метаісторизм, національна ідентичність, наративізм.*

Неповторність творчого образу Лесі Дичко, оригінальність і новаторство її індивідуального почерку, значимість та вагомість доробку композиторки в контексті національних стилетворчих процесів зумовлюють стабільну зацікавленість інтерпретаторів та ініціюють широкий спектр наукових пошуків, аналіз яких становить мету нашої роботи. До ключових аспектів аналізу належать проблеми специфіки образності, типи програмності, особливості проєкції художнього змісту на моделювання мистецького задуму, оскільки вони великою мірою зумовлюють драматургію та жанровість, принципи архітектоніки форми, відбір виразових засобів, тобто модус творчості загалом.

Доробок Лесі Василівни Дичко – одного з провідних українських митців сучасності є в цьому плані винятково цікавим. Багато творів композиторки, показових для культурної ситуації останньої третини ХХ століття, відіграли важливу роль в еволюції різних жанрів української музики.

Її багатогранний доробок, де оригінально втілюються глибокі філософсько-етичні, художні концепції, перебуває в полі активної уваги мистецтвознавців. Йому, а також особистості композиторки присвячені монографічні праці, об'ємний перелік дисертаційних досліджень, цілком чи окремими розділами спрямованих на осмислення окремих аспектів творчості (Миколи Гордійчука, Л.Пархоменко [11], Алли Терещенко [16; 17], Наталії Степаненко [15], Тетяни Кумеди [7], Тетяни Кривицької, Оксани Письменної [12; 13], Любові Серганюк [14], Олени Ущипівської [18], Наталі Гречухи [1], Ольги Філатової [21] та ін.), збірка “Леся Дичко: грані творчості” (К., 2002), окремі статті та розвідки, рецензії і відгуки на численні твори та їх виконання (зокрема, роботи С.Грици, Є.Дзюпини [2], Г.Конькової, О.Козаренка [5], Н.Костюк, Н.Некрасова). Об'ємні різновекторні напрацювання створили підставу для виходу на рівень певних узагальнень щодо найбільш істотних закономірностей і стилетворчих принципів доробку композиторки. У контексті аналізу проблеми дослідження вирішуються такі завдання:

- визначити основні образні сфери творчого доробку Лесі Дичко;
- виявити прояви їх актуальності в національному музично-мистецькому процесі;
- окреслити специфіку трактування кожної з визначених образних домінант, їх еволюцію та проєкцію на конкретне художнє вирішення;
- окреслити найістотніші ознаки індивідуального прояву особистості в загальному модусі творчості.

Оригінальність і самобутність окремих взірців творчості та творчого стилю в цілому є в нерозривному зв'язку з особистістю митця. Т.Кумеда стверджує: “В якості суб'єкта культури композитор повинен бути сформованим передусім як особистість, яка володіє високим ступенем самопізнання, розвинутою індивідуальністю, установкою на творче розв'язання світоглядних конфліктів.

Чим яскравішою є ця індивідуальність, тим неповторнішим стає творчий почерк майстра, своєріднішими – його стиль та колорит. Творча особистість композитора за будь-яких обставин залишається самістю, й лише завдяки цій якості вона здатна піднятися над буденними обставинами буття до справжніх вершин майстерності, створити шедеври такої сили і значущості, які залишаються неперевершеним взірцем для наступних поколінь” [7, с.8].

Виходячи з визначення ключового аспекту – національної ідентичності як самовизначення особи в національному контексті, її проявом є усвідомлення власної причетності до певної нації та її системи цінностей: мови, релігії, етичних норм, культурної спадщини, історії тощо.

Становлення національної ідентичності покоління шістдесятників, до якого належить композиторка, було актуалізоване конкретним суспільно-політичним контекстом й опосередковане індивідуальною світоглядною системою.

Образна доміанта національного в її доробку знаходить своє відображення через обрядовий фольклор, релігійно-світоглядну систему (християнство та слов'янське язичництво) та історію в її ключових для нації моментах.

Звідси – тяжіння композиторки до хорових жанрів і форм як до різновидів фольклорного гуртового співу та напрямів розвитку професійного музичного мистецтва (зокрема, хорового й партесного концерту, засобів канонічної літургійної музики), з яким пов'язані найвищі досягнення національного музичного мистецтва минулого.

Еволюція посилення зв'язків з фольклорним началом у творчості веде від ранніх композицій (опосередкований вид репрезентують такі твори, як кантата “Думка” (1964), цикли романсів на тексти Лесі Українки (1964), М.Рильського (1965), І.Франка (1966) та ін.) через період кінця 1960-х – середини 1970-х (відтворення особливостей фольклорних джерел, синтезування мовотворчих, формотворчих гносеологічних засад, збагачення арсеналу форм зв'язків з фольклором у кантаті “Карпатській” на народні слова для хору a cappella (1975), варіаціях для симфонічного оркестру “Веснянки” (1969), вокальній симфонії “Привітання життя” на тексти Б.-І.Антонича (1972) і перша спроба реалізації поетично-авторського переосмислення обряду в “Народинах” на вірші А.Демиденка, 1977) до десятиліття активної роботи саме з обрядовими моделями від “Стеценківського концерту” (1982) до “Золотослова” (1992)*, де використання міфологічних мотивів та принципів міфопоетики у творчості, інтерпретація синкретичних засад народного мистецтва позначені яскравою специфікою, пов'язаною зі створенням позацитатного інтонаційного поля, розробкою найрізноманітніших символів (ритуальних, текстових, ужиткових), їх узгодженням із концепційними задумами у взаємозв'язку з драматургічними процесами.

Осмилення фольклорних засад зумовило тяжіння до синкретизму та взаємопроникнення мистецьких засобів, звертання до засобів театралізації концертних інструментально-хорових композицій, створення поліжанрових синтезів (акапельна хорова опера, опера-ораторія, музично-театралізоване дійство, культова драма, фольк-опера тощо) на підставі обрядових дійств християнського та язичницького змісту (“Золотослов”, “Різдвяне дійство”). Прояв наративізму в цьому ключі виявляється на рівні зв'язків з міфоконцептами давньоукраїнської музично-обрядової культури, що дає підстави для його характеристики як категорії неоміфологізму (за Н.Гречухою) [1, с.14].

На тлі творчих процесів кінця минулого століття звернення Л.Дичко до фольклорних джерел вирізняється спрямуванням інтерпретації семантичних основ образності, оригінальним осмиленням характерності жанрових архетипів та їх розробки, напрацюванням можливостей співдії внутрішньої й типової (парадигмальної) форми, значущістю процесів “другого плану” та ін.

Власне національна автентичність стає базовим метанаративом, який продукує своєрідний авторський оповідний модус (спосіб оповіді), що зумовлює особистісне переосмилення національної міфології та синкретичних засад музичного фольклору, оперування знаковими, сутнісно-семантичними засобами у сфері поезики й образності, фольклорного мислення й світосприйняття. У свою чергу, звернення до глибинних шарів фольклору істотно впливає на оновлення типової жанрово-стильової системи доробку Лесі Дичко, веде до збагачення мовно-виразових і формотворчих засобів і випрацювання оригінальних способів запровадження фольклорної символіки та семантики на концептуальному рівні її творів.

Орієнтація композиторки на цілісне й сутнісно-символьне відтворення обрядовості у власній творчості єднає погляд на фольклор як на мистецтво і як на систему ритуально-магічної символіки, сакральної сутності та космогонічних світоглядних уявлень, перекидаючи тим самим логічну арку до музично-релігійної семантики християнства. Під час відкриття XXVIII Міжнародного фестивалю сакральної музики “Гайнувка-2009”, де композиторка була

* У цей проміжок постали також композиції: “У Києві зорі” на народні слова для солістів, чоловічого хору, трьох флейт та ударних (1982), цикл варіацій для фортепіано “Писанки” (1982), одноактний балет “Катерина Білокур” на власне лібрето (1982–1984).

почесним гостем, його директор Миколай Бушко відзначив: “Леся Дичко є першим композитором у післяреволюційній історії України, яка відважилася відкрити своє серце сакральній музиці” [8]. Підтвердження справедливості цього міркування знаходимо в працях А.Терещенко, яка звертає увагу на сенсаційність виконання в 1980-х роках концертної версії “Панахиди” К.Стеценка в редакції композиторки з поетичним текстом Д.Павличка, а також на множинність форм опосередкування концертних і канонічно-літургійних форм та відповідних їм засобів в її доробку включно з міжвидовою мистецькою символікою та семантикою [17, с.125–147].

Релігійна тема у творчості Лесі Дичко органічно відобразила особливості сучасного етапу у відродженні та розвитку канонічно-літургійної музики в професійному українському музичному мистецтві (як, зрештою, і в усьому духовному житті українського суспільства) – повернення до відкинутих попередньо цінностей, передусім до релігійних ідеалів як до найвищого символу духовності в їх національно-ментальному прояві. З одного боку, це – медитативність, особистісний, інтимний характер сприйняття Божества, вишукана простота й просвітленість колориту, рівною мірою властиві як музичним, так і живописним культовим полотнам, і особливе тяжіння до чуттєвої краси, здебільшого вираження через неоромантичні тенденції, фольклорні орієнтири та демократизм музичної інтонації.

Розробка цього образного пласта в доробку Лесі Дичко концентрується в десятиліття 1990-х років, починаючи від обрядово-містеріальної опери-ораторії “Різдвяне дійство” на народні слова (1992) і хорового міні-циклу “Дві колядки” на народні тексти для мішаного хору а cappella (1996), що представляють сферу паралітургійної музики. Названу групу репрезентує ряд концертних композицій релігійного змісту різних за жанрами та виконавськими складами: духовна музика “Благослови, душе моя, Господа” для мецо-сопрано й органа (1995), “Отче наш” для баса й органа (1995), духовна музика “Тобі співаємо, Тебе благословимо” (1996), духовна музика “Хваліте Господа з небес” для тенора, мецо-сопрано й органа (1997), хоровий твір “Псалом 67” для жіночого хору а cappella (1999).

Від паралітургійної обрядовості через концертні композиції релігійної тематики веде шлях еволюції образної сфери до цілісного виду літургій, які початково постали власне як експериментальне продовження другої групи (Літургія № 1 для сопрано соло й чоловічого хору* – у 1989–1990 рр. і Літургія № 2 для мішаного хору в 1990 р.), невдовзі будучи переосмисленими з позицій канонічної практики. Як релігійно-концертна композиція, призначена для виконання в умовах храмової акустики, у 1999 р. виникла “Урочиста літургія”, написана на замовлення камерного хору “Київ”, що зумовило відмінності її жанрової моделі**.

“Тут розкрилося її давнє прагнення до оновлення музики відправ, і то не лише хорового співу, а й увиразнення й розспівів священнослужителів [...] Апробація Першої літургії (1990) для чоловічого хору і сопрано соло викликала справжнє збудження пристрастей та дискусій серед служителів культу і фахових хормейстерів з приводу функціонування твору в концертах чи в церковних відправах. Друга літургія – концертного плану – стала творчою перемогою авторки”, – стверджує Л.Пархоменко [11, с.119–120]. Новаторство трактування літургійного жанру полягає не лише в глибоко особистісному прочитанні та специфічно-концертному жанровому трактуванні, а також у його світоглядному наповненні, адже, як зазначалося в анотації на виконання її “Літургії” у ході Міжнародної Пасхальної хорової Асамблеї-2010: “Симбіоз музичної виразності, притаманний композиторському мисленню Лесі Дичко, природно вплітається в одну з найважливіших течій сучасного українського мистецтва: крізь призму релігійних, біблійних образів вона зуміла збагнути хід національної історії”. Через ці риси визначилися передвістя генеральних напрямів і тенденцій подальшого розвитку релігійно-літургійної жанровості в українському музичному мистецтві сучасності, що співзвучно з тезою, висловленою А.Терещенко: “Духовність не лише відтворює, але й спрямовує національний історичний процес, визначає майбутні його доміанти” [17, с.135].

* А також версії для сопрано соло й жіночого хору й для мішаного хору. Нова версія Першої літургії (Урочистої літургії святого Івана Золотоустого) для мішаного хору була виконана на ювілейному авторському концерті композиторки у Львові 2009 р. Галицьким камерним хором під орудою В.Яциняка.

** Звернемо увагу, що, імовірно, це перші в історії християнства літургії, автором яких є жінка.

Творчості композиторки притаманний метаісторичний погляд на сучасність і на історію: вона актуалізує минуле через трансісторичні цінності людського буття, відображаючи їх крізь призму історії культури. Леся Дичко належить до того типу авторів, які зберігають певну стабільність у системі ціннісних і зумовлених ними образних доміант, у контексті яких переосмислюються культурні архетипи й символи*.

Такими постають образи Древньої Русі в кантаті Л.Дичко “У Києві зорі” (1982) на народні тексти для сопрано, чоловічого хору й інструментального ансамблю, хоровій опері “Золотослов” (1992), періоду утвердження християнства в ораторії “І нарекоша ім’я Київ” за текстами літописів для солістів, хору, інструментального ансамблю (1982), історичних реалій сталінської доби в хоровій поемі “Голод-33” на вірші С.Коломійця (1993).

Отже, сутність індивідуального модусу творчості в контексті національної доміанти полягає у: “...новаторському прочитанні, зокрема, прадавньо-фольклорних, вітчизняно-історичних, сакральних джерел шляхом трансформації національно-духовних вербально-музичних (поетичних, ладо-інтонаційних, метроритмічних) смислових сутностей в сучасну мистецьку площину, в якій постає індивідуально-інтерпретована ідея художнього твору” [3].

Таким чином, Леся Дичко належить до митців, які віднаходять зв’язки, що поєднують минуле й сьогодення, відкривають аксіологічні доміанти, які складають основу трансісторичних цінностей, творять особливий тип історизму. При цьому, однак, вони відрізняються у своєму ставленні до історії і користуються глибокоіндивідуальними нарративними стратегіями.

Однією з таких позицій є культурософічність творчості композиторки, яка виражається через глибинну філософічність, культурну відкритість, прагнення осмислити національне через звертання до далеких культур, тяжіння до міжвидових взаємозв’язків різних за природою мистецтв і постійний формальний пошук.

Загальний напрям еволюції стилю Л.Дичко – від опанування інтонаційно-жанровими, згодом – семантичними закономірностями народно-мистецьких традицій, паралельно з апробуванням їх у площині формотворення та нарощуванням мовно-виразових моделей, до заміщення автентичного “середовища”, зразками чого, крім “Золотослова”, можуть послужити “Іспанські” і “Французькі фрески”, ораторія “Індія–Лакшмі” на тексти індійських поетів для солістів, хору, симфонічного оркестру (1989), хоровий твір «П’ять прелюдій у стилі “шань-шуй”» на слова японських поетів для жіночого хору а cappella (1989), хоровий твір “Диптих” на тексти Охара Токо та Басьо для мішаного хору а cappella (1972). У ході опанування знакової системи кожної з відображених через музичну композицію культур поступово відбувається витворення авторського моноінтонаційного поля, що відчувається вже в ранніх композиціях Л.Дичко. Це свідчить не тільки про збагачення методів і розвиток форм роботи з джерелом, тобто локальне значення творчих досягнень, а й про значущість активного авторського новаторства в контексті пошуків і знахідок інших українських композиторів.

У більшості її робіт панівною ознакою творчого методу стає перемодельовання автентичних фольклорних чи мистецьких мотивів на ґрунті актуалізації їх синкретичного змісту, що рельєфно виявляється в специфічній методиці опрацювання першоджерел, драматургійних засадах творів і тонкощах компонування. У цьому ракурсі переосмислення загально-мистецької семантики є одним з головних аспектів власного стилю композиторки. Проблеми мистецького діалогу та полілогу в її власній творчості набувають обрисів частки загальнонаціонального культурного процесу як у спектральних ракурсах розвитку антиномії “традиція – новаторство”, так і збагачення ареалу авторських стильових і стилістичних засобів.

Це – архітектурні шедеври різних країн та культур, малярство визначних і невідомих майстрів епохи бароко та романтизму, наївний іконопис на склі й мистецтво Катерини Білокур, писанки й килимарство. Уже серед ранніх творів композиторки є фантазії “Лісові далі” для хору з оркестром за картинами Сурикова, Васнецова, Левітана, Шишкіна (1961–1962). Фактично, з того часу характерною ознакою її творчості, своєрідним стильовим чинником є “живописність” яскравої образності. Окрему групу композицій складають твори в різних виконавських версіях, позиціоновані авторкою як “фрески”, що мисляться як масштабні за втіленням,

* Так, наприклад, звертає на себе увагу використання візантійських ладів в ораторії Л.Дичко “І нарекоша ім’я Київ”.

багатогранністю і поліхромністю охоплення знакових явищ іншорідної культури, діалектної форми фольклору чи індивідуального образного світу митця (“Французькі фрески”, “Іспанські фрески”, “Карпатські фрески”, “Закарпатські фрески”, “Фрески за картинами К.Білокур”, “Швейцарські фрески”).

Наполегливе осмислення новаторських ідей, специфічних тенденцій (особливо враховуючи стандарти тогочасного мистецького виховання) поєднувалося з вивченням живопису, архітектури та народно-ужиткового мистецтва. Результатом цих зацікавлень надалі стало розмаїття асоціативності, значущість чинників кольору й мальовничості, використання поліхромних звучань у багатьох композиціях зрілого періоду.

Висновки. Кожен із зазначених аспектів світоглядної системи у творчому процесі Лесі Дичко реалізується через особистісне осмислення, що знаходить свої вираження в сміливому творчому експерименті, новаційності індивідуального почерку у сфері наративної техніки, символічної наповненості історичного тексту, видозміни хронотопних зв'язків і культурологічних моделей, в основі яких лежить принцип синтезу антиномій. Так, особистісне наративне начало виявляється через антиномічність і, водночас, органічність синтезу:

- народних музичних джерел і сучасних композиційних прийомів, форм художнього мислення та засобів виразовості;
- колективного позачасового характеру народного мистецтва та його модерної актуалізації крізь призму особистісного трактування;
- пізнання національного менталітету через розкриття сутнісних цінностей інших культур;
- співіснування стихійної емоційності з раціональністю;
- проектування світоглядних позицій національної архаїки на проблеми суспільства в сьогоденні;
- вияв музичними засобами потенціалу образотворчих мистецтв, театру, поезії та літератури;
- макрокосмізму, метаісторизму та ментально притаманної кордоцентричності й суб'єктивної лірики.

Стосовно творчого модусу Лесі Дичко це виявляється в яскравій наративності, що синтезується з визначеною національною позицією (глибокоосмисленою і неодноразово декларованою самою композиторкою), потрактованою крізь призму культурософії та метаісторизму.

1. Гречуха Н. Г. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80–90-х років ХХ століття : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.01 / Гречуха Наталія Григорівна. – К., 2007. – 241 с.
2. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Лесі Дичко, М. Скорика, Є. Станковича / Є. Дзюпина // Українське музикознавство. – 1982. – Вип. 17. – С. 82–91.
3. Драганчук В. “Лицарсько-вольове” в кантаті Лесі Дичко “Червона калина” / Вікторія Драганчук, Василь Мойсіюк // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. – Луцьк : РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. – Вип. 1. – 236 с. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/MuzS/2007_1.htm.
4. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка) : дис. ... д-ра мистецтв. : 17.00.03 / Драч Ірина Степанівна. – Суми, 2004. – 439 с.
5. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів / О. Козаренко // Українське музикознавство. – 2001. – Вип. 30. – С. 138–149.
6. Костюк Н. До проблеми жанрової типології сучасної духовно-музичної творчості / Н. Костюк // Матеріали до українського музикознавства. – К., 2003. – С. 48–54.
7. Кумеда Т. А. Особистість композитора в українській музичній культурі ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.01 / Кумеда Тетяна Андріївна. – К., 2006. – 167 с.
8. Лабович Л. Свято під знаком української музики. Підляшшя / Людмила Лабович // Наше слово. – 2009. – № 23. – 7 червня.
9. Осипенко В. В. Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на матеріалі хорової творчості Ю. Алжнева) : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Осипенко Вікторія Володимирівна ; Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2005. – 196 с.

10. Панькевич Ю. Проблеми інтерпретації творів сучасних українських композиторів в контексті європейського виконавства / Юлія Панькевич // Проблеми і перспективи наук в умовах глобалізації : матеріали Всеукр. наук. конф. – Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2005. – С. 261–270.
11. Пархоменко Л. Дивосвіт музики Лесі Дичко / Л. Пархоменко // Культура і життя. – 1994. – № 41. – 5 листопада.
12. Письменна О. Б. Трансформація обрядових форм фольклору у творчості Лесі Дичко / О. Б. Письменна // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. праць. Наук. записки Рівн. держ. гуманіт. ун-ту. – Рівне : РДГУ, 2003. – Вип. 8. – С. 97–103.
13. Письменна О. Б. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / О. Б. Письменна. – Л., 2004. – 16 с.
14. Серганюк Л. І. Стилїстика акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко) : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Серганюк Любов Іванівна. – К. : [б. в.], 2004. – 280 с.
15. Степаненко Н. В. Хорові твори Л. Дичко “И нарекоша имя Киев” та “У Києві зорі”. Питання поетики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Н. В. Степаненко. – К., 1996. – 28 с.
16. Терещенко А. К. Украинская советская кантата и оратория. Эволюция жанровых разновидностей : автореф. дис. на соискание учен. степени д-ра искусствоведения : 17.00.02 / А. К. Терещенко ; Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Т. Рильского. – К., 1984. – 19 с.
17. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія (1945–1974) / А. Терещенко. – К. : Наукова думка, 1975. – 176 с.
18. Ущапівська О. М. Становлення і розвиток відображення пейзажності у творчості українських композиторів ХХ століття : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.01 / Ущапівська Олена Миколаївна. – К., 2006. – 198 с.
19. Філатова О. О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Філатова Ольга Олександрівна. – О., 2005. – 193 с.
20. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : дис. ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Фрайт Оксана Володимирівна. – К., 2000. – 178 с.
21. Фільц Б. Народна обрядовість у творчості Л. Дичко (на матеріалі кантат для дитячих хорів) / Б. Фільц. – Режим доступу : <http://etno.kyiv.uar.net/vyd/matmyst/2003/N3/Art22.htm>.
22. Щур В. Аспекти традиційного та інноваційного у хорових і інструментальних “фресках” Л. Дичко / В. Щур. – Режим доступу : etno.kyiv.uar.net/vyd/.../Art23.htm.

Статья посвящена анализу аспектов мировоззренческой системы в творческом процессе Леси Дычко, которая реализуется через личностное осмысление, выраженное в смелом творческом эксперименте, инновационности индивидуального почерка в сфере нарративной техники, символической наполненности исторического текста, видоизменения хронотопных связей и культурологических моделей, в основе которых лежит принцип синтеза антономий.

Ключевые слова: *модус творчества, мировоззренческие доминанты, метаисторизм, национальная идентичность, нарративизм.*

The paper analyzes ideological aspects of the creative process in L.Dychko, which is realized through personal reflection, shown in bold artistic experiment, innovation individual handwriting in narrative technique, filling the symbolic historical text links chronotope variation and cultural models, based on a antonomiy synthesis principle.

Key words: *modus creative, dominant worldview, metaistoryzm, national identity, narrative.*

УДК 7.071.1:7.08
ББК 85.313

Євгенія Бондар

ЖАНРОВИЙ ПРОСТІР У ТВОРЧОСТІ Л.ДИЧКО

У статті пропонується загальна характеристика поняття жанру; розглядаються основні підходи до формування сучасних хорових жанрів; аналізується творчість Л.В.Дичко в контексті актуальних питань жанроутворення в хоровій музиці.

Ключові слова: жанр, хоровий жанр, традиційні хорові жанри, концептуальні хорові жанри, хорова творчість Л.Дичко.

Українська музична культура, особливо її вокально-хорова творчість, належить саме до такого типу, де “галузь специфічного, національно-“показового” поряд з адаптативними, асимуючими процесами, в окремі періоди розвитку, завжди зберігала сталість художньо-змістовних критеріїв. Носієм же національної стабільності і визначеності виступає жанровий ряд музичної творчості” [8].

Мета статті – дослідити зміну та трансформаційні явища у творчому доробку Лесі Дичко в контексті жанроутворення.

Відповідно до поставленої мети визначаємо такі завдання:

- стисло визначити поняття “жанр” у загальнотеоретичному контексті та відповідно до хорової творчості;
- виявити типологію хорових жанрів у творчості Л.Дичко;
- виокремити нові жанрові утворення, опираючись на творчий доробок авторки.

Питання проблеми жанру постійно фігурує не тільки в колі зацікавлених науковців, але також і виконавців. Основні теоретичні розробки явища музичного жанру здійснено ще в радянському музикознавстві, це – праці Б.Асаф’єва, Ю.Тюліна, І.Способіна, А.Сохора, Л.Мазеля, В.Цуккермана, М.Арановського, М.Лобанової, В.Холопової та інших. Українському музикознавству до певної міри належить провідна роль у розробленні вокально-хорових жанрів: дослідження Н.Герасимової-Персидської, С.Грици, Л.Корній, С.Шипа, котрі ґрунтовно й докладно розглядають окремі ракурси “жанрової проблеми”. Але поки що остаточно сформованого уявлення про розвиток жанрової системи не створено, адже, по-перше, жанр – це явище принципово не вичерпне і його можна розглядати як вираження всіх ідей твору; по-друге, система жанрів не є усталеною і “законсервованою”, тобто для неї постійним є стан змінюваності; по-третє, особливо складним завжди було дослідження явищ сучасності. Але визначена жанрова система виступає як один з найстабільніших репрезентантів національно-стильового процесу. Інколи явно виражені тенденції до декотрих жанрів можна розглядати як вираження традицій, які можуть набувати навіть національного характеру.

Якщо розглядати історичні процеси становлення, розвитку, розширення, трансформації жанру, то слід зазначити, що вони вельми заплутані. Один із простих і надійних способів пізнання суті жанрових явищ – інтерпретація їх найменувань. Цікаво, що з урахуванням часу й етно-географічних умов люди вирізняють одні й ті самі родові ознаки музичної діяльності. Так, досліджуючи це поняття, С.Шип пропонує виокремлювати такі показники: кількість музикантів-виконавців, які беруть участь у виконанні твору; характер аудиторії або просторово-акустичні особливості виконання; визначення музичного тексту, специфіку виконання; міру авторської участі в підготовленому до виконання музичному тексті; характеристику звукового матеріалу тощо [10].

А.Сохор створив класифікацію музичних жанрів на основі обставин виконання, а не на основі змісту та відмітив переходи одних і тих самих жанрів із класу в клас, назвавши це “міграцією жанру” [6].

Загальноживаними є також поняття про жанровий зміст, жанрово-стильові (та стилістичні) утворення, жанровий фонд епохи, жанрове узагальнення; нерозривним є дослідження жанру й стилю. “У жанрі втілюється типізований зміст”, – наголошував В.Цуккерман [9].

С.Скрєбков визначав три жанрових витоки, “жанрових типи” як основні форми відображення в музиці життєвих звукових прообразів: декламаційність, моторність і розпівність [7].

Слід також згадати такі явища в сучасній композиторській творчості, як:

- жанрове цитування (відтворення характерних ознак побутового жанру в незмінному вигляді);

- жанрову трансформацію (перетворення жанру в результаті його переосмислення);
- жанровий розвиток (послідовні перетворення жанрового характеру музики в цілому як основний або допоміжний фактор розкриття ідеї твору);
- жанрове варіювання, жанрова модуляція (зміни жанрового характеру однієї і тієї ж теми, її перехід в інший жанр) і зіставлення жанрів як спосіб розвитку;
- жанрова багатоосновність і перемінність (сполучення в одній темі декількох ознак жанрів при їх попередньому виявленні);
- жанрова поліфонія або жанровий контрапункт (одночасне звучання тем або варіанти однієї теми в різних жанрах);
- жанрове вкраплення, взаємопроникнення жанрів і жанровий синтез (А.Сохор; В.Холопова).

Питання про синтез жанрів, жанрових елементів та ознак так само важливе, як і питання про стабільність жанрів. Цей аспект може вказувати на те, як розвивається музична культура, а також як соціальний розвиток, зміни дійсно мають вплив на музичну культуру, піддають трансформації музичні жанри та їх семантику.

Як відомо, жанр має спрямованість до саморегуляції і видозмінення, але хотілося б ще раз на цьому наголосити. Провідним чинником цієї властивості виступає традиція. Під впливом конкретних художньо-стильових зрушень у жанровий фонд включаються не лише нові складові, а й відновлюються вже “відпрацьовані” елементи. Найяскравішим чином це можна простежити, аналізуючи розвиток національної музичної культури, зокрема хорової.

В українській хоровій творчості останньої третини ХХ століття динаміка жанрового розвитку спрямована до жанрового накопичення. Визначальними залишаються два основні художньо-стильові напрями, які за загальними галузевими ознаками визначаються як академічний і духовний [4]. Розподіл залишається формально-умовним, бо базується на первісних критеріях соціального функціонування. Визначення галузевого напрямку, “академічного”*, відповідає “світському” або “концертному”. Щодо поняття “духовна музика”, то дійсно, якщо опиратися на традиційні канони жанрових уявлень, закріплених у музикознавстві, тоді духовна музика є окремою галуззю, оскільки її соціальна актуальність залишається діючою в багатьох країнах європейського типу культури. Водночас реальний стан духовних творів сучасних українських композиторів заперечує усталені формально-системні критерії. Зберігаючи головну галузеву диференціацію, слід зазначити, що між ними можливі перехресні зв'язки, а також внутрішній розподіл на галузеві підвиди. Базу останніх складатимуть “мішані” жанри, у яких М.Лобанова вбачає “основну тенденцію жанроутворення ХХ ст.” [3]. Це стосується особливо жанрів духовної музики, які за своєю сучасною соціальною функцією у переважній більшості належать до академічної галузі.

За словами О.Торби, критерій жанрового розподілу хорової творчості зберігається за принципами загальнообразного узагальнення та масштабності композицій. Це відома традиційна “тріада”: хори (п'єси, мініатюри), хорові цикли, жанри великих форм (кантати, ораторії, концерти та додатковий жанр – хорова симфонія). Л.Пархоменко виділяє ще четверту жанрову групу – пісні, що є цілком правомірно. Але тоді, на нашу думку, доцільніше виділити в окремий напрям фольклоризовані жанри. Він виявиться широко представлений у сучасній хоровій творчості (академічна хорова обробка, фольклорні кантати, фольк-опери, хорові цикли тощо). Власне, з його еволюції почався “жанровий переворот”, розхитування усталених жанрово-стильових критеріїв у хоровій творчості означеного часу, пов'язаних з неофольклорним напрямом, або “новою фольклорною хвилею”. Серед таких творів “Червона калина” Л.Дичко, “Чотири українські народні пісні” Л.Грабовського, триптих В.Бібіка, пізніше – “Ятранські ігри” І.Шамо, “Цвіт папороті” Є.Станковича тощо.

* Термін “академічний”, за словами Л.Пархоменко, видається більш відповідним завдяки таким показникам: академічний в емоційно-художньому сприйнятті асоціюється з індивідуально-композиторським стилем і фаховою освітою; виникає відповідна проєкція на хорове виконавство як виконавство професійне, спрямоване на концертно-просвітницьку діяльність, вироблення інтелектуального продукту споживання. Іншою мовою, цей термін типізує певною мірою принципи образного узагальнення і спосіб їх втілення.

Вважаємо, досить доречно буде відмітити “барвистість” жанрових утворень у напрямі хорового мистецтва ХХ – початку ХХІ століть більш конкретно. На сучасному етапі “співіснують”:

1) використання традиційних хорових жанрів (духовний концерт, реквієм, кантата, ораторія та інші);

2) поява нових і змішаних жанрових форм, наприклад, музично-сценічне дійство “Золотий камінь посіємо” Г.Гаврилець, опери-ораторії “Вертеп” і “Золотослов” Л.Дичко, кантата-мініатюра реквієм “Сім сльозин” В.Зубицького, концерт-кантата “Оспівуючи Різдво Господнє” В.Рунчака, опера-балет “Вій” В.Губаренка тощо;

3) введення хору в специфічно-симфонічний або драматичний жанр, наприклад, мелодрама “Море” Л.Грабовського, симфонії Б.Тищенко, “Океан долі” В.Зубицького, музична вистава А.Шнітке “Доктор Живаго”;

4) поява концептуальних хорових жанрів, а саме: акапельна хорова опера “Ятранські ігри” І.Шамо, фольк-опера “Цвіт папороті” Є.Станковича, акапельна симфонія-дійство “Перезвони” В.Гавриліна та ін.

Усі ці спрямування потребують дослідження як з точки зору взаємодії традиційного й інноваційного в кожній окремій жанровій формі та більш докладно – у певному творі, так і з погляду використання новітніх засобів музичної виразності, драматургічної побудови, вокально-інтонаційних труднощів і т. ін.

Окрім цього, слід зважати й на індивідуальні стильові риси композиторів. Так, досліджуючи творчий доробок українських композиторів, Н.Белік, зокрема, зазначає, що однією з основних рис усієї творчості Л.Дичко є прагнення зберегти й зміцнити зв'язок минулого із сучасним, Ю.Алжнева приваблює світ давніх епох, досягнений через обрядовість та елементи ритуального дійства, у творчості В.Зубицького вбачається відродження жанру хорового концерту на ґрунті сучасної музичної мови і т. д. Цей перелік можна продовжувати, поповнюючи список новими іменами.

Переходячи безпосередньо до аналізу творчості Л.В.Дичко, слід оглянути весь доробок композиторки. Припускаємо, що на сьогоднішній день кількість її творів збільшилась, але ми користувалися тим джерелом, яке нам було відоме як останнє з довідникових видань, у яких хронологічно викладено творчі надбання сучасних українських композиторів – “Довідник сучасних композиторів України” (2002).

Ми провели систематизацію творів Л.Дичко і створили певну таблицю творів мисткині з точки зору жанрового розподілу, тобто враховуючи якісний і кількісний склад виконавців.

Таким чином, спочатку вирізняємо два провідних напрями: співоча й інструментальна традиції. Розподіливши твори та проаналізувавши цей матеріал, ми дійшли висновку, що перше місце у творчому доробку композиторки займають саме хорові твори (за кількісним показником статку). Отже, цей спосіб дозволив нам установити, що в зазначеному напрямі творчий доробок Л.Дичко складають 3 літургії та 1 окремий духовний твір – “Псалом 67”, кантати “Пори року” і “Карпатська”, 4 концерти, 2 поеми – “Лебеді материнства” і “Голод-33”, окремі хорові твори.

Далі ми виокремили вокально-інструментальні жанри, тобто твори для голосу з оркестром. Такий вибір не є дивним, оскільки для українського мистецтва характерний синтез вокальної та інструментальної музики. У цьому напрямі мисткинею створені 2 цикли – “Пейзажі” і “Настрої”, окремі пісні та романси, а також духовні твори на канонічний текст для голосу в супроводі інструмента.

Наступними в таблиці ми розташували інструментальні й ансамблеві твори, котрі також представлені циклами, партитами, окремими творами для органа й ансамблю органа та скрипки. Ця позиція в нашій таблиці зумовлена не лише якісним, але й кількісним складом виконавців. Саме тому наступними вмістили назви творів у напрямі симфонічного, оркестрового музикування. Тут перелік творів значно менший, він включає симфонії, сюїти й окремі симфонічні твори, а також до цього пункту ми внесли балети.

Наймасштабнішими за кількістю виконавців та найбагатшими за якісними показниками є симфонічно-хорові твори: кантати “П'ять фантазій за картинами російських художників”, “Ода Довженкові”, “У Києві зорі”, “Ода музиці”, “Червона калина”; ораторії – “І нарекоша ім'я

Київ” та “Індія – Лакшмі”. Особливої уваги заслуговує творчість Л.Дичко для дітей. Важко назвати сучасного українського композитора, творчий доробок котрого включав би 4 кантати для дитячого хору!

Останніми розмістили твори, що репрезентують новий жанровий і музично-експресивний напрям – це змішані, концептуальні твори: опери-ораторії “Вертеп”, “Золотослов”, “Різдвяне дійство”, де композиторка поєднала жанрові ознаки опери й ораторії; симфонія-кантата “Ти починаєш з очей”; рапсодія-кантата “Думка”; концерт-кантата “Слава робочим професіям”, а також сюди ми віднесли сценічні версії хорових концертів “Французькі фрески” та “Іспанські фрески”.

Авторка працювала майже в усіх хорових жанрах: від мініатюри до ораторії; створила нові, змішані або концептуальні жанри опери-ораторії, симфонії-кантати, рапсодії-кантати, концерт-кантати.

Хотілося б більш детально повести розмову про жанрово-стильові спрямування в хоровій творчості Л.Дичко:

- духовна музика. Ставлення композиторки до духовної музики відчуваємо з її слів: “Саме в Літургії можна висловити найсокровенніше: прохання про помилування і спасіння душ наших, за Божих церков з’єднання, та збереження життя і духовності. Дні, коли я працювала над “Урочистою Літургією”, були найщасливішими у моєму житті...”;
- фольклорно-обрядове світосприйняття відчувається в кантатах “Чотири пори року” і “Червона калина”, у хоровому диптиху “Дві колядки”, а також в опері-ораторії “Різдвяне дійство”;
- палітра звукових образів рідного краю втілюється в хоровому концерті “Краю мій рідний”, кантаті “Карпатська”, у романсі “Земле моя”, ораторії “І нарекоша ім’я Київ”, кантаті “У Києві зорі”;
- зацікавлення культурами різних країн. До таких творів можна приєднати хорові концерти-фрески (“Іспанські фрески”, “Французькі фрески”, “Швейцарські фрески”), окремих хоровий твір “П’ять прелюдій у стилі «шань-шуй»”, ораторію “Індія – Лакшмі” і кантату “П’ять фантазій за картинами російських художників”.

Яскравим прикладом збереження традицій і відкриттям нового в старому стала літургійна музика Лесі Дичко. Однією зі знакових для українського хорового мистецтва є “Урочиста Літургія” – вона постає своєрідним підсумком тисячолітньої історії української духовної музики.

Протягом багатьох років і навіть століть сформувалася “модель” написання літургії. Іншими словами, склалися жанрові ознаки літургії. Серед найхарактерніших можна назвати:

- визнаний церквою текст служби: церковнослов’янський, староболгарський, грецький;
- усталений порядок піснеспівів;
- ясність гармонії, яка не відволікає від слова, оскільки слово є головним у “спілкуванні з Богом”. Багато композиторів як першоджерело використовували розспіви: знаменний (в А.Чеснокова, С.Рахманінова, де розспів “передається” з одного голосу в інший), грецький (в О.Гречанінова), болгарський, малий знаменний та великий знаменний;
- особливість у ставленні до динамічної специфіки (інакше кажучи, майже відсутність граничних зіставлень);
- підпорядкованість слову тощо.

На думку Н.Александрової, можна відзначити дві головні причини, чому композиторка звернулася до літургії [1]. Перша з них – потреба створення цілісного образу Людини як “героя свого часу” і всіх часів, що у творчості Л.Дичко означає пошук основ духовності, серед яких головні – Пам’ять і Віра. Прагнучи створити музично-історичну “картину світу”, Дичко засновує складні форми стилістичного синтезу. В її музиці завжди чітко виражені естетична й стильова монологічність та явна перевага ліричного світосприйняття. Друга причина полягає в бажанні розвинути українську галузь православної літургії, хоча композиторка опирається і на досвід творчості російських майстрів, насамперед Рахманінова. А опора на україномовний варіант службового тексту спонукає Дичко до пошуку й музичної “україномовності”.

Якщо розглядати питання, якими саме засобами користувалася композиторка для створення національно-стильового характеру, то можна виокремити, передусім, такі:

- використання стилістики канта в трьох його різновидах: ліричному, панегіричному та танцювальному;
- опора на фольклорно-обрядові інтонації. Саме використовуючи поспівку “Щедрика”, композиторка прагне злиття фольклорного та церковного, згладжуючи межу між кантовими й пісенними мелодіями;
- Л.В.Дичко акцентує принцип паралелізму верхніх голосів, таким чином підкреслюючи народну манеру багатоголосся, постійно використовує так зване “педальне” звучання, застосовує принцип бурдону та фобурдону, традицію підголосків.

Н.Александрова наголошує на те, що ідея стильового синтезу надихає Дичко на особливий метод композиції, що ми можемо визначити як авторську реінтерпретацію жанру – тобто не тільки поновлення співацької традиції, але й свідомі самоповтори композиторки від твору до твору в межах використовуваної нею моделі канонічного жанру.

Дійсно, в “Урочистій Літургії” органічно поєднані середньовічна монодійність, вишукана бароковість, строгість класичних форм і романтична схвильованість. Але серед музично-виражальних засобів, що пов’язують музичну мову літургії із сучасною музикою, слід назвати: кластерну техніку, широке використання акордових дисонансів, що існують на рівних правах з консонансами, сонорну техніку.

Таким чином, Леся Василівна Дичко ніби розширює внутрішнє і зовнішнє відчуття “традиційного” жанру літургії: з одного боку, це яскраві фарби образного світу, пов’язаного з фольклором, а з іншого, – дисонансна стихія музики ХХ століття. При цьому, якщо останнє є цілком природною даниною часу, його найбільш загальною ознакою, то перше, а саме – яскравий фольклоризм у суто церковному жанрі – глибинно зумовлений індивідуальністю композиторського “Я”.

Хотілося б ще декілька слів сказати про жанр хорового концерту в творчості Л.Дичко – про “Фрески” (маємо на увазі хорові концерти – “Французькі фрески”, “Швейцарські фрески”, “Іспанські фрески”). Як відомо, фрески – це термін і поняття, котре застосовується більшою мірою у сфері живопису*. Саме тому введення в програмну назву творів слова “фреска” уже підсвідомо готує нас до картинності, яскравості й чистоти фарб у музиці, а водночас до специфічної техніки написання.

До “фресок”, окрім “Французьких”, “Швейцарських” та “Іспанських”, належать ще декілька виокремлених творів мисткині: “Алькасар...Дзвони Арагону”, фрески для фортепіано (1995); “Замки Луари”, фрески для фортепіано (1994); “Закарпатські фрески” для органа (1988); “Фрески за картинами Катерини Білокур” для скрипки й органа (1986–1987).

Фрески дійсно існують як вид, жанр художнього мистецтва, проте постає питання, чи існує такий жанр у музиці? Що це – пошук нових творчих горизонтів, відчуття тісноти ustalених жанрів чи звичайна програмність?

Л.В.Дичко справді використовує нові прийоми музичної виразності, котрими раніше ніхто з композиторів ще не втілював своє відчуття Часу й Місця. Усе, що притаманне фресці в живопису, отримало своє вираження в музиці концертів: об’ємність та яскравість важливих елементів, насиченість фактури, відсутність “пустих”, “непрописаних” фрагментів (у концертах фактично відсутні паузи у звучанні), зіставлення образів і подій в одній інтонаційно-звуковій замальовці тощо.

Цим трьом концертам мисткиня сама дає жанрове визначення – концерти, але нам видається можливим називати ці твори концерти-фрески.

Представлені матеріали дозволяють зробити такі узагальнення:

1. Творчість Лесі Дичко, на перший погляд, має велику питому вагу об’єктивного: з одного боку, за рахунок широкого й міцного підґрунтя традицій, а з іншого, – за рахунок конкретно-образного мислення, відображення широкого спектра життєвих явищ. Її хорова творчість являє собою “перехрестя”, на якому зустрічаються віки й країни, але зустрічаються

* Фреска (від італ. *Fresco* – свіжий) – техніка живопису фарбами по свіжій ще сирій штукатурці, котра при висиханні створює тонку прозору плівку. Нині терміном “фреска” іноді називають будь-який настінний живопис, поза врахуванням техніки (а секко, темпера, акрил тощо).

не всупереч, а саме завдяки індивідуально-авторському феномену, його потужній новаторській енергії.

2. У хорових творах звертає на себе увагу гостре відчуття часу. Відбувається це явище не лише через тематику, але й через той комплексний підхід у створенні образів, де, здається, уже стираються грані між театром, музикою, живописом, архітектурою – усе включається в якийсь мистецький вир і кожний твір нагадує мікрокосмос. Усе озвучено, окреслено, розфарбовано, зіграно. Усе бачиться рельєфно. Відповідно й музична лексика творів Л.Дичко увібрала в себе розмаїття інтонацій обрядових, ліричних мелодій, плачу, виразну декламаційність дум.

3. Поняття жанру у творчості мисткині характеризується як зовнішньою, так і внутрішньою ієрархічністю; воно пронизане горизонтальними та вертикальними зв'язками. Специфіка ж суто хорових жанрів виявляє свої особливості в аспекті загальних положень функціонування жанру. Одна з них полягає в синтетичності “подвійного типу” – наявності словесного ряду та розподілі на голосові партії (темброве розшарування).

4. Проведена систематизація творів Л.Дичко за якісним складом виконавців дозволила дійти висновку, що найбільш питому вагу у творчому доробку композиторки мають твори в хоровому жанровому спрямуванні, урахувавши як музику для хору а capella, так і симфонічно-хорову. Авторка працювала майже в усіх традиційних хорових жанрах і створила нові, змішані або концептуальні жанри – опери-ораторії, симфонії-кантати, рапсодії-кантати, концерти-кантати, концерти-фрески.

1. Александрова Н. Канонические жанры в контексте “посткомпозиторского мышления”: к проблеме авторского стиля в современной музыке / Н. Александрова // Стиль музичної творчості : естетика, теорія, виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 74–83.
2. Белік Н. Хорова творчість а capella В. Корейка / Н. Белік // Розвиток інноваційних процесів у навчально-виховних закладах : зб. наук. пр. // Проблеми сучасного мистецтва і культури. – Х. : Стильиздат, 2003. – С. 15–23.
3. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр / М. Лобанова. – М., 1990. – 155 с.
4. Пархоменко Л. Обриси творчого шляху Лесі Дичко / Л. Пархоменко // Леся Дичко: грані творчості. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2002. – Вип. 19. – Кн. 3. – С. 6–12.
5. Письменна О. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. / О. Письменна. – Львів, 2002. – 18 с.
6. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор. – М., 1968. – 103 с.
7. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М., 1973. – 448 с.
8. Торба О. Культурологічні проблеми української музики / О. Торба // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2002. – Вип. 16. – С. 278–286.
9. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. – М., 1964. – 159 с.
10. Шип С. В. Музична форма: від звуку до стилю : навчальний посібник / С. В. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 368 с.
11. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті / С. В. Шип // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – Вип. 16 : Культурологічні проблеми української музики. (Наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). – С. 154–177.

В статтє предлагается общая характеристика понятия жанр; рассматриваются основные подходы к формированию современных хоровых жанров; анализируется творчество Л.В.Дычко в контексте актуальных вопросов жанрообразования в хоровой музыке.

Ключевые слова: жанр, хоровой жанр, традиционные хоровые жанры, концептуальные хоровые жанры, хоровое творчество Л. Дычко.

The total characteristics genre concepts are offered in the article the main conceptions to Choir genre modern forming are considered, the L.Dychko creating work are analysed in the choir music genre forming actual questions context.

Key words: genre, choir genre, traditional choir genres, conceptual choir genre, choir activity of L.Dychko.

УДК 783.8'06 (477):78.071.2

ББК 85.314 (4 Укр)

Анатолій Мартинюк

ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ ЛЕСІ ДИЧКО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ВИКОНАВСТВА

У статті розглядається хорова творчість Лесі Дичко в контексті виконавських тенденцій розвитку музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Ключові слова: національний хоровий стиль, хорові жанри, виконавська інтерпретація.

Творчий доробок і мистецька діяльність визначної української композиторки Лесі Василівни Дичко стали великим надбанням національної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Унікальний талант, енциклопедична обізнаність у різних видах мистецтв, філософська глибина музичних творів, широка жанрова й стильова палітра творчості, інноваційна якість музичного мислення, подвижницька композиторська та суспільна праця, чудові людські якості – ті риси, які характеризують цю видатну особистість.

Об'єктом пропонованої статті є хорова творчість Лесі Дичко, а її значення в контексті української виконавської школи усвідомлюється як предметна спрямованість цього дискурсу. До висвітлення постаті та творчості видатної композиторки сучасності в різних аспектах зверталися науковці О.Козаренко, Л.Серганюк, Н.Степаненко, О.Берегова, Г.Конькова, Л.Кияновська, Д.Дувірак та ін. (проблема стильового визначення хорової творчості майстра), О.Правдюк, В.Золочевський, І.Земцовський, Г.Головинський, Н.Семененко (проблема фольклорного змісту професійних музичних творів), але висвітлення різних граней надзвичайно глибокого змісту хорового доробку Лесі Дичко є й сьогодні актуальним.

Хорову творчість Л.В.Дичко вважають одним з найяскравіших явищ національної культури. Уже на початку композиторської діяльності вона вразила сучасників глибиною розкриття внутрішнього світу людини, втілення духу епохи в усій складності її протиріч. Художній світогляд, музично-естетичні принципи й хоровий доробок Л.В.Дичко віддзеркалюють процеси, які відбувалися в музичній культурі другої половини ХХ століття країн колишнього пострадянського простору. Зважаючи на тему нашої статті, можна констатувати, що стильові пошуки композитора багато в чому детермінували розвиток сучасного українського хорового виконавства. Простежимо взаємозв'язки естетико-стильових основ хорової творчості Л.В.Дичко з деякими тенденціями виконання її творів.

У художньому світогляді Л.В.Дичко знайшли відбиток стилістичні тенденції, які притаманні світовій культурі 1950–60-х років. У музичному та образотворчому мистецтві цього періоду посилюється зацікавлення фольклорними традиціями, відбувається збагачення палітри виражальних засобів, що яскравіше виявляє його національний колорит (перша стильова ознака хорової творчості майстра).

У галузі розвитку хорової музики 1960–80-х років спостерігається процес оновлення, який, на думку І.І.Гулеско, є переломним. Її розвиток у цей період яскраво виявляє тенденцію до відродження втрачених традицій національного музичного мистецтва та їх синтезу з новітнім художнім світобаченням і музично-естетичними концепціями.

У 70-ті роки спостерігається великий інтерес до фольклору в хоровій музиці. У галузі композиторської творчості активізувалися пошуки щодо відкриття маловивчених жанрових і стильових різновидів фольклору та принципів його виконавської інтерпретації. Система народного мислення усвідомлюється не в окремих її проявах, а в усій її повноті.

Із середини 70-х років окреслюється нова тенденція, визначена як камерність. У галузі хорової творчості найбільш плідними були здобутки в створенні хорових циклів, концертів для хору й сольної кантати. Надзвичайно яскраво в хоровій творчості цього часу виявилися риси неокласицизму. У річищі цього напрямку створено “Диптих” Л.Дичко на вірші японських поетів Охара-То-Ко і Ба-Сьо. Визначальною рисою цих хорових творів є звернення до поліфонічного мислення (друга стильова ознака), що, відповідно, підштовхує виконавців до роботи над різністю поліфонічної тканини.

У творчості Л.В.Дичко виразно простежується тенденція до театралізації (третя стильова ознака), яка притаманна сучасному хоровому мистецтву. У ХХ ст. спостерігаються три хвилі музичної театралізації: у 10–20-х, 60-х і 90-х рр. Візуалізовані форми музичного виконавства

набули поширення в Україні, починаючи з 20-х років, на що помітно вплинуло виникнення звукового кіно й активний розвиток оперного та музично-театрального мистецтва [7, с.14].

Найбільш виразно тяжіння до театралізації виявляється в героїко-драматичній кантаті Л.Дичко “Червона калина”, створеній у 1968 році для мішаного хору, двох фортепіано, арфи й ударних інструментів. У цьому творі, який ґрунтується на народнопісенних темах, органічно поєднуються сольні монологи з розгорнутими хоровими й інструментальними епізодами, відбувається зіставлення різних образних сфер, дотримується наскрізний розвиток в утвердженні ідеї твору.

Художня концепція твору була яскраво втілена капелою “Думка” під керівництвом М.М.Кречка. Л.О.Пархоменко висловила думку про те, що «прем’єра “Червоної калини” стала тріумфом, вона означила початок нового модерного етапу в українській кантаті, водночас започаткувавши і технічне переоснащення хорового виконавства, насамперед “Думки”» [9, с.8].

Незважаючи на постійне прагнення Л.В.Дичко до оновлення музичної мови, у її хоровому доробку мелодія завжди зберігає значення провідного компонента. М.М.Гордійчук свого часу зауважував, що за характером свого обдарування Леся Дичко – тонкий, проникливий і пристрасний лірик. Її мелодика дивовижно гнучка, така, що ніби ллється з глибини душі митця [3, с.246].

У 90-ті роки ХХ – на початку ХХІ ст. спостерігається зростання інтересу виконавців до музичної театралізації. Надзвичайно яскраво це простежується в діяльності камерного хору “Київ” під керівництвом М.Гобдича та Миколаївського жіночого хору Вищого училища культури під керівництвом С.Фоміних.

Л.В.Дичко створила низку кантатних творів для дитячих хорових колективів, що сприяло розширенню стильового діапазону дитячого хорового виконавства. У таких багаточастинних музичних композиціях, як “Сонячне коло”, “Здрастуй, новий добрий день”, “Весна” і “Слава робочим професіям” яскравий світ дитинства втілено за допомогою сучасної музичної стилістики. Виконавська інтерпретація кантати “Здрастуй, новий добрий день” жіночим хором Вищого музичного училища імені Р.Глієра під керуванням Г.Горбатенко стала однією з найяскравіших подій фестивалю “Золотоверхий Київ”, на якому було представлено велику панораму творчості Л.В.Дичко.

Стильові пошуки композиторки на початку 80-х років увінчалися новими творчими здобутками. У 1981–1982 роках до 1500-річчя заснування Києва нею створено ораторію “І нарєкоша ім’я Київ” – монументальний твір для солістів, хору, органа й камерного оркестру. У шестичастинному циклі, поетичний ряд якого складають давньоруські тексти, з надзвичайною глибиною втілено образ давньої епохи. Як зазначає відомий музикознавець Наталія Степаненко, “Київ часів Володимира постав у цьому творі як свідок найбільшої, трагічної кризи-конфлікту у свідомості слов’ян, пов’язаної зі зміною архаїчної парадигми на середньовічну” [10, с.16]. За ораторії “І нарєкоша ім’я Київ”, “У Києві зорі” та “Індія–Лакшмі” Л.Дичко була удостоєна Державної премії ім. Т.Шевченка (1989).

Великим надбанням української музичної культури стала духовна хорова музика Л.В.Дичко. Початковий етап діяльності композиторки в царині духовної хорової творчості пов’язаний з її великою працею над поверненням до нашої культури визначного твору К.Стеценка “Панахида”, присвяченого пам’яті М.Лисенка. Музична редакція твору, здійснена Л.В.Дичко, утілилася у формі тричастинного концерту, поєданого із чудовим поетичним словом Д.Павличка.

Повернення в національний мистецький простір однієї з найкращих музичних композицій К.Стеценка надихнуло Л.В.Дичко на створення власних літургичних творів. Наприкінці 80-х років було написано дві літургії св. І.Золотоустого. Вершинним досягненням Л.В.Дичко стала “Урочиста Літургія”, художньою ідеєю якої є “... втілення авторкою з оперною рельєфністю і концептуальною силою конфліктної симфонічної драматургії, фантастичного багатства колористики” [8, с.3].

Яскравими мистецькими подіями стали перші виконання основних частин твору, які були здійснені камерним хором “Київ” (М.Гобдич), “Хрещатик” (Л.Бухонська) і “Відродження” (М.Юрченко). Своє творче кредо в процесі створення “Урочистої Літургії” Л.В.Дичко висловила такими словами: “Духовність – це найбагатший скарб людини, її Божественного Єства.

Чудові народні інтонації, що тисячоліттями випрацював український народ, неповторну красу Київського розспіву я хотіла поєднати з глибиною духовних текстів Біблії, духовного світу людини-християнина”.

Блискучим виконавцем хорової музики Л.В.Дичко був А.Ц.Мархлевський, у творчій діяльності якого простежується розвиток принципів Одеської диригентсько-хорової школи. Своєрідною сторінкою в історії українського хорового мистецтва стала його робота зі студентським хором Київського національного університету культури і мистецтв. Глибоке осмислення композиторського задуму, поетики слова та системи музично-виражальних засобів творів стає в диригента джерелом надзвичайно яскравої та всеохоплюючої виконавської інтерпретації. Багато з них народжувалися в тісній творчій співпраці колективу й Л.В.Дичко. Одним з вершинних досягнень студентського хору було виконання твору “Сонячний струм”, де він виявляв високу культуру вокалу, багатство звукових барв, інтонаційну злитість звучання, злагодженість і фонічну рівновагу хорових груп і партій, широку палітру динамічних градацій. А понад усе у звучанні хорової капели вражало те, “... що А.Ц.Мархлевський і керований ним колектив не просто ретельно відтворюють той чи інший нотний текст, а живуть образами й настроями виконуваного твору, правдиво передають найтоншу гаму почуттів і переживань...” [3, с.270].

Хорова музика Л.В.Дичко займає вагомe місце в концертних програмах камерного хору “Київ” – одного з найкращих художніх колективів України. З ініціативи хору та його художнього керівника М.Гобдича засновано хоровий фестиваль “Золотоверхий Київ”, який є яскравим явищем національної музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століть. Фестиваль сприяє активізації творчих пошуків композиторів у галузі хорової музики, оскільки кожен з них присвячений творчості одного із сучасних митців. У 1999 р. на фестивалі прозвучала програма Лесі Дичко “Відлуння віків”.

Засновником і художнім керівником цього колективу є М.Гобдич, один з найталановитіших представників нової генерації митців – вихованців Київської диригентсько-хорової школи. Виконавському стилю колективу притаманні висока вокальна й акторська культура співаків; унікальний ансамбль, який є наслідком злиття яскравих тембрів і пошуків акустичного звукового балансу; яскрава образність, бездоганна чистота інтонації.

Вражаючою є виконавська інтерпретація камерним хором “Київ” творів Л.В.Дичко, які виявляють прадавні інтонаційні джерела української пісенності. Як зазначає О.Г.Бенч, “саме тут його спів сягнув висот технічної майстерності, яка не має аналогів у сучасному культурному просторі України” [1, с.169].

Важливою подією українського хорового виконавства став концерт з творів Л.В.Дичко, який відбувся в Малому залі Ніжинського державного педагогічного університету імені Миколи Гоголя наприкінці квітня 2000 року. У ньому взяли участь кращі художні колективи міста, такі як дитячі хори музичної школи та школи мистецтв, молодіжний університетський камерний хор “Світлич” і хори І, ІІ курсів музичного факультету університету, вокалісти та піаністи музичної школи й училища культури. Таке широке представництво виконавських колективів засвідчує інтерес музичної громадськості Ніжина до творчого доробку визначного майстра й віддзеркалює загальну тенденцію до зростання рівня культури старовинного міста.

Надзвичайною майстерністю відзначався виступ дитячого хору “Сяйво” Ніжинської музичної школи під керівництвом відомого диригента, заслуженого працівника культури України С.Голуба. Цей колектив, який уже нагороджений званням лауреата Всеукраїнського конкурсу, виконав у концерті духовні твори Л.Дичко з “Божественної літургії” і фрагмент кантати “Весна”.

Дитячий хор школи мистецтв під керуванням диригента Л.Піонтковської виконав “Веснянку” з кантати “Чотири пори року”.

Високий рівень виконавської культури відзначав виступ студентського хору ІІ курсу (диригент В.Поторога) музичного факультету, до програми якого увійшли “Міміоза”, “Новорічна” з кантати “Здрастуй мир на всій землі”.

На концерті відбулася прем’єра хорових творів композиторки “Віхола”, “Три вітри” з кантати “Барвінок”, яку здійснив хор І курсу (диригент Л.Дорохіна).

Блискучим інтерпретатором хорової музики Л.В.Дичко став молодіжний камерний хор “Світлич”, який неодноразово відзначений званням лауреата міжнародних конкурсів і фестивалів. Із цим художнім колективом плідно працюють обдаровані диригенти – заслужені діячі

мистецтв України Л.Шумська та Л.Костенко. З великим натхненням камерний хор виконав Літургію № 2 та фольклорні номери з II частини “Літо” кантати “Чотири пори року” Л.Дичко.

Як відзначає музикознавець О.Кавунник, програма цього концерту віддзеркалює риси, які притаманні музиці Л.Дичко, а саме: її надзвичайну одухотвореність, образність і живописність. Л.В.Дичко глибоко відтворює світ людських почуттів і переживань. Це виразно простежувалося у виступі викладача Ніжинського училища культури і мистецтв Л.Щотки, яка яскраво втілила авторську концепцію, виконавши плач матері “Сину мій, дитино моя” із IV дії кантати “Червона калина”.

На початку XXI ст. хорова музика Л.В.Дичко знайшла яскраве виконавське втілення у творчій діяльності Галицького академічного камерного хору, створеного у 2003 році на базі академічного хору Львівської політехніки відомим хоровим диригентом В.Яциняком. Хоровий колектив є одним з найкращих виконавців кантати “Червона калина”, а також духовних композицій визначного українського майстра. Однією з визначальних стильових рис цього колективу є неповторність тембру при виконанні кожного твору, яка має своїм підґрунтям глибоке осмислення його літературно-поетичного джерела й інтонаційної семантики.

До вершинних творчих здобутків хору відносимо виконавську інтерпретацію літургії Л.В.Дичко. Яскравою подією культурно-мистецького життя стало відзначення 70-річного ювілею композиторки у Львові, яке відбулося в приміщенні обласної філармонії. Галицьким академічним камерним хором було здійснено прем'єрне виконання версії Першої Літургії (“Урочистої Літургії” святого Івана Золотоустого) для мішаного хору, яке було написано авторкою спеціально для львівського концерту.

Виконання цього величного твору Галицьким академічним камерним хором відзначалося великою експресією, прагненням до розкриття індивідуального погляду авторки на канонічний церковний жанр, зануренням у його історичний і філософський контексти та відтворенням глибин духовного світу людини.

Наприкінці XX століття хорові твори Л.В.Дичко стали окрасою концертних програм новоствореного Харківського камерного хору, що помітно вплинуло на становлення його неповторного виконавського стилю. Художній керівник хору визначний диригент В.С.Палкін у цей період і на початку XXI ст. був центральною фігурою хорової школи східноукраїнського регіону. Виконавська естетика В.С.Палкіна увібрала в себе кращі надбання української диригентсько-хорової та вокальної шкіл.

Упродовж усього життя В.С.Палкіна відрізняв дуалізм художніх інтересів: поряд з музикою надзвичайно сильним виявився потяг до образотворчого мистецтва. Недаремно хорова музика Л.В.Дичко виявилася близькою світовідчуттю видатного диригента. Глибоке проникнення в сутність художніх образів хорових творів Лесі Дичко, таких як: “Благослови, душе моя, Господа”, “У Царстві Твоім”, “Нехай повні будуть уста наші” (з “Урочистої Літургії”), “Лісові далі”, завжди ставало у В.С.Палкіна джерелом надзвичайно яскравої та всеохоплюючої диригентської інтерпретації. На Міжнародному фестивалі хорової музики в Гайнувці (Польща) Харківський камерний хор отримав найвищу відзнаку – гран-прі. У програмі виступу, до якої увійшли також фрагменти “Урочистої Літургії” Л.В.Дичко, надзвичайно рельєфно втілилися такі основні риси виконавського стилю колективу, як висока вокальна та сценічна культура, інтонаційна довершеність, а понад усе – поетичність звучання і глибокий психологізм у відтворенні художніх образів.

Хорова музика Л.В.Дичко зайняла вагоме місце в навчальних програмах кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури. Її твори увійшли до репертуару академічного хору під художнім керівництвом завідувача кафедри професора В.І.Ірхи.

Творчий доробок Л.Дичко всебічно досліджується професором ХДАК І.І.Гулеско, яка є видатним представником української диригентсько-хорової освіти та хорознавчого музикознавства. Низка її наукових праць значною мірою зумовила сучасний розквіт Харківської хорової школи. У науковій праці вченої “Національний хоровий стиль” музично-культурологічний аналіз складного процесу формування національного хорового стилю в українській і російській хоровій музиці здійснено на широкому історичному тлі становлення класичних слов'янських музичних шкіл. Уперше запроваджений авторкою в хорознавстві метод комп-

лексного інтонаційно-стильового аналізу хорових творів сприяє виходу цієї галузі музикознавства на якісно новий рівень сучасних наукових знань [4, с.42].

Досліджуючи проблеми хорового мислення, І.І.Гулеско розрізняє в хоровій музиці декілька стилістичних сфер, до яких тяжіє той чи інший композитор. За точку відліку, свого роду константу, вона обирає тип тематизму, який є провідним для певної мистецької течії, виділяє такі основні напрями, як епіко-ліричний, експресивно-психологічний, колористично-сонорний і пов'язаний з полістилістикою. Хорову творчість Л.В.Дичко вона відносить до лірико-епічного напрямку, біля витоків якого був видатний російський композитор Г.Свиридов. Розробляючи нові інтонаційно-семантичні системи, ладогармонічні комплекси, Л.Дичко опирається у своїй хоровій творчості на такі стильові константи, як підголосковість, варіативність, строфічна організація матеріалу [4, с.54].

Розглядаючи хорову творчість Л.В.Дичко, І.Гулеско торкається широкого кола проблем сприйняття та виконавського втілення новітніх ідейно-стильових явищ. Важливою умовою осягнення хорової музики Л.В.Дичко є накопичення слухового досвіду сприйняття нової музичної стилістики. На думку І.І.Гулеско, серед багатьох образно-мовних рішень найбільш плідним виявився шлях зв'язку з фольклором [4, с.78].

Таким чином, на підставі вищевикладеного можна стверджувати, що на перетині ХХ і ХХІ століть творча спадщина композиторки стала одним із важливих чинників формування суспільної свідомості та сучасної хорової виконавської культури. Л.В.Дичко неодноразово висловлює думку про те, що хорова культура належить до найбільших багатств українського народу й вона мріє побувати в усіх містах нашої країни. Ця ідея втілюється в культурно-мистецьких і наукових проектах у різних регіонах України.

1. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник / О. Г. Бенч-Шокало. – К. : Ред. журн. “Укр. світ”, 2002. – 440 с.
2. Бурбан М. І. Українські хори та диригенти / М. І. Бурбан. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – 672 с.
3. Гордійчук М. М. Хор і майстри хорового співу / М. М. Гордійчук // Музика і час. – К. : Музична Україна, 1984. – С. 243–276.
4. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль : навчальний посібник / І. І. Гулеско. – Х. : ХДАК, 1994. – 108 с.
5. Кавунник О. Гіпнотична сила її душі / О. Кавунник // Українська музична газета. – 2000. – № 2 (36). – С. 3.
6. Лашенко А. П. З історії київської хорової школи / А. П. Лашенко. – К. : Муз. Україна, 2007. – 198 с.
7. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. / Ю. В. Мостова. – Х., 2003. – 20 с.
8. Пархоменко Л. Відлуння віків / Л. Пархоменко // Музика. – 2000. – № 1–3. – С. 2–4.
9. Пархоменко Л. Обрис творчого шляху Лесі Дичко / Л. Пархоменко // Леся Дичко: грані творчості : зб. ст. Науковий вісник. – К., 2002. – Вип. 3. – С. 6–13.
10. Письменна О. Б. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. / О. Б. Письменна. – Львів, 2004. – 17 с.
11. Степаненко Н. В. Хорові твори Л.Дичко “И нарекоша имя Киев” та “У Києві зорі”: питання поетики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. / Н. В. Степаненко. – К., 1996. – 28 с.

В статье рассматривается хоровое творчество Леси Дычко в контексте исполнительских тенденций культуры второй половины XX – начала XXI столетий.

Ключевые слова: *національний хоровий стиль, хорові жанри, исполнительская интерпретация.*

In the given article the choral activity of Lesya Dychko in the context of performing trends of the music culture formation of the second half of the XXth – century the beginning of the XXIth century has been considered.

Key words: *national choral style, choral genres, performing interpretation.*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗАСАД “НОВОЇ ФОЛЬКЛОРНОЇ ХВИЛІ” У ХОРОВІЙ
ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО

Особливе місце у творчості Л.Дичко займають кантати, пов'язані із світом дитинства. Створення нею своєрідного масштабного макроциклу фольклорно-закорінених кантат, опертих на модусі дитячого сприйняття, виявляє її прагнення сягнути до первинних архетипів національного світовідчуття. Кантата Лесі Дичко “Здрастуй, день на всій землі!” – індивідуальне перевтілення засад “нової фольклорної хвилі”.

Ключові слова: “нова фольклорна хвиля”, хорові кантати, ментальний фактор, фольклорна обрядовість, стильові знаки, жанрові моделі.

Хорова творчість Лесі Дичко – одне з найбільш характерних мистецьких odkroven'ь “нової фольклорної хвилі”*, інспірована пошуком покоління шістдесятників нових смислів прадавніх традицій. Починаючи від кантати “Червона калина” (1968), що стала знаковим явищем національної культури, попри ряд наступних кантатно-ораторійних і сценічних опусів, її індивідуальний стиль виразив багатий спектр сучасного бачення фольклорно-звичаєвих архетипів українців в їх найрозмаїтіших онтологічних і символічно-сакральних модусах. Вона щоразу по-новому переосмислює народнопісенні витoki та фольклорну спадщину, пристосовуючи традиційні елементи до художніх реалій сучасності.

Перш ніж перейти до аналізу обраної кантати, слід зробити кілька важливих зауваг щодо історичної закономірності виникнення та настільки яскравого злету “нової фольклорної хвилі” в Україні, її духовної сутності, якраз і закоріненої в прадавніх фольклорних звичаях, що їх вона постулювала в гострому протистоянні з тодішньою комуністичною ідеологією, котра в поняття “народне” вклала його поверхове тлумачення як “етнографічне”, “консервативне” і примітивне.

Яскравому розвитку “нової фольклорної хвилі” наприкінці 60-х – на початку 70-х років передували бурхливі історичні події, пов'язані з розвінчанням культу Сталіна, вона супроводжувалася “хрущовською відлигою”, частою зміною політичних орієнтирів. Та фундаментальні ідеологічні засади системи так радикально й не змінилися, починаючи від 30-х років. Протилежні концепції національного й “інтернаціонального”, з яких перше не мало мжливості існувати в його первозданній сутності, бо тоді воно оголошувалося “націоналістичним”, а друге повинно було поглинути будь-які оригінальні самобутні риси національного мислення, – усе це не могло не вплинути на розвиток музичного мистецтва. Особливо істотно позначилося на мистецьких тенденціях ідеологічне керівництво творчим процесом – феномен, з яким практично не стикалися попередні епохи і який доводиться постійно враховувати, торкаючись духовного життя і розвитку художньої культури тієї доби. З одного боку, звернення до “демократичного, доступного для всіх музичного виразу” неодмінно передбачало використання народнопісенних формул, жанрів – навіть цитат, бажано навіть якнайбільше. Тільки в цьому комуністичні ідеологи вбачали можливість вберегтися від зарази буржуазного модернізму, який, на думку провідників пролетарської культури, слід було випікати розжареним залізом.

Але якщо фольклор, національна тематика трактувалися надто глибоко, не як етнографічне покривало, а як справжній чинник індивідуального музичного мислення сучасного композитора – як це показали твори літератури, театру, музики (“Собор” О.Гончара, “Мальви” Р.Іванчука, поезія В.Симоненка, І.Драча, “Цвіт папороті” Є.Станковича), то вони теж дуже

* Проблема стилю “нової фольклорної хвилі” у радянській музиці взагалі розглядається в статті Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством композиторов “новой фольклорной волны” // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. – М.: Советский композитор, 1972. – С. 198–218, щодо української музики – заторкується в монографіях і статтях, зокрема, Щириця Ю. Мирослав Скорик. – К.: Музична Україна, 1979. – В серії: “Творчі портрети українських композиторів”; Кияновська Л. Мирослав Скорик. Портрет митця в дзеркалі епохи. – Львів: Сполом, 1998; у дисертаційному дослідженні Д.Дувирак “Тембродинамічні аспекти музичного мислення. Взаємодія творчості і сприйняття” (1987) та ін.

жорстко критикувалися, хоча чи не найбільш правдиво й талановито проникали в глибинні пласти фольклору.

Отже, великий парадокс радянської культурної політики й ідеології стосовно народності мистецького виразу полягав у тім, що справжнього співпереживання, талановитого переосмислення духовної спадщини народу вона теж не припускала. Адже, якщо б дозволити митцям насправді заглибитись у художній світ колективної творчості, яка формувалася на засадах обрядово-звичаєвої культури, намагатися правильно відчутти й співпережити її спадщину різних епох, то неминуче постав би ряд проблем, пов'язаних із відродженням цінностей і переконань, яких комуністична влада боялася ніяк не менше, ніж “буржуазної зарази модернізму”. По-перше, з фольклору неможливо елімінувати релігійної традиції, так глибоко закоріненої в народній свідомості й відображеної у фольклорному космосі, що її не можна було б поминути; по-друге, для фольклорної творчості притаманне відчуття внутрішньої свободи, прагнення до утвердження своїх власних поглядів і цінностей, які знати не належалося закріпаченому колгоспному селянству й міцно споєному робітничому класові, не кажучи вже про підозрілу “прослойку” гнилої інтелігенції, що постійно рвалася про щось довідатися; по-третє, оскільки це колективна творчість народу, то у своїх духовних одкровеннях вона вдається до правдивого відтворення певних історичних подій, які комуністична пропаганда подавала у вигідному для себе світлі, а фольклор, епічні оповіді, пісні, перекази могли представити їх як зовсім протилежні до описаних у “Кратком курсе истории ВКПб”.

В Україні фольклор, який здавна відігравав особливу роль у збереженні самосвідомості нації, постійно й глибоко входив у професійне мистецтво як його невід'ємна частина, інспірував його найяскравіші символи, образи, виразові прийоми, отримав дещо відмінне сприйняття у світогляді шістдесятників, аніж в інших республіках СРСР. Неповторність художньої системи, зумовлена світосприйняттям, невід'ємним від обрядів і звичаїв, породжених усім укладом українців, вирізняла нашу фахову школу впродовж багатьох віків.

Мета дослідження. “Нова фольклорна хвиля” виявилася в нашій культурі значною мірою природним продовженням постійно нуртуючих у вітчизняному мистецтві тенденцій, лише, відповідно до вимог часу, значніші акценти зробила на інших часових пластах – більш давніх, архаїчних, і підійшла до категорій народного мистецтва з відкритих для синтезу із сучасними духовними пошуками позицій. Цей напрям реалізувався плідно в усіх видах мистецтва, а в музиці ж стилістика “нової фольклорної хвилі” найяскравіше проявилась у творчості Леоніда Грабовського, Лесі Дичко, Євгена Станковича, Левка Колодуба, Івана Карабиця, Олега Киви, заторкнула навіть творчість Валентина Сильвестрова (хорова симфонія на вірші Шевченка).

У цьому процесі історичного оновлення фольклорних цінностей для Лесі Дичко постає ряд сутнісних запитань і світоглядних та професійних проблем, які вона вирішує кожного разу, виходячи з конкретної концепції твору: як знайти рівновагу між “демократичним” і “елітарним”, не втративши при тому відчуття міри й доброго смаку та не скотившись до примітиву; як зберегти національну самобутність, не переступивши порога етнографічної буквальності, котра не несе в собі універсальних загальнолюдських цінностей; що саме з традицій варто розвивати нині, а що краще залишити “музейним експонатом”, що свідчить про дух і звичаї минулого, але не відповідає більше потребам сьогодення? Талант композиторки безпомилково допомагає їй знайти “золоту середину” і не скотитись у трактуванні фольклорних праджерел ні до примітивізму простого наслідування, ні до зайвого переускладнення музичної мови, що призвело б до втрати образно-змістовної сутності фольклорної інтонації. Серцевина більшості з її хорових композицій полягає в представленні за кожним разом наступного аспекту однієї з найбільш сутнісних для історії нашої культури, а навіть ширше – духовності, парадигми “український обряд – міфологічний світогляд народу – національна ментальність”.

Саме тому її доробок отримав таке інтенсивне та різноманітне виконавське втілення, причому численні хорові опуси Лесі Дичко співаються не тільки українськими колективами, але й зарубіжними, такими як славнозвісний естонський “Еллерхайн” під орудою Т.Кальюсто, адже її хорова музика природно виростає з надр національної традиції, кореспондуючи при тім із звуковим континуумом сьогодення і цілком відповідаючи світовим художнім тенденціям.

Якщо вибудувати певний хронологічний ряд, то від 1972 до 1980 років композиторка написала сім кантат, більшою чи меншою мірою спрямованих на дитяче сприйняття та

пов’язаних з дитячою тематикою: “Сонячний струм” – хоровий твір (переклав українською мовою М.Бахтинський) для мішаного хору а cappella (1972); “Пори року” – камерна кантата на народні слова для мішаного хору а cappella (1973); “Карпатська кантата” на народні слова для мішаного хору а cappella (1974); “Сонячне коло” – кантата на вірші Д.Чередниченка для дитячого хору та симфонічного оркестру (1975); “Здрастуй, день на всій землі!” – кантата на вірші Є.Авдієнка для дитячого (жіночого) хору (1976); “Весна” – кантата на вірші Є.Авдієнка для дитячого хору та симфонічного оркестру; “Барвінок” – кантата на вірші С.Жупаніна для дитячого хору та симфонічного оркестру (1980).

Намагаючись знайти пояснення такому цілеспрямованому зверненню видатної композиторки до цієї тематичної сфери, слід урахувати один дуже важливий ментальний фактор, передусім присутній у всіх наших реакціях на мистецькі явища. Ідеться про генетичну пам’ять, яка здатна зберігати впродовж поколінь позитивні спогади про музичні події, про ті пісні й танці, які ментально найбільш глибинно збережені в підсвідомості кожного представника даної нації і здатні актуалізуватися при їх відтворенні в іншій історичній ситуації. Ця генетична пам’ять і чутливість до “рідної” музики яскраво проявляється якраз у дитячому віці, у якому підсвідомі процеси є не менш активними, ніж свідомі, і значно більш інтенсивні, аніж у дорослих, у яких раціональне мислення нерідко приховує підсвідомі імпульси й відчуття в глибинному шарі. Тому національні пісні й танці завжди будуть оптимальним матеріалом для розвитку чуття дитини, усвідомлюватимуться нею з більшим емоційним відгуком – адже вона здатна сприймати їх образно-експресивну організацію більш органічно, аніж “чужинні” зразки музики, і реагуватиме на них позитивніше.

Леся Дичко з типово жіночою чутливістю і розумінням дитячої психології підходить до вибору поетичних текстів для кантат і циклів, пов’язаних зі світом дитинства, укладення їх у певній образно-сюжетній послідовності – вони не можуть бути надто ускладненими, але водночас їх образність має бути винятково рельєфна, природно-асоціативна, апелювати до прадавніх традицій, у яких етичному й дидактичному спрямуванню обрядів і пісень надавалося великого значення. Разом з тим авторка надзвичайно відповідально ставиться до селекції системи виразових засобів у дитячих кантатах. Вона прекрасно розуміє і перевтілює специфіку дитячого фольклору, який є особливим, бо відбиває чуттєвий і водночас складний за уявленнями й асоціаціями світ дитини та символізує безперервність, органічну єдність фольклорних традицій нації. Варто звернути увагу на те, що одне з основних місць у світогляді дитини займає її безпосереднє відчуття спорідненості зі світом природи, відтак тематика пір року, безконечного колообігу повертається в кількох згаданих циклах.

Як конкретний приклад для диригентсько-виконавського аналізу обрано кантату “Здрастуй, день на всій землі!” ор. 20 для дитячого хору а cappella на сл. Є.Авдієнка в українському перекладі П.Засенка. Цей вибір зроблено з кількох міркувань: вона є однією із заключних у дитячому макроциклі композиторки та яскраво репрезентує домінуючі риси її ставлення до фольклорного першоджерела. Кантата була присвячена знаменитому дитячому болгарському хору “Бодра смяна” (“Бадьора зміна”). Це також певним чином уособлює головну світоглядну настанову композиторки: національна за духом творчість мислиться як універсально розімкнута на естетичну рецепцію значно ширшого кола виконавців і слухачів, здатних органічно резонувати та співпереживати художній всесвіт українського музичного фольклору, а рівночасно відчутти подих сьогодення в оригінальному композиторському прочитанні прадавнього обрядово-інтонаційного прототипу.

Сюжетно-образна концепція кантати розгортається за такою програмою:

I частина – “Літо”:

1 номер. Прелюдія “Ранок” (“Прокидалися ліси...”);

2 номер. Скерцо “Дощ”.

II частина – “Осінь”:

1 номер. Арія “Сова”;

2 номер. Анданте “Осінь”.

III частина – “Зима”:

1 номер. Фантазія “Міміза”;

2 номер. Фугетта “Новорічна”.

IV частина – “Весна”:

1 номер. Рондо “Весна”;

2 номер. Постлюдія “Здрастуй, день на всій землі!”

Отже, структурно та драматургічно кантата відзначається послідовною симетричністю. Кожна із частин складається з двох номерів, доволі контрастних між собою, хоча, що характерно, цей контраст ґрунтується не стільки на різниці темпів (навпаки, у межах кожної частини зберігаються відносно близькі темпи), а за образно-асоціативним рядом та емоційним навантаженням. До того ж перший і останній номери складають виразне обрамлення цілого (Прелюдія і Постлюдія), причому тільки в цих номерах “закодовані” назви пір дня – ранок та день.

Символічно підібрані й жанрові моделі кожного з номерів, які в загальному апелюють до барокової сюїти чи, навіть швидше, до партити. Рівномірно представлені всі онтологічні сфери музики: імпровізаційно-вільні (Прелюдія, Фантазія, Постлюдія), танцювальні (Рондо, час від часу Скерцо), вокальні (Арія, час від часу Анданте), поліфонічні (Фугетта). У свою чергу, Скерцо й Анданте уособлюють звернення до характерних жанрів класичного симфонічного циклу.

Цікаво порівняти це індивідуальне вирішення композиторкою деяких ознак барокової сюїти на основі української пісенності з тривалою попередньою традицією звернення українських композиторів до аналогічного синтезу. У Лесі Дичко ж первинним залишається все-таки фольклорна інтонація, вона проводиться якомога ближче до автентики, а барокове жанрове окреслення – не більш як ситуативна модель, що трактується нею скоріш як “ігровий елемент”, доступний і природний у сприйнятті дитини, але в принципі не самостійний, а стисло підпорядкований народнопісенній стихії.

Так, композиторка алегорично поєднує кілька важливих змістовних парадигм, кожна з яких знаходить своє яскраве вираження в індивідуальній системі музично-виразових засобів, підібраних саме для цього твору. Це, насамперед, фольклорна обрядовість, пов’язана з річним календарним циклом, яка виявляється в музичній мові через стильові засади дитячого музичного фольклору та пісень календарного циклу – архаїчних мелодій щедрівок, веснянок, купальських та обжинкових пісень. Це – і світ природи очима дитини, що спричиняє виняткову барвистість, звукообразальність, численність звуконаслідувальних прийомів, які вказують на особливості дитячого світосприйняття. Нарешті, об’ємний історичний зріз професійної європейської музики, що винахідливо проявляється в застосуванні характерних “жанрових знаків”, відповідних до історично складених у професійній композиторській творчості бароко й класицизму традицій. Ці особливості авторської концепції в актуалізації давніх обрядових пластів неодмінно слід урахувувати диригентам, які сьятимуть до інтерпретації цієї кантати Лесі Дичко.

Ще одна суттєва заувага, яка є доволі важливою для розуміння концепції кантати: переважно цикли з подібною програмою (“Пори року”) розпочинаються або з “Весни” (концерти А.Вівальді чи ораторія Й.Гайдна), таким чином підкреслюючи алегоричність зіставлення пір року з людським життям та апелюючи до давніх вірувань, які святкували закінчення зими й прихід тепла, або із “Січня” (фортепіанний цикл П.Чайковського), зі стислим вказанням початку нового календарного року. Дичко ж обирає іншу послідовність, пов’язану саме зі світом дитинства як центральним пунктом образного змісту хорового полотна. Цей світ, що мислиться не лише в нашій традиції, але й у традиції багатьох країн за аналогією з весною, повинен бути представленим у фіналі, промовити своє вагоме слово, завершуючи колообіг.

Перша частина – “**Літо**” – розпочинається з “Прелюдії” – своєрідного зачину всього умовного обрядового дійства.

У другій частині двочастинної форми – *Misterioso* центральний образ змінює дещо своє забарвлення, набуває більшої споглядальності й ліричності: “Зорі падали між трав, гасли непомітно”. У п’ятому такті цього епізоду перші сопрано імітують кукання зозульки, а взагалі – виразно проступають риси подібності з початком сюїти М.Колесси “В горах”. У цілому, у звуконаслідувальному плані цей епізод чи не найбагатший у всій кантаті.

Отже, серед особливих виразових прийомів та ефектів, які видаються найважливішими для виконавців, вартують згадки численні імітації звуків літньої природи – голосів птахів,

шелесту листя, гудіння комах, а загалом – атмосфери розкішної сонячної літньої природи, сповненої дещо лінивої розніженості й тихого захоплення її багатими барвами та звуками.

Другий номер частини “Літо” – Скерцо “Дош” – починається тією ж квартовою акцентовано-низхідною інтонацією, яка імітує кукання зозульки, що вже зустрічалася в Прелюдії, а подальший мелодичний розвиток викликає виразні алюзії до відомої дитячої пісеньки “Вийди, вийди, сонечко”. Щоправда, Дичко знаходить дуже вишуканий і цікавий прийом гармонічного розцвічування і обігрування відомого фольклорного мотиву. Власне на цьому прикладі стає цілком очевидним сенс “актуалізації звичаєвої традиції”, коли поспівка, яка має ще дохристиянські корені й сприймається сама по собі як один з архетипів української пісенної інтонації, сучасною авторкою прочитується в контексті нефольклорної свободи ладотонального мислення з наголошенням дисонантних інтервальних структур. Згадана тема, наближена до фольклорного першоджерела, мислиться композиторкою як звуковий образ дощика, і саме на таких легких стакатних повторах ґрунтується її розвиток. Дуже вимовними є тут переключки й паузи – просторово-ігрове начало особливо наголошується на радісному вигукуванні слів “Дощик!” і яскравому секундовому “контрапункту” “Бом!” до них у перших сопрано.

У другій частині образна палітра, відповідно до слів “Засвітилися хмари. Грім гучний ударив...”, доповнюється новим картинним штрихом – музичною імітацією громовиці, що, у свою чергу, приводить до згущення дисонантного поля хорової фактури.

Дуже ефектним є перехід до третього епізоду: грім відгрімів, хмари розсіялись і далі накрапає легенький теплий дощик. У ньому з’являється ще один ігровий персонаж – жабенята з їх веселою переключкою “ква-ква”. Після тривалого “жаб’ячого концерту”, що сам собою розтягається на два епізоди, завершення номера повертається до початкового тематичного комплексу, таким чином, здійснюється логічне обрамлення частини. Авторка апелює тут до типової структури дитячих казок та пісеньок.

Наступна частина – “Осінь” – розпочинається номером Арія “Сова”, побудованим у типовій для українських повільних пісень куплетно-варіаційній формі. Згідно з традиційною семантикою “осінніх” настроїв, що притаманні як загальноєвропейській, так і українській традиції, Дичко вибирає для цієї частини образи й емоційні відтінки, більш тьмяні та спокійні, аніж для радісних образів літа. Але й тут ця позірنا сумовитість не надто серйозна й глибока. Арія написана для альт-соло й розповідає про кумедний епізод з життя хлопчика, який ловив жар-птицю, а спіймав сову. Тому, що за змістом цей номер найменше переликається з фольклорними прототипами, то й за музикою він найближчий до сучасних дитячих естрадних пісень, зрештою, написаний дуже вдало для дитячого голосу.

Натомість Анданте “Осінь” повертається у сферу виразно споріднених з українським фольклором інтонаційних пластів, проте вже не дитячих жанрів, а швидше пов’язаних із лірично-журливими піснями. Навіть обрана композиторкою репризна тричастинна форма із середнім епізодом, який варіантно розвиває інтонації експозиції, указує на використання ліричних пісенних жанрів. Дуже виразно вирішене завершення номера: спадаючий рух у перших сопрано та підхоплений першими альтами ілюструє сенс слова “відлетів”, а після нього диригентові слід витримати смислову паузу та перейти до останньої фрази – “Небо сумне”, що знову повертає ключову ритмоінтонацію, яка, врешті, ніби розчиняється в повітрі.

Загалом, частина “Осінь” відіграє роль своєрідного лірико-колеристичного інтермецо, підкреслюючи активність, жвавість обрамлюючих її частин “Літа” і “Зими”. Диригент має змогу розкрити тут витончену світлотінь настроїв, залишаючись у межах стриманих “пастельних” динамічних відтінків, поміркованих темпів та агогічних змін.

Третя частина – “Зима” – являє собою, окрім вияву майстерності й таланту композитрки, ще й дуже цікавий феномен пристосування фольклорних першоджерел до радянських “нових обрядів” у час найбільшої брежнєвської стагнації (нагадаймо, що час написання кантати 1976 р., пік цього періоду). Тому зрозуміло, що “Новорічна” мислилась як “Різдвяна”, проте алюзії до найбільшого християнського свята могли бути висловлені дуже опосередковано й обережно. Адже за жодним з інших свят радянські ідеологічні служби так уважно не стежили, як за Різдвом, і не намагалися в шкільній практиці його замінити будь-якими іншими атрибутами: вигаданими дідами морозами та новорічними ялинками.

Перший номер – Фантазія “Мімоза” – на нашу думку, узагалі має виразно алегоричний характер: це безпосередня дитяча гра-сценка, у якій вокально-хорова інтонація практично відсутня, вона заміщена хорОВОЮ ритмодекламацією. Натомість словесний зміст і гранично ясний, і водночас асоціативно багатозначний: діти скаржаться на холод – і раптом помічають, що маленька ніжна квітка в цей лютий мороз не мерзне. Другий номер – Фугетта “Новорічна” – є за масштабами одним з найбільш розгорнутих у циклі й кульмінаційних за змістом. Жанрове визначення фугетти, зроблене композиторкою, тут доволі умовне, оскільки швидше можна говорити про елементи фугато в композиції цілого.

Тематизм може бути “розкодований” відповідно до фольклорних першоджерел різдвяного обряду, а п’ять вищезгаданих епізодів розташовуються у формі таким чином: *вступ, фугато, інтермедія, фугато – постлюдія*, що ґрунтується на тих самих закличних інтонаціях, що й інтермедія. Отже, крім поступенності зіставлення контрастних епізодів, можемо відзначити ще й риси парно-симетричного контрасту: адже кожне з двох проведень фугато завершується однаковим гомофонно-гармонічним епізодом урочистого характеру й попереджається вступом, побудованим на основному лейткомплексі.

Поетичний текст номера ґрунтується на найтиповіших стандартних римах новорічних віршиків з будь-якого примірника журналу “Піонер”:

“Над містами й селами
Рік Новий летить,
Піснею веселою
Він до нас спішить”.
І на завершення неодмінне:
“Хоровод кружля, росте,
Веселяться діти,
Хай же рік Новий несе
Щастя в цілім світі!”

Звісно, на відміну від поетичних замальовок попередніх частин, які цілком природно могли викликати в композиторки ряд багатих образно-картинних асоціацій, у тому числі й споріднених з фольклорними джерелами, у цьому випадку Дичко повинна була творити більше всупереч словесному тексту, аніж відповідно до нього.

І власне “за маскою” цілком ідеологічно витриманого поетичного тексту вона могла собі дозволити використати характерні ритмоінтонації, які дуже близькі до українського різдвяного фольклорного мелосу. Тут відбувається саме той спосіб актуалізації звичаєвої традиції, який ще очікує свого глибшого наукового осмислення: можемо назвати його “езоповим способом”, завдяки якому архетипічні риси музично-фольклорної матриці зберігаються, хоч її вербальне вираження суперечить первинному зразку.

Нарешті, остання частина – “**Весна**” – містить у собі два номери, перший з яких дублює назву частини (Весна), а останній символічно дав назву всій кантаті: “Здрастуй, день на всій землі!” і таким чином розкрив задум композиторки: усе, що перед тим відбувалося, – відбулося заради цього останнього, урочисто промовленого слова.

Перший номер фінальної частини Рондо “Весна” отримує в художньому тлумаченні Лесі Дичко кілька змістовних обертонів, які дуже важливо враховувати, виконуючи кантату. Перший з них – це символічна звукозображальність, що увібрала в себе як певні зображальні елементи попередніх частин (зокрема, тема дощику споріднює цей номер із Скерцо з “Літа”), так і витворила нові: стукіт, яким діти проганяють Зиму, звільняючи шлях Весні, імітація бурхливого потоку на фінальному розспівуванні голосної “А-а-а-а”, після слів “на дворі весна гуляє, сніг із двору утікає”, що наче символізує весняні потоки, які змітають усе на своєму шляху. Другий – це алюзії до календарно-звичаєвої символіки українського фольклору, опора на характерні вузькооб’ємні поспівки, притаманні саме цим народнопісенним жанрам. Нарешті, третій, пов’язаний із сучасною системою виразових засобів, якими композиторка підкреслює універсальний, всезагальний характер інтонаційних архетипів, покладених в основу тематичного комплексу цієї частини. Диригентові дуже важливо знайти золоту середину між прагненням підкреслити типово фольклорні поспівки, що лежать в основі мелодики, і випукліше визвучити яскраві модерні ефекти.

Дуже цікаво вирішена кода. Вона складається з двох частин, перша з яких є завершенням попереднього розвитку, а друга – попередженням наступного, смисловим ауфтактом до підсумування змістовної концепції всієї кантати.

Остання частина – Постлюдія “Здрастуй, день на всій землі!” – є дуже яскравим завершенням усього багатогранного розвитку кантатного циклу. Згідно з головними засадами драматургії, фінал вбирає в себе й усі найважливіші структурно-драматургічні риси, і виразові засади, зокрема, нахил до звукообразності та звуконаслідування голосів природи, і підсумовує весь тематичний матеріал.

Відповідно до символічних уявлень про сили природи у фольклорних оповідях, піснях та іграх потрактовані й голоси природи в Постлюдії. Символічно, що завершення всієї кантати відбувається на тому ж висхідному поступеному русі, який закінчував і Прелюдію. Композиторка дає кілька ладових структур на завершення, серед них – і цілотнову гаму, яка за семантикою європейської музики нерідко ставала символом фантастичного казкового світу.

Висновок. Кантата Лесі Дичко “Здрастуй, день на всій землі!” стала ще одним яскравим підтвердженням плідності світогляду “нової фольклорної хвилі” в аспекті відродження національної ментальності, переосмислення давніх витоків, архетипів звичаєвої традиції народу, цілком вільно й за індивідуальним вибором автора, згідно з його задумом, поєднаних з елементами сучасної композиторської техніки, пізнішими інтонаційними смислами, стильовими знаками, жанровими моделями.

1. Батичко Г. І. Хоровий концерт в контексті сучасної музичної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. миствознав. : спец. 17.00.02 “Музичне мистецтво” / Г. І. Батичко. – К., 1993. – 18 с.
2. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції / О. Г. Бенч-Шокало. – К., 2002. – 440 с.
3. Гречуха Н. Г. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80–90-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / Н. Г. Гречуха. – К., 2007. – 20 с.
4. Дичко Л. В. Сучасний стан хорового мистецтва: тенденції розвитку / Л. В. Дичко // Матеріали до українського мистецтвознавства / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2003. – Вип. 2. – С. 118–120.
5. Письменна О. Б. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / О. Б. Письменна. – Львів, 2004. – 16 с.
6. Серганюк Л. І. Стильові тенденції “нової фольклорної хвилі” в українській музиці / Л. І. Серганюк // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К. : Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, 2002. – № 4. – С. 54–74.
7. Фрайт О. Фольклорні мотиви в музичних творах для дітей / О. Фрайт // Народна творчість та етнографія. – 1993. – № 4. – С. 67–70.
8. Ярмо М. Жанрово-стилістичні особливості камерних кантат сучасних українських композиторів / М. Ярмо // Українське музикознавство. – К. : Нац. музична акад. України ім. П. І. Чайковського, 1986. – Вип. 21. – С. 5–16.

Особое место в творчестве Л. Дычко занимают кантаты, связанные с миром детства. Создание ею своеобразного масштабного макроцикла фольклорно укоренившихся кантат, которые базировались на модусе детского восприятия, обнаруживает ее стремление достичь к первичным архетипам национального мироощущения. Кантата Леси Дычко “Здравствуй, новый хороший день” – индивидуальное переоплощение принципов “новой фольклорной волны”.

Ключевые слова: “новая фольклорная волна”, хоровые кантаты, ментальный фактор, фольклорная обрядность, стилевые принципы, жанровые модели.

Special place in the creative work of Dychko cantatas are associated with the world of childhood. Creating her original folk-scale macrocycle rooted cantatas, children rely on modus of perception, reveals her desire to reach the primary archetypes of national outlook. Cantata L. Dychko “Hello, new good day” – individual transformation principles of “new folk wave”.

Key words: “a new wave of folk”, choral cantatas, mental factor, folk ritual, style characters, the genre model.

УДК 781.6
ББК 85.314

Світлана Осадча

ЛІТУРГІЙНА СИМВОЛІКА У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО (на прикладі “Урочистої літургії”)

Стаття присвячена питанням літургійної символіки у творчості Л.Дичко. Явище літургійної культури розглядається в єдності з явищами ноосфери, канону в історичному жанровому, текстологічному й стильовому контекстах як духовна парадигма композиторського мислення.

Ключові слова: символ, літургія, літургійна символіка, ноосфера, канон, традиція.

Останні десятиліття ХХ – початок ХХІ століть яскраво демонструють звернення українських композиторів до релігійно-духовної тематики, у тому числі, до службових храмових форм і текстів. Таке зацікавлення храмовою літургійною традицією перетворилося в досить міцну жанрову тенденцію, у якій своєрідно з’єдналися традиційний типологічний та авторський індивідуальний стильові підходи. Їх взаємодія дозволяє говорити про особливе призначення літургійної символіки в сучасній вітчизняній композиторській творчості.

Важливим при розгляді явища функціонування літургійної символіки в сучасній композиторській творчості є залучення деяких категорій у коло музикознавчих дослідницьких дефініцій. Поняття про ноетичне пов’язане з трьома джерелами: філософсько-релігійними вченнями про світобудову, природничо-науковими теоріями еволюції життя на Землі та психологічними концепціями про людину. Воно походить від понять “нуса” (теорія Арістотеля та ноологічна теорія катарсису в інтерпретації праць Арістотеля О.Лосєвим), “ноогенеза” (Тейар де Шарден), “ноосфера” (В.Вернадський), “ноетичний вимір свідомості” (В.Франкл). Кожне із цих понять у контексті відповідного підходу зумовлене розв’язанням кола питань про походження, організацію (обладнання, порядок) і доцільність розумності людського життя (від грец. “ноос” – “розум”), претендує на позначення вищої (божественної) свідомості, розуму як інструмента пізнання всього, що відбувається з людиною у світі, усієї творчої свідомої діяльності людини. Таким чином, поняття про ноетичне звернене до людського досвіду в його універсальних (загальних і єдиних) границях, і як поняття може бути віднесене до “категорії граничних підстав” (термін О.Кирилюка [3]) культури.

Трактуючи поняття ноосфери, автор енциклопедичної статті [6] знаходить його основу в навчанні Плотіна, не відзначаючи його залежності, насамперед, від арістотелевої онтології. Перехідність теорії ноосфери, її причетність і до “католицького модернізму” (Ле Руа, Тейар де Шарден), і до “наукового еволюціонізму” (В.Вернадський), і до “матеріалістичного панпсихізму” (Е.Цюлковський), і до концепції “пневмосфери” (“круговороту духу”, П.Флоренський), і до “російського космізму” (О.Сухов-Кобилін, Н.Федоров) свідчить про недостатню визначеність з необхідною точністю явищ, які стоять за поняттям ноосфери.

Зазначена теорія до сьогодні залишається досить нероз’ясненою. Однак нас цікавлять ті її аспекти, які можна вважати загальними для різних її напрямів, якщо й не пізнаними (відомими), але, принаймні, зрозумілими (хоча й невідомими, тобто, що не пояснюються до кінця, не верифікуються досвідом людського існування). Так, ноосфера розглядається як межа між космічним (божественним) макросвітом і людським земним мікросвітом, який є “нескінченно малим” для першого та “нескінченно великим” для другого. Вона спрямована на постійне ускладнення, кількісне зростання та підвищення рівня організованості, консолідацію.

Ця консолідація пов’язана з процесами “концентрації свідомості”, тобто відбувається як розвиток можливостей особистісної свідомості – спочатку його виокремленості з “космічної речовини”, а потім перетворення в універсальне, понадособистісне, як у надлюдський стан. Такий стан свідомості “...надає космосу ідею, зміст і мету” [6, с.319], тобто свідчить про досягнення свідомістю рівня системної творчої самоорганізації, а також про те, що “ідея, зміст, мета” у людському житті – споконвічно універсальні “понадрозумні” ноетичні феномени.

Напрямною силою подібної еволюції свідомості є “мисляча душа”, одухотворена думка, у тому числі наукова, інтелектуальні зусилля як зусилля з “постійного приросту духовного”, що дозволяє бачити у феномені людини не природну аномалію, а “вісь еволюції Всесвіту” і пояснювати останню у взаємозв’язку із сенсом існування матеріального світу й людини.

Таким чином, з ноетичної точки зору духовне не ізольоване від матеріального, а є засобом його завершення, що відкриває нові, ще не звідані можливості матеріального середовища в її вже не тільки земному, але й всесвітньому обсязі. Перефразовуючи Аверинцевське визначення символу, можна сказати, що матеріальне стає духовною силою, а духовна сила дає збутися новим значеннєвим можливостям матерії. Одночасно є зрозуміло, що вся так звана велика людська символіка – ноетичного походження, і саме це дозволяє їй ініціювати розвиток культури як людської діяльності з перетворення, насамперед, самої людини [4, с.81–82].

Символіка православної співацької традиції також здобуває інший, у порівнянні з художньою, характер: для неї типове прагнення до повної неподільності знака й значення, форми й змісту, тоді як автономна художня символіка збільшує дистанцію між ними, відкриває безмежність значень для даної знакової форми та демонструє варіабельність знакової форми для даного значення.

У богослужінні “духовність обертається матеріальною силою, а матеріальна сила дозволяє збутися духовному змісту” [2, с.234]. Це “сполучення” (“сопряжение” у П.Флоренського), у якому “горнєє сходить до дольнього, а дольнєє сходить до горнього” [2, с.234], стає процесом, у результаті якого народжується символ, у тому числі й музичний.

Як указував С.Аверинцев, символ можна трактувати як “розпізнавальну прикмету” образу, узятого в аспекті його знаковості. Усякий символ (у тому числі музичний) є образом, але якщо категорія образу “припускає предметну тотожність самому собі” (С.Аверинцев), проте категорія символу акцентує іншій бік, а саме – вихід образу за свої власні межі. При цьому образ і глибинний зміст можуть розумітися як два полюси символу, які не існують один без одного, тому що “зміст втрачає поза образом свою явленність, а образ поза змістом розпадається на свої компоненти” [2, с.154]. Разом з тим зміст “просвічує” крізь символ, є, свого роду, “значеннєвою глибиною”, “значеннєвою перспективою”.

Літургійні символи в музиці виникають завдяки закріпленості певного способу, приймання озвучування за певним молитовним текстом, стійкості його місця в службі в цілому. Таким чином, молитовний рівень виступає як фактор семантичної стабільності – закріпленості смислового значення за конкретним музичним елементом, що й дозволяє останньому входити в “генералізовану” музичну інтонацію. Як і словесний, генералізований музичний знак складається з простих елементів музичної мови.

Значеннєва структура музичного символу багатоплоскова й розрахована на активну роботу виконавського й слухачького сприйняття. “Причому ці змісти не тільки рівною мірою присутні у внутрішній структурі твору, але й переливаються один в одний: так, в образі космічної рівноваги можна, у свою чергу, побачити тільки знак для морально-соціальної людської гармонії, але можливо поміняти значущі й означувані місцями, так що думка буде йти від людського до всесвітньої рівноваги” [2, с.155].

Зміст символу існує не як даність, а як якась “заданість”. Таким чином, символ неможливо роз’яснити якою-небудь простою логічною формулою, його можна тільки пояснити, співвідносячи “з подальшими символічними зчепленнями” (С.Аверинцев), зі знову придбаними смисловими значеннями. Отже, слідкуючи за думкою С.Аверинцева, ми можемо укласти, що канонічна композиторська свідомість шукала й знаходила в богослужбових книгах, у церковнім Писанні й церковних традиціях “регламентуючі прототипи всякого людського стану, сану й чину” [1, с.408]. Ці джерела ставали свого роду “дзеркалом”, у якому кожний художник повинен був побачити й усвідомити себе.

Отже, у цілому, завдання автора, що входить у стильове русло православної традиції, принципово відрізняється від світської композиторської й, насамперед, полягає в тому, щоб знайти найбільш адекватну форму для відомого стійкого й незмінного релігійного змісту, таким чином, затвердити вічне в аспекті тимчасового, духовне – шляхом особистісної іпостасі.

Серед широкого й різноманітного звертання українських авторів до традиційних духовних жанрів виділяється інтерес до православної літургії. Саме літургійний спів найбільше відповідає національній природі музичних уявлень про духовне. До сьогодення залишається дискусійним питання про правомочність і стильову своєрідність сучасних композиторських інтерпретацій літургійного тексту. Жанрові й формотворні (структурно-композиційні) властивості літургії до останнього часу не були включені в типологічні характеристики ком-

позиторської поетики. Літургійна співацька традиція стає однією з найактуальніших галузей композиторської творчості. Явище літургійної музики як окремої жанрово-стильової галузі творчості сучасних українських композиторів займає нині одне з провідних місць.

Культура, у тому числі літургійна, існує як спосіб відносин людини зі світом, є результатом “обробки” людей людьми й “формування” людини з людей. Виходячи із цього, можна зробити висновок, що культура завжди особлива тотожність матеріального й духовного початків на всіх її рівнях. Коли культуру оцінюють як цілісний, історичний і, у той самий час, універсальний феномен, то головними критеріями такої оцінки стає духовне. Історія культури, таким чином, надає можливість простежити історію “духовності”, зокрема, шляху втілення духовного в художніх символах. Саме тому музикознавчі визначення поняття духовності безпосередньо залежать від спостережень над структурними та змістовними специфічними ознаками музики. Літургійна культура, а також і літургійна символіка, можуть розумітися як підґрунтя, як “генетичне ядро” вітчизняної музичної культури.

У ній можна виділити такі найважливіші поняття, як “літургійна інтонація”, “соборність” та ін. Таким чином, у музичній культурі можна виявити систему особливих символів, інтонаційно та жанрово “упредметнених” значень. Літургійна музична культура може пояснюватися як спроба знайти особливі шляхи й способи духовної формотворчості в широкому розумінні цього слова, що містять у собі як універсальні, тобто незмінно властиві культурі риси, так і специфічні, котрі важливі для окремого історичного періоду.

Літургійна тематика та літургійна символіка в музиці й історико-культурологічна обумовленість музикознавчих уявлень про духовність (духовну тему в музиці) розуміються як жанрові, а головні жанрові сфери музики – як історичні системи жанрів. Перша з них, історично більш рання, зв’язана з перевагою прагматичної спрямованості, з повновладдям первинних жанрів; друга, котра остаточно затверджується в післяренесансний період і, загалом, означає виникнення “чистої” абсолютної музики, має такі риси, як художня автономія і свобода.

Отже, духовність можна розглянути як особливий музичний феномен, що виявляє історично перехідну природу; перш за все треба підкреслити, що найбільше зацікавлення символічними аспектами духовності виникає саме в перехідні епохи, коли смисловий зміст людського життя, відповідно до нього – жанрово-стильовий зміст музики (мистецтва) – переживає кризу. Виявляється, що вже із середини XIX століття в хоровій вітчизняній музиці окреслюються дві рівнозначні жанрові тенденції. Перша з них зв’язана з розвитком традиційного службового (храмового) співу, зі збереженням і зростанням інтересу до культової хорової музики як до найдавнішої і тривалої традиції національного мистецтва. Друга тенденція означає нові уявлення про можливості хорової музики – уже за межами культової практики й у зв’язку з усім досвідом світської композиторської творчості, нове ставлення до жанрово-семантичних можливостей хорової музики, починає вимагати окремої форми, автономних композиційних рішень.

Можна визначити, що в українській музиці другої половини XX століття поширюються стильові прообрази й стилістичні “емблеми” тих хорових жанрів, що, з одного боку, виникли як перехідні, з особливою метою зв’язати, привести до взаєморозуміння протилежні за характером історичні епохи, з іншого боку, стали важливими носіями національних ознак музичного стилю і тому здатні впроваджувати ідею духовності в контекст проблем національної свідомості, створювати власний музично-стильовий контекст для взаємопереходу загальноестетичних уявлень про духовне й особливих національних умов його інтерпретації.

Як яскраві приклади перехідних жанрів, досвід яких залишається актуальним для сучасної композиторської творчості, характеризуються кант і партесний концерт, у тому числі як “стилістичні епітети” в авторських композиціях. Треба підкреслити необхідність текстологічного підходу до літургії, насамперед, у зв’язку зі спробами її розгляду як жанру. При такому розгляді в силу вступають позахудожні фактори та критерії літургії (літургійної традиції), що можуть змусити взагалі засумніватися в правомірності застосування поняття жанру, сформованого мистецтвознавчими й естетичними дослідженнями.

“Виправдання” жанрово-стильової художньо-естетичної оцінки літургії ми знаходимо тоді, коли поміщаємо досліджуваний предмет у контекст музики як автономної галузі творчості. Такий контекст необхідний, коли мова йде про композиторський досвід інтерпретації

літургійних канонів; дані канони виявляються тим текстом, що своєрідно “прочитується”, коментується, вміщується в нові контекстні умови індивідуально-авторської свідомості, стилю.

Таким чином, образна єдність, що виходить із прагматичного змісту ритуалу, запам’ятовується в словесному тексті й приводить до єдності вже *музично-стильових канонів*, зв’язаних з можливостями художньо-сміслової інтерпретації жанру літургії. У цілому під каноном розуміється текст (галузь текстів), якому неухильно наслідують як взірцю (копіюють, повторюють його). Одночасно це й правила побудови тексту – його структурно-семантичні умови, без дотримання яких він утрачає своєрідність.

У літургійній православній традиції канон виявляється в декількох формах. По-перше, це чинопоследовність, тобто ряд дій – діяльнісних форм, включаючи й молитовний спів, що мають строгий порядок та є підлеглими службовому ритуалу. По-друге, словесні тексти, у тому числі біблійні, котрі читаються на літургії, звертання священнослужителя до парафіян (різні вигуки), тексти молитовних (гімнічних) піснеспівів. По-третє, – це визначена система музично-інтонаційних моделей, що, хоч і переживають історичну еволюцію, але завжди прагнуть до стійкості, повторюваності, типізованості. Саме для третьої, музичної, форми літургійного канону стає важливою тенденція ретроспекції – повернення до більш ранніх стильових моделей, обіходного співу – первинно-жанрової основи музики, що й виражається безпосередньо в явищі неканонічного.

Звертання Л.Дичко до жанру літургії зв’язано, як указувалося вище, із загальним інтересом вітчизняних композиторів до духовної тематики. Для Дичко жанр літургії важливий, у першу чергу, тим, що він передає і зберігає досвід українського культового співу, тісно зв’язаний з національним характером, із самобутністю української історії. Обидві літургії написані на український варіант тексту, що вказує на прагнення авторки розвивати українську галузь православної літургії. У той самий час у загальному композиційному плані й драматургії літургій відчувається досвід трактування цього богослужбового чину російською музичною класикою (С.Рахманінов, О.Гречанінов). Про це свідчать застосування моноінтонаційності, наявність смислової тріади (споглядання – розчулення – радість), художня яскравість, суб’єктивізм емоцій, риси циклу на музичному рівні, можливість концертного виконання. Композиції літургій Л.Дичко до кінця не підкоряються ані храмовій, ані філармонічній практиці; вони відзначені двоїстістю, що помітна й у С.Рахманінова (пізніше деякою мірою є присутньою в циклах Д.Шведова й П.Чеснокова).

На матеріалі аналізу Першої і Другої літургій Дичко визначаються характер і мета використання композиторкою стилістики канта. Виявляється, що в застосуванні кантовості Л.Дичко відкриває нові можливості цієї жанрово-стилістичної сфери, нову грань “посередництва” канта, що стає для неї посередником між універсальним загальноєвропейським досвідом (у тому числі російським досвідом духовної піснетворчості) і конкретними національно-історичними традиціями. Таким шляхом Л.Дичко виявляє два інтонаційних і смислових рівні кантовості: універсальний і національно-специфічний. Стилістичні якості канта (кантовість) служать їй головним засобом утримання жанру літургії у сфері традиційної духовної музики, “охоронним” початком, що протистоїть радикальному відновленню мови літургії.

Висновки. “Урочиста Літургія” Л.Дичко є продовженням її досвіду роботи з українським перекладом тексту літургії Іоанна Златоустого. Її відрізняє більша простота, компактність, навіть деякий аскетизм, зв’язаний зі стилізацією середньовічної манери церковного співу (як, наприклад, у № 4 “Єдинородний сину”). Цю літургію з повним правом можна назвати не тільки “урочистою”, але й глибинно національною. Доказом цього можна вважати, як указувала сама Л.Дичко, те, що в роботі над музикою літургії передувало ретельне редагування словесного тексту, точніше, його українського перекладу.

У новій редакції літургії Л.Дичко моделює за допомогою музично-інтонаційних комплексів дві основні позиції людини, що молиться в храмі: псалмодичну й гімнічну. Перша з них пов’язана з почуттями каяття і благання про допомогу, друга – з емоцією радості, з відчуттям досягнутої благодаті. Обидві тенденції розкриваються як зв’язані з колективною молитвою, підкреслюють її стрижневе значення в побудові літургії. Відповідно до вищезгаданих молитовних позицій, музично-стилістичні засоби літургії також утворюють дві групи.

Лаконізм і переконливість знайдених Л.Дичко прийомів, сполучення “духовної економії” зі стилістичною винахідливістю і глибиною проникнення в кожний з емоційних станів надають музиці “Урочистої Літургії” нових фідеїстичних функцій і дозволяють розглядати її музичну семантику як наближену до храмового призначення жанру, прямим вираженням літургійної символіки.

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. Аверинцев. – С.-Пб. : Азбука-классика, 2004. – 480 с.
2. Аверинцев С. Символ / С. Аверинцев // Софія–Логос : словник. – К. : Дух і Літера, 1999. – 464 с.
3. Кирилюк А. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф / А. Кирилюк. – Одесса : Изд. дом “Рось”, 1996. – 144 с.
4. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания : дис. ... доктора искусствоведения / А. Самойленко. – Одесса, 2003. – 437 с.
5. Флоренский П. Иконостас / П. Флоренский // Христианство и культура. – М. : Аст, 2001. – С. 521–627.
6. Шабага А. Ноосфера / А. Шабага // Культурология XX век : словарь. – С.-Пб. : Университетская книга, 1997. – С. 317–320.

Статья посвящена вопросам литургической символики в творчестве Л.Дычко. Явление литургической культуры рассматривается в связи с явлениями ноосферы, канона в историческом жанровом, текстологическом и стилевом контекстах.

Ключевые слова: символ, литургия, литургическая символика, ноосфера, канон, традиция.

The article is dedicated to the issues of the liturgical symbolism in works of L.Dychko. The concept of the liturgical culture is of noosphere, in the scope of historical, genre, textual and interpretation of the canon.

Key words: symbol, liturgy, liturgical symbols, noosphere, canon, tradition.

УДК 7.071 (477):78.07

ББК 85.310.2

Роксолана Гавалюк

КОНВЕРГЕНЦІЯ ВІЗУАЛЬНОГО ТА МУЗИЧНОГО ПЕРВНІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО)

Статтю присвячено комплексному аналізу, систематизації та класифікації закономірностей втілення візуального ряду засобами музичного мистецтва в доробку Лесі Дичко з позицій психологічної структури індивідуального творчого процесу. Виявлено передумови та причини мотивації відтворення композиційною візуальних образів музично-мистецькими засобами, класифіковано жанрово-видову систему візуальних мистецтв, що інспірує музичну творчість Лесі Дичко та моделі її проєкції на музичну творчість. Здійснено порівняння графічних, живописних технік і засобів народного малярства й ужиткового мистецтва з відповідними їм виразовими засобами музики в доробку Лесі Дичко.

Ключові слова: візуальні мистецтва, творчий психотип, синопсія.

Візуальні мистецтва в музиці послідовно фігурують від середини ХІХ століття, оскільки саме історичний стиль романтизму серед характерних ознак мав синтез і взаємопроникнення мистецтв, відображення засобами одного виду мистецтва питомих властивостей іншого.

Музика часто ставала своєрідною призою зору, крізь яку сприймалося все навколишнє. Музика тлумачилася ранніми романтиками як таємна мова природи, як потаємна суть мистецтва, релігії, любові, мови. Отже, вона перестала бути тільки музикою, але розчинилася у філософських системах, естетиці, літературі і живопису.

Звідси – театралізація симфонії, оркестральне трактування фортепіано, розширення сфери програмності до розгорненої літературної та візуальної, поява жанрів симфонічної картини, картинки для оркестру, етюда-картини, а згодом жанрово-програмних визначень “Естампи”, “Пастелі”, “Пейзажі”, “Портрети” тощо. В історії музичного мистецтва добре відомі приклади композицій, навіяних образотворчим мистецтвом і пластикою. Серед них симфонічна поема

“Битва гунів” і значний перелік творів з фортепіанного циклу “Роки мандрівок” Ф.Ліста, “Картинки з виставки” М.Мусоргського, опера й одноіменна симфонія П.Гіндеміта “Художник Матіс”, цикл симфонічних поем “Tondichtungen” М.Регера, “Острів мертвих” С.Рахманінова, ряд фортепіанних композицій К.Дебюссі.

Мислення візуальними та кольоровими категоріями було притаманне творчості М.Римського-Корсакова, О.Скрябіна, Б.Асаф’єва, К.Чюрльоніса, А.Шенберга, В.Кандінського, М.Рославця.

Серед українських мистців сучасності в цьому аспекті перш за все звертає на себе увагу творчість Лесі Дичко, оскільки взаємозв’язок її музичного доробку з візуальними мистецтвами реалізується особливо багатопланово й на різних рівнях опосередкування. Живописність, візуальні алюзії, аналогії музичних засобів композиторки з категоріями образотворчих, пластичних мистецтв та архітектури неодноразово акцентувалися численними дослідниками в контексті іншої проблематики: вияву композиторської індивідуальності (І.Драч), художньо-світоглядної традиції (М.Севринова), методів осмислення фольклорного первня (Любов Серганюк [14], Богдан Сюта, Єлизавета Дзюпина), специфіки програмності (О.Фрайт), пейзажності (Олена Ущадівська), пленеру в музиці (Інна Довжинець [2]), театралізації хорових композицій (Ю.Мостова) та ін. Однак принагідно заакцентовані закономірності втілення візуального ряду засобами музичного мистецтва в доробку композиторки не отримали комплексного аналізу, систематизації та класифікації з позицій психологічної структури індивідуального творчого процесу, що є **метою** нашого дослідження. У його контексті вирішуються завдання:

- виявити передумови та причини мотивації відтворення композиторкою візуальних образів музично-мистецькими засобами;
- класифікувати жанрово-видову систему візуальних мистецтв, що інспірує музичну творчість Лесі Дичко та моделі її проєкції на музичну творчість;
- виявити аналогії музичних композицій до жанрів образотворчого й ужиткового мистецтва, архітектури та пластики в їх фольклорних та професійних формах;
- здійснити порівняння графічних, живописних технік та засобів народного малярства й ужиткового мистецтва з відповідними їм виразовими засобами музики в доробку Лесі Дичко.

Насамперед при аналізі рис творчого психотипу авторки звертає на себе увагу синопсія – тісна взаємозумовленість візуального та музичного рядів у сприйнятті й осмисленні, що опирається на потужну ерудицію та розвинену інтелектуальну систему й моделюється за участю притаманної композиторці багатой уяви, фантазії та емоційності. З висловлювань Лесі Дичко в інтерв’ю: “Будинки відразу уявляю в певній музичній формі. А будь-який музичний образ, навпаки, – у вигляді кольорового архітектурного зображення” [6]. Серед рис власного композиторського стилю сама Леся Дичко виділила “...бачення музичних образів у колірному й архітектурному переосмисленні, а саме: всі свої твори та опуси інших композиторів бачу в колірному різнобарв’ї і як архітектурний макет” [7, с.6]. Доречним тут могло б бути порівняння з творчістю В.Кандінського, у доробку якого фігурували “імпресії” (інспіровані прямими враженнями від зовнішньої природи), “імпровізації” (несвідоме вираження процесів внутрішнього світу) і “композиції” як цілі стрункі світи-системи. Другим важливим аспектом творчої мотивації є актуальність розробки названого образно-виразового пласта в доробку композиторів 1960–1970-х років (М.Скорика, Б.Фільц, Г.Саська та ін.), якій притаманна інтелектуалізація трактування програмного начала з переважанням у ній символічно-картинного та театральнорекоративного контексту (за О.Фрайт). Вагомою причиною значимості окресленого напряму творчості стала освіта та педагогічна діяльність композиторки, яка опановувала мистецтвознавство під проводом Л.Міляєвої, П.Говді, Ю.Асєєва, О.Тищенко, П.Білецького, сама викладала курс історії музики в Київському художньому інституті (1972–1994) (нині – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури).

При розгляді доробку композиторки очевидна питома притаманна їй творчості картинність, яку О.Єндуткіна в працях, присвячених проблемі музичної картини та картинності в музиці, визначала, як “... ознака особливого роду музики, що належить до розряду зображальної, тобто тієї, змістом творів котрої є втілення за допомогою звуків конкретних предметних образів” [3, с.151].

Образність зображуваних категорій зумовлюють значимість аналогії до технічних прийомів візуальних мистецтв: рисунка, під яким у живописі мається на увазі контур живописного

втілення, і тональність кольорової гами, що уособлюється через контур мелодії, гармонічний колорит і градація напруженості, графічності, яка в музиці втілюється через лапідарність пластів, інтервальні дублювання енергійних мелодичних ліній, лаконізм фактурної організації, жорсткість і спрощеність тембральної палітри, насиченість та інтенсивність, просторовість, перспективу, динаміку розвитку. Так, наприклад, оперування технічними засобами насиченості від прозорих до максимально концентрованих тонів проектується на гармонічно-тембральний колорит “Фресок за картинами Катерини Білокур”, що необхідно, виходячи з прагнення створити психологічний портрет художниці через характеристику багатства палітри її барв.

Цілком іншими є завдання насиченості та колориту у вокальному циклі “Пастелі” на слова П. Тичини, де чотири поезії, що наділені символікою етапів добового циклу (ранок, день, вечір, ніч), характеризуються відповідними тембральними, регістровими, динамічними, темповими та фактурними засобами. На макрорівні цим засобом композиторка послуговується для досягнення ефекту внутрішньої напруги та розвитку емоційного образу сприйняття сходу сонця в № 1 “Біг зайчик”.

Графічність, притаманна “Капрічос” із циклу “Алькасар... Дзвони Арагону”, виражається через токатність викладу й ударність трактування фортепіанного тембру, ті ж засоби, доповнені масивністю та унісонністю присутні в четвертій варіації “Писанок”.

На особливу увагу в музичному переосмисленні Лесі Дичко заслуговує ритмічність, яка в графіці фігурує як повторність форм і ліній, у живописі – як чергування кольорових плям. Натомість у музичному мистецтві вона постає на мікро- та макрорівнях як метрична пульсація, точне чи варіантне чергування ритмоінтонаційних формул, структурних побудов форми, наявність смислових акцентів і періодичності інтонаційного та гармонічного рельєфу). Ритмічність окремих елементів – украй важливий чинник у композиціях, пов’язаних з орнаментальністю, притаманною засобам художньо-декоративного розпису чи ткацтва (як, наприклад, варіаційний цикл “Писанки”, Партита для флейти соло чи п’єса “Килимок”), де повторність схематичних символічних багатозначних елементів набуває рівня архітекtonіки, драматургії та семантики.

Ритмічність повторності є складовою засобів орнаментальності в її образотворчому, а не музично-мелізматичному ключі. Дослідник еволюції українських розписів О.Найден стверджує: “Відбиття традиційним народним мистецтвом основних закономірностей буття людини здійснювалося шляхом варіативного відтворення традиційних умовних форм як життєвих реалій, і водночас як певних моделей світобудови ... Саме такі властивості народного мистецтва, як орнаментальна (геометрична і рослинна) умовність, симетрія і ритмічна повторюваність форм, лінійно-силуетний характер зображення належать до найбільш загальних і усталених критеріїв традиції” [8, с.29].

Однак особливо цікавими постають чинники ритмічності на композиційному рівні, за допомогою оперування якими символічно витворюється форма: симетрія, коло, спіраль, еліпс, сфера та ін. Так, у варіаційному циклі “Писанки” засоби симетрії втілюються на рівні дзеркального співвіднесення тексту 3-ї та 5-ї варіацій у протилежних інтенсивностях динаміки (f-pp), інтонаційно-фактурної спорідненості обрамлення – теми й коди з притаманною їм орнаментальністю стилізованого в гуцульському стилі матеріалу. Статика, низький регістр, двоголосся контрастно мелодичного викладу зумовлюють візуалізацію форми як неправильного еліпса. Натомість рельєфність варіантно повторюваного ритмоінтонаційного комплексу з поступовим дробленням моделює форму спіралі.

Візуалізація форми, що набуває драматургічного та семантично-символьного рівня, розглядається Л.Серганюк на прикладі аналізу архітекtonіки композиції хорової акапельної опери “Золотослов”: «Специфічний розвиток початкових мотивів та ситуацій, що відбувається за законами варіантного повторення і укрупнення[1], у поєднанні з прийомами розширення образно-просторових кіл, створюють ознаки композиції сферичного типу. Виразною ілюстрацією цього є використання різних варіантів “центру” сюжетно-ситуативного, зміна котрих створює ефект постійної напруги. Внаслідок цього сюжетне розгортання викликає аналогії зі спіраллю, а розвиток вихідної теми позначений процесуальністю. Завдяки цьому композиторка досягає значного результату: концентричні образно-просторові кола замкнуті, але місце “суми” подій набуло містеріального значення – “весь світ» [14, с.132].

Наступним рівнем відтворення візуальних мистецтв музичними засобами в доробку Лесі Дичко є жанрова семантика образотворчого рівня. Досить широкою є жанрова система аналогій видів образотворчого мистецтва: живопис (П'ять фантазій за картинами російських художників для хору й симфонічного оркестру, "Лісові далі" для мішаного хору, численні цикли "Фресок", П'ять прелюдій у стилі "шань-шуй" на вірші японських поетів для жіночого хору, вокальний цикл "Пейзажі" для сопрано й камерного оркестру), графіка (№ 5 із циклу фресок для фортепіано "Алькасар... Дзвони Арагону" у 6-ти частинах: Presto. Франсіско Гойя. Серія "Капрічос" (танець), камерно-вокальний цикл "Пастелі" на слова П.Тичини для мецо-сопрано та фортепіано), народне примітивне малярство (балет "Катерина Білокур" та одноіменний цикл фресок, "Різдвяне дійство", інспіроване народним іконописом на склі), декоративно-ужиткове мистецтво, художній декоративний розпис (поліфонічні варіації для фортепіано "Писанки"), ткацтво (оркестрова п'єса "Килимок").

У цьому переліку наймасштабніше представлений музичний вид трансформації фрески: "Карпатські фрески" для органа (1985), "Закарпатські фрески" для органа (1986), "Фрески за картинами Катерини Білокур" у 2-х зошитах для скрипки й органа (1986), "Іспанські фрески" для хору та ударних (1996–2000); "Іспанські фрески" – хоровий концерт для хору та перкусії (1996, однойменна сценічна версія для мішаного хору, гітари та перкусії, 1999), "Французькі фрески", хоровий концерт (1995, однойменна сценічна версія – балет для читця, мішаного хору, органа, духових і перкусії, 2001–2002), "Швейцарські фрески", концерт на духовні вірші (німецькою, французькою, італійською та ретороманською мовами) у 6-ти частинах для мецо-сопрано, дитячого й мішаного хорів, органа, читця та перкусії.

Виняткова множинність версій виконавських складів, численні переосмислення та редакції вказують на те, що для авторки вагомим є не стільки потенціал картинності названої техніки образотворчого мистецтва, скільки сутнісні ознаки існуючих взірців: масштабність, глибина ідеї, високий рівень узагальнення, поліхромність у статиці, драматургічна багаторівневність. Звідси домінанта хорового начала – утілення людської спільноти та виразно акцентоване діяльно-ритмічне спрямування інструментального складу, нерідко зведене до кількох інструментів. Згідно з твердженням авторки, свої музичні фрески (особливо це стосується останніх опусів) вона розглядає в наближенні до живописно-архітектурних форм, де чільне місце належить лінії та кольору.

З огляду на специфіку синопсії індивідуального творчого психотипу композиторки, відтворення в музиці архітектурних творів мистецтва має виокремлену знаковість. Аналізуючи взаємозв'язок і символіку міжвидових зв'язків мистецтв, їх дослідник В.Ольшевський стверджує: "Якщо архітектоніку музичного твору порівняти з архітектурними конструкціями, то музика – це звукова архітектура. Але в русі, у динаміці, у процесі формотворення. Архітектурна тривимірність плюс рух добре виявляють взаємозв'язки та взаємозумовленість елементів образності трьох сфер – Духа, Душі та Тіла" [9, с.22]. Образність цього плану присутня у фортепіанному циклі "Замки Луари" і, частково, у циклі "Алькасар... Дзвони Арагону" та їх подальших трансформаціях в "Іспанські" і "Французькі фрески" для різних виконавських складів.

Окремого аналізу потребує багатозначна образна символіка, що має "ключі" до розшифрування своєї системи не лише в музичному ряді, але й в інших видах мистецтва, синтезованих у цьому творі. Так, наприклад, В.Щур акцентує увагу на зазначеному аспекті у "Фресках за картинами К.Білокур": "Цьому варіаційно-поліфонічному твору притаманна багатозначність композиції, семантичних ознак, символів, пов'язаних із Космосом, Сонцем, Квіткою, що посідає важливе місце як у рідному природному середовищі, так і в творчості героїні – самобутньої художниці й непересічної особистості. Формою другого плану тут виступає рондальність, що теж набуває символічного значення, стає символом кола, пов'язаного з річним циклом (починається твір з веснянок, а закінчується ритмами шедрівок). Програмність твору (як створеного спочатку балету, так і інструментальної версії) має узагальнений характер і втілює "співставлення двох начал: загального і конкретного, або Всесвіту і Людини, макрокосмосу і мікркосмосу".

Таким чином, художній сенс "Фресок" полягає в трактуванні індивідуального стилю художника через музичне мистецтво. Глибина й актуальність ідеї викликали множинність переосмислень: одноактний балет за мотивами творчості художниці "Катерина Білокур, або

Натхнення” (1983), “Фрески за картинами Катерини Білокур” у 2-х зошитах для скрипки й органа (1986) і Сюїта № 1 з балету “Катерина Білокур” для великого симфонічного оркестру (2002). Подібне завдання переслідують й у № 5 з “Алькасар... Дзвони Арагону”, де композиторка прагне розкрити образ іспанського мистця Ф.Гойї через цикл гравюр національно-філософського змісту.

Однак іще на більш високий рівень мистецького узагальнення виводять спроби через візуальні мистецтва музичними засобами осмислити принципово відмінний за ментальністю, світоглядною системою історичний стиль чи іншої культури.

До цього переліку віднесемо “Іспанські”, “Швейцарські”, “Французькі фрески”, ораторію “Індія–Лакшмі” на тексти індійських поетів для солістів, хору, симфонічного оркестру (1989), хоровий твір “П’ять прелюдій у стилі «шань-шуй»” на слова японських поетів для жіночого хору а cappella (1989), хоровий твір “Диптих” на тексти Охара Токо та Басьо для мішаного хору а cappella (1972). Національний, стильовий колорити демонструються на рівні семантики, символічної системи знаків, через яку формується авторська концепція власного їх сприйняття в культурологічному концепті. Так, композиторка стверджує: “...я враховую традиції минулого. Наприклад, при написанні твору із чіткою установкою на певний стиль (зокрема, бароково-віртуозний формат партесного концерту) маю на увазі його знакові формули” [6].

Натомість у циклі “Алькасар... Дзвони Арагону” як символи національної історії і культури з різних регіонів країни фігурують романський замок Торрелобатон XV століття, ренесансні дзвіниці Ла Хіральда із Севільї (колишній мінарет із золотистими кахлями й обертовою фігурою ангела на вершині) і Дзеркальна вежа в Утево, а також графічний цикл Ф.Гойї, що належить скоріше до унікальних ніж типових проявів його мистецького стилю. Друга п’єса супроводжується посвятою її Величності Королеві Іспанії Софії, а інтонаційно єднальним чинником слугують дзвоніві інтонації, що символізують музичний портрет палацу Алькасар X століття. Таким чином створюється філософськи узагальнений образ іншої нації через її менталітет, історію та культуру в їх поліхромному контексті.

Універсалізм мистецьких та історичних реалій виводить авторку на рівень наднаціональної культурологічної концепції: “Стародавні українські ритуали й звичаї я переосмислюю через аграрно-архаїчні старовинні обряди, через єгипетські й грецькі містерії, прадавню трипільську культуру. Для того, щоб мати уявлення про те, яка була трипільська культура, я повинна мати уявлення про шумерську, вавилонську, сирійську культури, тому що всі мною перераховані цивілізації й народності існували в синхронічний історичний період. Вивчаючи історію, культуру й мистецтво цих цивілізацій, я роблю проєкції на українську культуру, тим самим підкреслюючи її індивідуальність. Вивчення культур різних країн дає можливість краще зрозуміти свою національну культуру” [7, с.6].

Підсумовуючи перелік аспектів конвергенції музичного та візуальних мистецтв у творчому доробку Лесі Дичко, приходимо до висновків, що неповторність та оригінальність авторської позиції зумовлені єдністю суспільно-культурної ситуації, у якій формувались основи її мистецької позиції, освіти та власної педагогічної діяльності й та природна схильність до конкретних форм синопсії. Композиторка широко застосовує жанрові моделі візуальних мистецтв та їх технічно-виразові засоби, трансформовані через виразову систему музичного мистецтва, завдяки чому досягає цікавих, оригінальних творчих результатів на рівні філософського узагальнення історично-стильових, інонаціональних, архаїчно-обрядових, індивідуально-образних систем, які стають засобом самопізнання і національного самоусвідомлення.

1. Ахмадуліна Б. Психологічний вплив кольору на людину / Б. Ахмадуліна. – Режим доступу : http://koloristika.info/t_pvk.php.
2. Довжинець І. Г. Відтворення плернерних ефектів у фортепіанній музиці : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Довжинець Інна Георгіївна. – Одеса, 2006. – 191 с.
3. Ендуткіна О. Ф. Жанр музикальної картини в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 // Ендуткіна Ольга Федоровна. – Новосибирск, 2004. – 181 с.
4. Костюк Н. До проблеми жанрової типології сучасної духовно-музичної творчості / Н. Костюк // Матеріали до Українського музикознавства. – К., 2003. – С. 48–54.

5. Костюк Н. “Фрески” за мотивами іспанського мистецтва: міжвидові паралелі та алюзії / Н. Костюк // Леся Дичко: грані творчості : зб. статей. – Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – К. : НМАУ, 2002. – Вип. 19. – Кн. 3. – С. 121–127.
6. Луніна Г. Архітектура музики Лесі Дичко / Ганна Луніна // Культура і життя. – 2009. – № 43. – 1–8 листопада.
7. Луніна Г. Магнетизм червоної калини... / Ганна Луніна // Українська музична газета. – 2009. – № 3 (73). – Липень–вересень. – С. 6.
8. Найден О. Орнамент українського народного розпису: витоки, традиції, еволюція / О. Найден. – К. : Наукова думка, 1989. – 162 с.
9. Ольшевський В. Ключ до слухання музики. Досвід зору. Графічні зображення в музиці / Володимир Ольшевський // Опис досвіду вчителя музичного мистецтва Ольшевського В. І. – Львів : ЛОППО, 2010. – 42 с.
10. Панькевич Ю. Проблеми інтерпретації творів сучасних українських композиторів в контексті європейського виконавства / Юлія Панькевич. – Режим доступу : <http://www.tspu.edu.ua/php1/include/nauka/conferenc/online/global/mystectvo/pankevych.pdf>.
11. Перетрухина (Лысюк) Т. Звучание живописи (В. В. Кандинский) / Татьяна Перетрухина (Лысюк). – Режим доступа : <http://lamp.semiotics.ru/cand.htm>.
12. Рыбак Н. Я. Картинность и картинные образы музыки: история и типология : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Н. Я. Рыбак. – Магнитогорск, 2008. – 228 с.
13. Саввина Л. В. Музыка и живопись первой половины XX века: параллели и взаимодействия / Людмила Владимировна Саввина // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2 : Филология и искусствоведение. – Майкоп : Адыгейский гос. ун-т, 2009. – № 2. – С. 245–249.
14. Серганюк Л. І. Стилiстика української акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко) : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Серганюк Любов Іванівна. – К., 2004. – 233 с.
15. Стасюк С. Музичні асоціації поезій Ліни Костенко й Бєли Ахмадуліної / Софія Стасюк // Волинь філологічна : текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі : зб. наук. <SPAN lang=UK style="FONT-SIZE: 14 pt; LINE-HEIGHT: 150%; mso-ansi-language: UK.

Стаття посвячена комплексному аналізу, систематизації та класифікації закономірностей втілення візуального ряду засобами музичного мистецтва в творчості Лесі Дичко з позицій психологічної структури індивідуального творчого процесу. Виявлені передумови та причини мотивації творчості композитором візуальних образів музично-художественними засобами, класифіковано жанрово-видову систему візуальних мистецтв, яка інспірує музичне творчество Лесі Дичко та моделі її проєкції на музичне творчество. Здійснено порівняння графічних, живописних технік та засобів народної живописи та прикладного мистецтва з відповідними їм виразними засобами музики в творчості Лесі Дичко.

Ключевые слова: *візуальні мистецтва, творчий психотип, синопсія.*

The article deals with complex analysis, systematization and classification laws implementing some means of visual music art works from the position of L.Dychko psychological structure of individual creative process. Preconditions and the reasons motivating play music composer visual images and art facilities, classified genre aspectual system of visual arts, music that inspires creativity and L.Dychko model of its projection on musical creativity. Comparison of graphics, paintings and techniques of folk art and crafts from their respective means expressive music in the works of L.Dychko.

Key words: *visual arts, creative psycho type, synopsis.*

УДК 782:78.087.68
ББК 317.413 (4 Укр)

Наталія Белік-Золотарьова

“ЗОЛОТОСЛОВ” Л.ДИЧКО ЯК ОПЕРНО-ХОРОВИЙ ФЕНОМЕН

У статті розглядаються питання трактування композиційних процесів акапельної хорової опери “Золотослов” Л.Дичко та надається аналіз “Щедрівки” і “Веснянки” з першого розділу твору.

Ключові слова: акапельна хорова опера, жанровий синтез, обрядовий фольклор.

Леся Дичко належить до генерації українських композиторів, творчість яких великою мірою визначає сучасний стан розвитку національної музичної культури. У сфері інтересів композиторки майже всі існуючі сьогодні музичні жанри: опери, балети, вокально-симфонічна та камерна музика, інструментальні твори, вокальні цикли, музика до кінофільмів, пісні. Але найяскравіше вона виявила себе в хоровій музиці. Хор є невід’ємною константою творчого мислення Л.Дичко, крізь призму якого розкривається світське та духовне, сучасне й одвічне.

Композиторка поширює жанрові можливості хору, унаслідок чого з’являються хорова поема *a cappella* “Лебеді материнства”, симфонія для хору *a cappella* “Вітер революції”, акапельні хорові опери “Золотослов”, “Різдвяне дійство”. Оперно-хоровий доробок Л.Дичко відображає як загальні закономірності розвитку української музично-театральної творчості – опору на національний ґрунт у поєднанні із сучасною композиторською технікою, симфонізм як головний метод розвитку музичного матеріалу, синтез жанрових різновидів, переосмислення традицій вітчизняного та світового мистецтва, велике й різноманітне значення хорового начала, так і має оригінальні риси, що виявляються, перш за все, у розробці та введенні фольклорних сюжетів, текстів, мотивів у тканину оперного цілого. Саме національний фольклор, його старовинні пласти становлять підґрунтя композиторських ідей Л.Дичко. Синтез прийомів професійної та народної музики як один із головних принципів композиторського мислення Л.Дичко сприяє створенню композицій, позначених художньою самобутністю та технічною довершеністю.

Акапельна хорова опера “Золотослов”, що заснована на прадавніх пластах вітчизняного фольклору, виявляє одвічні властивості менталітету українського народу. Тому крізь призму художнього світу опери стає можливим пізнання архетипів національного мислення, які закладені в музично-поетичному тексті твору. Ось чому опера “Золотослов” Л.Дичко, що надає цілісну картину українського світу, має непозбутню *актуальність*, яка з плином часу стає все більш наочною.

Об’єктом дослідження є оперно-хорова творчість Л.Дичко, предметом – хорова драматургія як засіб втілення художнього змісту опери “Золотослов” Л.Дичко.

Мета дослідження – виявити особливості хорового мислення композиторки в процесі організації опери як художнього цілого.

Акапельна хорова опера “Золотослов” (1991–92, 2-га редакція 2003)* присвячена відомій українській музичній діячці в Канаді, талановитому хормейстеру, керівникові хору “Дніпро” пані Марії Дитиняк. Одноактна опера має чотири розділи: *I розділ* – “Створення світу”, *II розділ* – “Три, забави”, *III розділ* – “Плач”, *IV розділ* – “Весільні пісні”.

Дійові особи: Наречена – сопрано, Наречений – тенор, Свашка – мецо-сопрано, Тисяцький – бас. Дружки, дівчата й парубки – хор. В основі сюжету опери “Золотослов” лежать календарні, весільні, побутові обряди дохристиянської Київської Русі – України.

Перший розділ – “Створення світу” – складається із чотирьох номерів і виконує функцію своєрідного прологу. Одним із найважливіших з точки зору емоційно-сислової образності всієї композиції є “Гімн Дажбогу”, музична тканина якого відтворює магію язичницьких обрядів. Два наступних номери першого розділу опери – “Щедрівка” і “Веснянка” – через традиційну обрядовість відображають найважливіші моменти людського життя. “Щедрівка” та “Веснянка” не випадково увійшли до I розділу опери, що має назву “Створення світу”. Авторка надає їм космологічної функції: початок нового року – “Щедрівка”, початок відродження природи – “Веснянка”.

* У статті опера розглядається за редакцією 1992 р.

Другий розділ опери – “Гри, забави” – репрезентує розмаїття народних театралізованих святкових обрядів. Так, весільний обряд з усталеними учасниками – боярами, дружками, Свашенькою – створює атмосферу піднесеності, радісного хвилювання.

Третій розділ – “Плач” – є драматичною кульмінацією твору.

Заключний розділ опери – “Весільні пісні” – поєднує всі найважливіші сюжетні лінії – культову, обрядово-побутову й виконує функцію репризи всього твору.

Дійові особи опери неперсоніфіковані, вони є носіями функцій обряду. Л.Дичко цікавить саме магія обрядів та їх учасники, а не індивідуалізовані герої як такі. Це надіндивідуальний підхід до розкриття художньої ідеї.

Щодо трактування композиційних процесів, то вони мають змішаний характер: чотири розділи твору подібні до картин в опері, також є ознаки симфонічного циклу, де I частина – “Створення світу” – концептуальна; II частина – “Гри, забави” – скерцо; III частина – “Плач” – повільна, IV частина – “Весільні пісні” – яскравий фінал, який узагальнює зміст попередніх частин. У цьому виявляються риси епічного симфонізму.

Номерна структура підкреслює як оперну природу твору, так і зв’язок з хоровим циклом та принципами побудови сюїти. Таким чином, в опері “Золотослов” Л.Дичко здійснює своєрідний синтез циклічних жанрів, серед яких симфонія, сюїта й хоровий цикл, тобто всю оперу можна розглядати як надциклічну структуру. Домінантним принципом розвитку музичного матеріалу є симфонізм і розвинений лейткомплекс, що є об’єднуючим началом для будови структури всього твору.

Оскільки авторка використовує стародавні тести, то дотримання нею принципів архаїчних ладів (зокрема, пентахорда), є органічним і виправданим. Тому тональність у межах мажору й мінору можна визначити досить умовно.

Пошуки нових засобів виразності привели Л.Дичко до використання принципу двохорності. Вона одна з перших в Україні відроджує давню традицію багатохорного співу. Застосування двохорності в опері “Золотослов” сприяє створенню образу народу, “справляє враження... української “вулиці” з різноголоссям співу, що лине водночас із багатьох кутків села...” [2, с.202]. Загальні закономірності, властиві хоровій опері “Золотослов” Л.Дичко як художньому цілому, специфічно розкриваються в різних номерах твору, згідно з тими функціями, які вони відтворюють. Із цієї точки зору доцільно розглянути “Щедрівку” і “Веснянку” з першого, найбільш концепційного розділу опери, що набувають космологічної функції завдяки відображенню нових витків обертання вічного коловороту життя.

Третій номер опери “Золотослов” – “Щедрівка” – відтворює картину святвечора з традиційними привітаннями, побажаннями здоров’я та порівняннями господаря з ясним місяцем, його жінки – з красним сонцем, а дітей – з дрібними зірками.

Літературна основа твору, обрана Л.Дичко, має знаково-символічний характер. Вибір тексту пісні “Ой сивая та й зозуленька” парадоксальний, бо в ньому є зіставлення символів різних пір року, різних обрядових дійств. Л.Дичко використовує текст петрівчанської пісні, яку традиційно відносять до пісень літнього періоду, пов’язують з жіночою долею. Але саме цей текст “Щедрівки” (його співають на початку й у кінці обряду) адресований дівчині на виданні та є драматургічно виправданим, бо в другому розділі опери композиторка репрезентує весільний обряд.

Композиція “Щедрівки” являє собою варіантно-куплетну форму типу заспів-приспів. Музична драматургія твору побудована композиторкою на основі принципу симфонізму. Поліфункціональність тексту вимагала неоднозначної структурної побудови. Визначимо її як контрастуючу, складно-організовану єдність, що продиктовано семантикою жанру.

Початок цього номера (т. 1–8) – це епіграф, знак жанру поздоровної новорічної пісні. Куплет складається із заспіву (*solo*, *K*) і приспіву (*R*). Приспів (*R*₁, т. 9–14) має дихордові інтонації в основній мелодії, яку виконують тенори обох хорів та *ostinato* на квінті, створеній басовими партіями відповідно другого та першого хорів. Текст “Щедрий вечір, добрий вечір” є інваріантом, як і розмір 5/8, а варіативні процеси розвитку надалі будуть стосуватися фактури, динаміки ритмоформул тощо.

Заспів “Ой сивая та й зозуленька” (*K*₁, Свашка, альт *solo*) – однорядковий, трисегментний рядок типу *ABB*¹, де третій сегмент є повтором другого з точки зору структури вірша. Приспів

(R_2) виконується жіночими складами обох хорів, причому в альтовій партії з'являється мелодична інтонація, похідна від основної теми заспіву; водночас у сопрано в темі “Щедрівки” композиторка використовує амбітус трихорда. Таке одночасне проведення є накладанням двох інтонаційних шарів, тобто “стисненням у часі”. У другому куплеті (K_2 , т. 24–28) видозмінюється заспів “Усі сади та й облітала”, відбувається розширення за рахунок додаткового четвертого сегмента віршової будови (4+4+4+4). Заспів третього куплета “А в тім саду” (K_3 , Наречений, тенор *solo*) повторює структуру першого, але композиторка об'єднує заспів і приспів додатковим вигуком соліста “А”, що накладається на приспів і створює яскравий фон. Приспів (R_3 , т. 39–44) виконують неповні складки обох хорів. Основна тема звучить у теноровій партії першого хору, альти та басы утворюють підголоски.

Наступний заспів – “А в першому красне сонце” (K_4 , Наречена, сопрано *solo*). Варіативні процеси тут відбуваються за рахунок викладення теми в дзеркальному обертанні. Тим самим підкреслимо, що Л.Дичко використовує поліфонічні принципи розвитку як усної, так і письмової традиції. У приспіві (R_4 , т. 49–54) уперше використовуються можливості обох хорів, підвищується теситура, розширюються діапазони окремих партій до кварта та квінти, динаміка вперше зростає до *mp*. Подальший розвиток тематизму становить крещендуючий профіль форми. Після соло Тисяцького (бас) “А в другому ясен місяць” (K_5) на *mf* звучить двохорний приспів (R_5), де квінтова основа утворюється не тільки басами та тенорами обох хорів; вона відчувається і в загальному співвідношенні басів і сопрано першого хору з основною темою. Приспів не тільки розширено (т. 59–66): підголосок сопрано й альтів буде супроводжувати наступний заспів “А в третьому дрібні зірки” (K_6 , Наречений) і органічно поєднається з R_6 , де з'явиться ще одна квартова інтонація дзвонового характеру (т. 75–78). Цей приспів можна визначити як подвійний (т. 71–86), де друге проведення є кульмінаційним. Композиторка підкреслює магічний сенс обрядового наспіву багатократним повторенням приспіву “Щедрий вечір, добрий вечір”. Надалі тема “Щедрівки” звучить постійно, супроводжуючи на *p* сольні епізоди, що мають характер підголоска (т. 87–94). Потім, виконуючи свою основну функцію рефрену, тема “Щедрий вечір, добрий вечір” звучить на *f*, причому в тенорів з'являється поспівка, діапазон якої дорівнює октаві (т. 95). Кульмінаційний епізод завершується, і вже на *mp* щедрувальники віншують жінку та діточок господаря. Відтворюючи поширений в Україні звичай колядувати кожному із членів родини, Л.Дичко надає “слово” про господаря – сопрано, про його жінку – басу, про діточок – тенору. В останній раз на *f* звучить приспів, і раптом на органному пункті (квінта, т. 113–117) на *mp* (Свашка, альт *solo*) з'являється тема заспіву “Ой сивая та й зозуленька”. Цим композиторка підкреслює, що незабаром відбудеться весілля, і щедрувальники ще раз бажають дівчині на виданні щастя та здоров'я (причому, як і в R_2 , жіночими складами обох хорів). Поява квінти в басовій партії другого хору нагадує інтонації 3–4 такту вступу. Зіставлення пульсуючих квінт з ритмоформулами теми-епіграфа символізує початок коди. Її функція – завершення обрядового дійства. Гімн Дажбогу, що насамкінець “Щедрівки” урочисто звучить у квартету солістів, є одним з ключових змістовно-знакових і музично-тематичних утворень усієї опери.

Принципом розвитку музичного матеріалу “Щедрівки” є симфонізація на основі варіантної похідності. Орієнтацією на фольклор пояснюється використання квінтового звукоряду як основи стародавніх ладів, остінатності – як основи магічних заклинань. Сегментна структура тем теж відповідає семантиці фольклорного мислення. Двохорний склад надає авторці великих можливостей щодо диференціації фактури на декілька пластів. В образно-тематичному розвитку опери “Золотослов” значну роль відіграє темброво-колористичне варіювання, що зумовлено композиційними принципами Л.Дичко, які пов'язані з варіантністю, характерною для фольклорних джерел.

Досконале знання Л.Дичко законів музики усної традиції проявляється у використанні в четвертому номері I розділу опери “Золотослов” варіативних, імпровізаційних засобів розвитку музичного матеріалу, принципів формотворення, прикмет архаїчного ладу, що притаманні веснянкам – найдавнішому шару обрядового фольклору. Побудова номера синтетична. Вона містить елементи тричастинності та рондальності, яка найбільш відповідає танцювальним формам весняних ігор: хоровод=рондо=коло. Форма рондо у “Веснянці” взаємодіє з варіативно-динамізуючим принципом розвитку. Своєрідність форми рондо в цьому номері проявляється

також і в тому, що мотивно-тематичні побудови епізодів утворені на основі головної мелодичної теми. Два тематичних елементи, послідовно викладені в партіях обох хорів, утворюють рефрен (R). Перший елемент (т. 1–3) складається з поступового низхідного руху звуків, що повторюються, і має характер хорової речитації. Цей фонічний елемент нагадує зображення весняного крапання. Другий елемент (т. 4–5) має гармонічну фактуру й містить чотириразове повторення кластера *tutti* обох хорів. Образ крапання змінюється на дзвонове наповнення як ще один символ весняного поступу. Вигук “Гой!” (перший хор) виконує функцію вододілу, бо роз’єднує та одночасно поєднує рефрен і перший епізод (A_1 , т. 6–11). Саме в цьому епізоді спочатку з’являється фактурний супровід (другий хор), а потім на його основі (перший хор) у солістів звучить основна тема. Таким чином, Л.Дичко запроваджує принцип пісенного симфонізму (саме так вступають головна, побічна та заключна партії у восьмій симфонії Ф.Шуберта). У зустрічному русі шістнадцятими (т. 6–7) відчувається опора на кварту, яка є головною інтонацією теми. Тема “Весна красна” (т. 8–9) побудована на інтонації архаїчного ладу – субкварти з терцією. Далі та ж архаїчна ладова інтонація зміщена на секунду (т. 10–11). Л.Дичко майстерно “грає” тембрами: тему починає сопрано (Наречена), потім підхоплює тенор (Наречений), а завершує альт (Свашка). Надалі основний квартовий наспів доручено басу (Тисяцький), сопрано (Наречена) продовжує тематичний розвиток, а закінчує друге проведення теми знову альт (Свашка). Так запроваджується принцип тембральної драматургії.

R_1 теж має структуру з двох елементів. Функція вигуку “Гой!” тут визначена більш конкретно – це завершення побудови, унаслідок чого структура R_1 зростає до шести тактів. У другому епізоді (A_2 , т. 18–22) гетерофонний пласт більш усталений. Партія ж солістів є тематичним варіантом мелодичного комплексу A_1 . Що стосується вербального боку A_2 , то його єдиною формулою стає кінцевий вираз “на весь світ”, який базується на початковій інтонації теми. Перегуки солістів мають усталену ритмо-інтонаційну тризвучну формулу. Загалом, другий епізод містить риси мотивної розробки. Третє проведення рефрену (R_3 , т. 23–24) базується на другому елементі, а вигуку “Гой!” знову надається функція вододілу. Оновлення в третьому епізоді (A_3 , т. 25–28) виражено в скороченні теми “Весна красна” – лишається лише перший зворот, якому надається імітаційного хорового викладу в другому хорі. Перший хор на вигуках “Гой! Гей!” контурно проводить елементи основної теми. За рахунок цього A_3 скорочується до чотирьох тактів. Таким чином, інтонація чистої кварта пронизує конструкцію кожної теми, з’являючись то у вертикальній, то в горизонтальній організації. *Ostinato* на квінті в басовій партії першого хору створює арку до “Щедрівки”.

Формоутворююча функція R_4 заснована на новому відбитті головної кварто-квінтової інтонації “Веснянки” (т. 29–32). Четвертий епізод (A_4 , т. 33–37) функціонально подібний до A_2 , що теж утворює своєрідну арку. Його подібність підкреслює і двотактовий R_5 , що є аналогом R_3 (між A_2 і A_3), але в R_5 хорову вертикаль у більш високій теситурі підтримують солісти (т. 38–39). П’ятий епізод (A_5 , т. 40–46) слід розглянути як початок синтетичної репризи з однотоковим проведенням рефрену наприкінці епізоду (R_6 , 47 т.), що має з точки зору фактури характер дзвонового наповнення повітря навесні. Динамізація фактури, фонічна імітація зорового ряду відтворює картину сходу сонця. Відбувається зміна основної інтонації кварта на секунду, що була домінуючим інтервалом у першому елементі R_1 і R_2 . Поступово викристалізовується ритмоформула в партіях жіночих голосів обох хорів. Акценти та поява на останніх долях половинних тривалостей підсилюють затверджуючу інтонацію “На весь світ!” Ця ритмоформула нанизує інтонацію секунди, а згодом терції, що динамізуються за рахунок підвищення теситури та посилення динаміки. Другий пласт фактури утворюють чоловічі голоси обох хорів, де впродовж чотирьох тактів (т. 40–43) на текст “Весна красна” у горизонтальному та вертикальному зрізах домінують кварта й секунда. Узагалі тематичні побудови чоловічих голосів можна вважати як проведення в збільшенні гетерофонного комплексу епізоду A_1 . Таким чином, знову звучить повний текст основної теми “Весна красна на весь світ”. Контрастне зіставлення звучання чоловічих і жіночих голосів, штрихів *legato* та *staccato*, чотирьодольного та п’ятидольного розмірів, поступового зростання динаміки та *subito p* сприяють створенню першої (44 т.) і другої проміжних кульмінацій (R_6 , 47 т.).

Друга фаза синтетичної репризи (3/4, т. 48–54) містить гетерофонний весняний гул, трансформовану формулу дзвону, ритмоформулу теми “На весь світ!”. Це третя “хвиля”, яка

починається, як і друга, із *subito p* і, поступово нарощуючи звучність до *ff*, використовуючи поліритмію (солісти та хори), хорову речитацію, *accelerando* приводить до кульмінаційної вершини “Веснянки” – двотактового дзвонового елемента рефрену, де затверджується інтонація кварта у високій теситурі *tutti* солістів і хорів і, таким чином, виникає асоціація сходу Яриласонця, яке теж має форму кола.

Підбиваючи підсумки, підкреслимо, що “Веснянка” є предиктом наступних ритуальних ігор і забав. Її структура основана на чергуванні варіативно-змінюваних епізодів та рефрену, що був інтонаційно заманіфестований на початку частини, і є цементуючим матеріалом різно-рідних варіативних нашарувань. Домінуючого значення набуває інтонація кварта у висхідному та низхідному русі як символ заклику весни. Використані Л. Дичко остінатний рух, закличні інтонації, повтор рефрену, усталені ритмоформули є основою архаїчного фольклору. Головна особливість фактурного викладу – гетерофонія. Звідси – нашарування сполук нетерцевої будови з терпкими звучаннями несподіваних секунд, кварт, тритонів, що відповідають нормам гетерофонного багатоголосся. Як і в попередньому номері, у “Веснянці” значну роль відіграє темброво-колористичне варіювання, завдяки чому композиторка змальовує збудження натовпу, окреслює окремі групи персонажів. Характерна ідея чергування (рефрен – епізод, поліфонічний виклад – гармонічний тощо) торкається і метричних структур. У цьому також убачаємо тяжіння до відходу від квадратності на рівні масштабних структур, що поширюється на метроритмічні побудови (3/4 – 5/4 – 4/4).

Хорова опера “Золотослов” Л. Дичко репрезентує прагнення композиторки зміцнити зв’язок минулого із сучасним, відтворити через обрядовість прадавні епохи з їх самобутніми віруваннями та світовідчуттям. Л. Дичко запроваджує в опері принципи драматургії дійства, у якому синтезуються народна поезія, спів, танок, гра, устояні століттями ритуали та магічні заклинання. Прадавні тексти композиторка відтворює в музичному полотні, де органічно поєднується їх самобутня лексика із сучасним композиторським звукописом, корені якого в архаїчному фольклорі. Принцип симфонізму, що притаманний композиторському мисленню Л. Дичко, запроваджується і в опері “Золотослов”. Одним із найважливіших виявів цього принципу у творі є лейтмотивний комплекс, який складається з лейтсимволів, лейтінтонацій, лейттем, лейтритмів, що сприяють побудові структури оперного цілого.

Хор створює образ головного героя твору – народу, який представлений авторкою за різних обставин, у різних обрядових дійствах: колядуванні, закликанні весни, весільному, похоронному – одвічному коловороті життя в масштабах Всесвіту. Партитура хорової опери “Золотослов” Л. Дичко насичена образним мелодизмом, самобутньою гармонією, поєднанням принципів народної та професійної поліфонії, яскравим темброво-колористичним оздобленням, мінливою ритмікою, темповими та динамічними зрушеннями, що надає унікальності художній концепції твору.

Феноменальність акапельної хорової опери “Золотослов” Л. Дичко як художнього явища полягає у своєрідному синтезі жанрів опери, симфонії, сюїти та хорового циклу, що є сучасним відображенням прадавнього синкретизму, притаманного народному мисленню. Оперно-хорова творчість Л. Дичко в контексті національної культури знаходиться на чолі духовно-провіденційних, стильотвірних і формотворчих мистецьких рухів останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. і має стати об’єктом для подальшого вивчення та осмислення.

1. Белік Н. Л. В. Дичко [Текст] / Н. Белік // Оперно-хорова творчість українських композиторів 80–90 років ХХ століття : навчальний посібник. – Х. : Крок, 2003. – С. 32–41.
2. Гордійчук М. Музика і час [Текст] / М. Гордійчук. – К. : Музична Україна, 1984. – 326 с.
3. Гордійчук М. Л. Дичко [Текст] / М. Гордійчук. – К. : Музична Україна, 1978. – 77 с.
4. Некрасова Н. Пісня життя [Текст] / Н. Некрасова // Музика. – 1996. – № 4. – Липень–серпень. – С. 9–11.
5. Пархоменко Л. Відлуння віків [Текст] / Л. Пархоменко // Музика. – 2000. – № 1–3. – Січень–червень. – С. 2–3.
6. Письменна О. Б. Музична мова хорових творів Лесі Дичко [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : 17.00.03 / О. Б. Письменна. – Л., 2004. – 16 с.
7. Серганюк Л. І. Стилістика української акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко) [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : 17.00.03 / Л. І. Серганюк. – К., 2004. – 23 с.

В статье рассматриваются вопросы трактовки композиционных процессов в акапельной хоровой опере “Золотослов” Л.Дычко, анализируются “Щедрилка” и “Веснянка” из первого раздела сочинения.

Ключевые слова: хоровая опера, жанровый синтез, обрядовый фольклор.

The problems of compositional process in the choral opera a cappella “Zolotoslov” by L.Dychko are considered and the analysis of “Shchedrivka” and Vesnyanka from the first chapter of the work is suggested.

Key words: choral opera a cappella, genre synthesis, rite folklore.

УДК 781.68; 786.2

ББК 85.310.71

Уляна Молчко

ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННОГО АНСАМБЛЮ “ПОРИ РОКУ” ЛЕСІ ДИЧКО

У статті висвітлюються особливості виконання твору для двох фортепіано “Пори року”. В основі аналізу – музична мова композиторки, фольклорні засади музики та їх сучасного переінтонування, піаністичні й ансамблеві труднощі. Твір пропонується ввести до навчального та концертного репертуару.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, фактура, інтерпретація.

До найпоширеніших жанрів інструментального ансамблювання належить фортепіанний дует. Пройшовши свою еволюцію від чотириручних творів до виконання творів на двох роялях, цей вид музикування міцно вкорінився в мистецькому світовому просторі. Він не випадково зазнав поширення в концертній практиці. Багаті можливості фортепіано, завдяки наявності двох виконавців, двох інструментів, ще більше розширюються і це привернуло увагу багатьох композиторів. До численних сучасних українських мистців – Геннадія Ляшенка, Богдани Фільц, Євгена Станковича, Мирослава Скорика, Володимира Рунчака та інших, що творять ансамблеву музику, належить Леся Дичко.

Дослідженням творчості визначної національної культурно-освітньої діячки займалися чимало музикознавців – М.Гордійчук, Г.Конькова, О.Письменна, Л.Серганюк, Б.Фільц, Л.Шегда, у працях яких аналізуються твори різних жанрів. Стаття У.Молчко “Драматичний триптих для двох фортепіано Лесі Дичко” [4, с.90–98] стала першою спробою музикознавчого та виконавського аналізу ансамблевої ділянки творчості мистця. Упродовж багатьох років сучасний музично-освітній діяч є постійним гостем на своїх авторських концертах у рамках фестивалю “Струни душі нашої” (м. Дрогобич). Тривала творча співпраця композиторки з галицьким фортепіанним дуєтом у складі У.Молчко й О.Німілович дала поштовх до подальших наукових досліджень [5, с.71].

Мета статті – окреслення проблем виконавської інтерпретації ансамблевої музики Лесі Дичко на прикладі твору для двох фортепіано “Пори року”. Основне завдання – вияскравити музично-виразові засоби та музичну мову мистця, яка базується на фольклорних засадах і їх сучасному переінтонуванні, формотворчі особливості циклу в поєднанні з фактурними та технічними аспектами сюїти.

Фортепіанна музика займає чільне місце в мистецькому доробку Лесі Дичко. Серед оригінальних творів для фортепіано соло – “Дитячі п’єси”, “Українські писанки”, “Іспанські фрески”, “Замки Луари”, “Закарпатські фрески”, “Карпатські фрески” – яскраво вирізняється композиція для ансамблю піаністів “Драматичний триптих”. Репертуар для інструментальних колективів становлять спеціально створені оригінальні твори, а також концертні транскрипції і переклади, що ставлять своєю метою популяризацію різноманітних видів музики. До останньої групи належать “Три парафрази на теми з опери “Золотослов” та “Пори року” згаданої авторки.

Значна популярність кантати “Чотири пори року”, різносторонній образний світ календарно-обрядових пісень надихнули композитора до створення в 1993 році її транскрипції для фортепіанного дуєту. Леся Дичко дає ще одне життя хоровому циклу, трансформуючи його в сюїту для ансамблю піаністів.

Перша частина сюїти – “Веснянка” – заворожує своїм піднесеним настроєм. Короткі шістнадцяткові мотиви, що спочатку проходять у партії першого фортепіано, стрімко переходять до проведення їх у другому інструменті, налаштовуючи слухача на радісно-святковий настрій народних гулянь. Авторка змінює одноголосся введенням терцевого тематичного проведення, а згодом застосуванням як рівнобіжного, так і зустрічного руху мелодичних поспівок. Цим мистець досягає збільшення емоційного імпульсу. У фортепіанному викладі обох партій панівними є короткі артикуляційні ліги, виконання яких у темпі *Vivo* не повинні впливати на стрімку текучість музичного розвитку. Піаністам слід звернути увагу на дотримання чіткої метричної та ритмічної єдності, що дозволить досягнути злагодженого ансамблювання.

На зміну запальному музичному матеріалу приходить величавий розділ *Andante expressive*. Л.Дичко проводить тему “Благослови, мати, весну зустрічати” в обох партіях. Багатство ритмічного малюнка, що підкреслюється як дрібними штриховими позначеннями, так і довгими лігами, зумовлює виконавців дотримуватися єдності трактування тематичного матеріалу. Синхронність унісонного проведення вимагає від піаністів звукової рівноваги та наближення фортепіанного звучання до соковитих хорових барв.

Нові версії “Веснянки” звучать сумісно з похідними мелодичними утвореннями, ціла тканина набуває розробкових рис. Ансамблісти, інтерпретуючи цю частину, повинні враховувати структуру композиції, яка нагадує куплетну форму. М.Гордійчук зазначає, що “вільно оперуючи тональними засобами, модифікуючи теми й піддаючи їх розробці, авторка домагається наскрізності розгортання образності, симфонізує сам спосіб мислення, активно руйнуючи цим межі окремих куплетів. Яскравість і порівняна інтонаційна стабільність проведення веснянки, зіставлення її з варіаціями (при цьому досить віддаленими) мелодії “Благослови, мати” надає структурі певних ознак рондо” [1, с.60–61]. Піаністам треба врахувати зазначені формотворчі особливості композиції задля узгодженості та втілення спільного інтерпретаційного задуму, на який має вплив підкреслено пісенно-танцювальний характер музики.

Друга частина твору – “Літо” – розпочинається мрійливо-пасторальною темою “Ой петрівочка мала нічка”. Насичена барвистим ритмічним малюнком, характерним петрівчанським фольклорним зразком, вона вимагає від соліста інтонаційного вияскравлення для передачі розлогого народнопісенного співу. Виставлення в кінці фраз фермат зобов’язує ансамблістів точного їх дослухання та одночасного зняття. Ведення музичного розвитку обох партій нашаруванням голосів приводить до утворення складних гармонічних комплексів. Доповнює картину літнього свята друга “Петрівочка” – “Ой нас чотири подружечки”. Жвавого характеру надає темі перемінний розмір (6/8, 4/8, 7/8, 3/8, 4/4, 2/4, 10/8) і тональність *A-dur*. Л.Дичко у хоровому викладі застосовує специфічні для обрядово-календарних пісень “туканки”. У фортепіанному викладі глісандуючі вигуки “Гу!” авторка передає довготривалими акордами, які своїм терпким звучанням і тембральним насиченням обох інструментів колористично збагачують п’єсу. Невід’ємну роль відіграє педалізація, забарвлення якою фортепіанної фактури надає творові архаїчно-обрядового відтінку.

Завершує другу частину циклу “Кривий танець”. О.Письменна вказує на оригінальні формотворчі особливості розділу. Це – застосування “двох контрастних розгорнутих картин-ігор: перша – ліричне оспівування любовних мотивів через звернення до квітів, що мають різне символічне навантаження; друга – пісня-танок, насичений елементами сміху, жарту, добродушної сатири. Об’єднуючою ланкою – смисловою, тематичною та структурною є тема “кривого танцю” – його заспів, що служить “аркою”, своєрідним обрамленням частини” [6, с.148]. Виконання танцювальної теми вимагає від піаністів проникнення в метроритмічну різноманітність та артикуляційну палітру мелодичної основи, яка передає веселе літнє видовище. Особливість синхронного проведення коротких низхідних поспівок у партіях обох інструментів не повинна порушувати цілість хороводного руху.

Емоційне піднесення досягається Л.Дичко шляхом введення нової жартівливої теми. Відтворюючи її скерцовий характер, піаністи зобов’язані врахувати авторські штрихові позначення гострого *staccato*. Кластерні, дисонуючі акорди, що з’являються на слабких долях такту, додають звучанню підкресленої танцювальності. Остинатний рух теми вияскравлений глісандовими вигуками “сміху в натовпі” (партія першого фортепіано), які вносять в інструментальну фактуру елементи зображальності. У процесі музичного розвитку тематичне проведення, що руха-

ється звуками лідійського ладу, ускладнюється терцовим викладом, кластерами. Завершується ця масштабна побудова поверненням до першої теми – “А ми кривого танцю йдем...”, утверджуючи тональність A-dur.

Третя частина сюїти – “Осінь” – складається з двох обжинкових пісень (жартівливої “Ой на горі жита много, йой” і сумовитої “Поле, ти поле, зелена доле”). Зіставлення цих контрастних за характером тем динамізує композицію. Л.Дичко проводить журливо-зосереджену мелодію в партії другого інструмента на тлі витриманих звуків, що охоплюють далекі регістри, і зазначає, що виконувати її слід *cantabile*. Перед піаністом стоїть завдання не тільки виконати її максимально на *legato*, але інтонаційно проникнутися чистим діатонічним звукорядом, вузьким діапазоном мелодії, суворим колоритом низького регістру, щоб створити відчуття давнини. На зміну приходить весела безжурна тема, яку авторка вияскравлює штрихом *staccato* та несподіваними акцентами. Проводячи цю тему в обох партіях, виконавці мають застосувати навик синхронної гри й ансамблевого відчуття синкопованих наголосів. Л.Дичко в процесі музичного розвитку дуже часто користується проведенням тем в обох партіях паралельними інтервалами й акордами, тому, виконуючи таку фактуру, піаністи повинні бездоганно володіти відчуттям сумісної ансамблевої гри. Гармонічна педалізація підсилює колористичне звучання дисонуючих співзвуч.

Поява другої “обжинкової” пісні – “Дівка Явдошка сіяла пшеницю” повертає слухача до веселого настрою. Тему “дівки Явдошки” мистець проводить на остинатних мелодичних поспівках, що звучать у партії другого фортепіано. Вона відтінюється тематичним матеріалом, що пульсує паралельними інтервалами в обох інструментах, якому властивий підкреслено синкопований малюнок. Танцювальна стихія досягає свого кульмінаційного розвитку завдяки насиченому акордовому викладу. Завершує частину пісня “Ой на горі жита много, йой”. Усвідомлення піаністами “аркової” будови частини допоможе їм досягти цільності виконання третьої частини.

Чотиричастинний цикл завершується “Щедрівкою”, яка підсумовує календарно-землеробський рік урочистим славленням і віншуванням. У короткому вступі поєднуються два контрастні елементи: “кількаакордова вертикаль та п’ятизвучна мелодична поспівка” [6, с.150]. Л.Дичко, передаючи урочистий настрій, застосовує повнозвучний виклад альтерованих кластерів, що охоплюють усі регістри обох інструментів. Підкреслити закличні довготривалі акорди динамікою *f* допоможе піаністам запізнаюча педалізація, яка не тільки відтворить зазначені автором фермати, але й тембрально збагатить їх. Наспівна п’ятизвучна тема проходить у партії першого фортепіано. Після урочистих співзвуч композиторка вводить двотактовий вступ, котрий тематично будується на початковому мотиві знаного в обробці М.Леонтовича “Щедрика”. Він з’являється як остинатна поспівка почергово в інструментальних викладах обох фортепіано. Виконавцям слід застосовувати чітке артикульоване звуковидобуття, щоб ритмічна фігура мотиву виразно прослуховувалася. На цьому розміреному тлі звучить щедрівка “Стиха, браття, приступаймо к сему двору високому”. Інтервальний виклад, наростання динамічних градацій, внутрімотивне інтонаційне нюансування, штрих *legato*, авторська ремарка *dolce* вимагають від піаністів інтепретувати її м’яким наспівним звуком, наближеним до вокального.

Друга “Щедрівка” – “Ой із-за хмари, з-за туману...” – підводить до закінчення четвертої частини. Цей тематичний матеріал перекликається з мелодичним малюнком другої “Петрівочки”. Таким чином, така аркоподібна побудова цементує весь цикл. Для яскравої музичної інтерпретації сюїти виконавцям слід проаналізувати формотворчі аспекти транскрипції. Ключний музичний матеріал Л.Дичко подає “в плані поступового звукового наснаження, згущення фактури при збереженні якогось одного настрою” [1, с.63]. Фортепіанний виклад обох партій насичений одноплановою фактурою, у котрій мелодичний розвиток подається композитором у різних гармонічних, поліфонічних, тональних, тембрових варіантах. Фінал повністю будується на початковому образно-виразовому тематизмі, утверджуючи ідеали добра, радості, любові.

Висновок. Цикл “Пори року” – це колоритний, контрастний за образами та багатий за почуттями твір. Використовуючи скарби народнопісенної культури українського народу, Л.Дичко трансформувала їх не тільки в кантатному жанрі, але й у фортепіанному ансамблі. Саме враховане нею багате барвисте тембральне забарвлення обох інструментів дало можливість вті-

лити в транскрипції свої індивідуальні риси, що притаманні й однойменному хоровому твору мистця, де композиторка застосовує елементи театралізації, “симфонізує (...) методи розробки тематичного матеріалу, послідовно дотримується принципу наскрізності в розбудові структури і драматургії циклу” [1, с.64]. Це сприяє наближенню звучання двох фортепіано до оркестру. Інструментальна транскрипція призначена для концертних виступів і тому вимагає володіння піаністами досконалою ансамблевою майстерністю, добрим відчуттям кантилени, технічно довершеним відтворенням віртуозної і поліфонічної фактури. “Пори року” для двох фортепіано Л.Дичко є вагомим внеском у сучасну українську фортепіанну ансамблеву музику.

1. Гордійчук М. Леся Дичко / Микола Гордійчук. – К. : Музична Україна, 1978. – 77 с.
2. Дичко Л. Пори року / Леся Дичко. – Рукопис. – 49 с.
3. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика / Віктор Клиш. – К. : Наукова думка, 1980. – 314 с.
4. Молчко У. “Драматичний триптих” для двох фортепіано Лесі Дичко / Уляна Молчко // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – Вип. VIII. – С. 90–98.
5. Олійник Я. Фортепіанний дует в музичній культурі України другої половини ХХ ст. / Ярослава Олійник. – Житомир : РУТА, 2009. – 87 с.
6. Письменна О. Музична мова кантати Лесі Дичко – “Чотири пори року” / Оксана Письменна // Молодь і ринок. – 2006. – № 4 (19). – С. 146–150.

В статтє освещаютя особенности выполнения произведения для двух фортепиано “Времена года”. В основе анализа – музыкальный язык композитора, фольклорные принципы музыки и их современное переинтонирование, пианистические и ансамблевые трудности. Произведение предлагается ввести в учебный и концертный репертуар.

Ключевые слова: фортепианное искусство, фактура, интерпретация.

In the article the features of implementation of work light up for piano of “Time of year”. In basis of analysis is musical language of composer folk-lore principles of music and those modern facilities, piano and band difficulties. It is suggested to enter work to the educational and concerto repertoire.

Key words: piano art, invoice, interpretation.

УДК 781.68:784.5

ББК 85.314

Ольга Ничай

СПІВВІДНОШЕННЯ СЛОВА Й МУЗИКИ В ХОРОВИХ ТВОРАХ ЛЕСІ ДИЧКО ЯК ВИКОНАВСЬКА ПРОБЛЕМА

Пропоноване дослідження присвячене аналізу виконавських проблем і завдань, пов'язаних із словесно-музичною формою різножанрових хорових творів Лесі Дичко, що постають перед диригентом-інтерпретатором під час їх виконання.

Ключові слова: виконавські проблеми, виконавські завдання, співвідношення слова й музики, інтерпретація, диригент, жанри, інтонація.

Актуальною проблемою в сучасному хоровому виконавстві є “слово-музика”, яка охоплює широке коло практичних і теоретичних питань. І хоч питання про співвідношення слова й музики у вокально-хорових формах достатньо вивчене багатьма дослідниками, проте праця, які прямо торкаються обраного аспекту проблеми, майже немає. По-науковому висвітлюється ряд питань хорового виконавства з позицій співвідношення слова й музики в статтях В.Краснощокова “Поетичний текст у хоровому співі” [7, с.82–114], А.Білогубки “Співвідношення слова і музики в хорових творах як виконавська проблема” [1, с.202–219], В.Живова “Исполнительский анализ хорового произведения” [5, с.115–138].

Виконавські проблеми в хорі завжди пов'язані з особливостями співвідношення в хорових формах словесного та музичного компонентів. Від цього залежить інтерпретація твору, виявляються його жанрово-стилістичні та інші риси. У хоровій музиці часто зустрічаються

твори, у яких над музикою явно домінує слово, натомість у розвинених поліфонічних формах переважає музика.

На чому ж простежується переважання музичної або поетичної інтерпретації в хорі? Мовно-поетичного наголосу в інтерпретації вимагають твори, у яких поетична форма більше розвинена, ніж музична (наприклад, обробки народних пісень строфічної будови).

Переважання музичного елемента в інтерпретації вимагають твори, у яких музична структура домінує над поетичною, де інтонаційна структура слова строго визначена завдяки її детальній розробці як музична інтонація. Для підкреслення в процесі виконання провідної ролі слова диригенти виділяють важливі в смисловому відношенні склади, слова, іноді застосовують такі прийоми, як *portamento*, *glissando*, не пов'язані з музичним твором, акцентуацією тощо.

Натомість при переважанні музичного начала в інтерпретації на перший план виступають інтонаційні можливості метроритму, гармонії, артикуляції як рівноправні за образною функцією із словесно-мовними засобами.

Але слід зазначити, що ці питання необхідно розглядати у зв'язку з тим, яку формотворчу роль виконують слово та музика в кожному конкретному випадку. Видатний музикант Бруно Вольтер, професор Н.Шпілер [9] наголошують, що характер і цінність музичного твору, а також культура й індивідуальність виконання визначають першорядну роль музики та виразність слова. А хоровий диригент В.Живов говорить, що “завдання виконавця полягає в тому, щоб донести до слухача задум композитора, його ставлення до теми, ідеї, змісту поетичного твору” [5].

Однак ці висловлювання не вичерпують суті тлумачення співвідношення слова й музики.

Виконавські проблеми та виконавські традиції хорових творів Лесі Дичко, інтерпретація в першопрочитанні їх різними диригентами з професійними та навчальними хорами стосовно музики й слова завжди пов'язані з особливостями співвідношення цих компонентів. Тому метою дослідження є аналіз виконавських завдань, що постають перед диригентом-інтерпретатором у різножанрових творах Лесі Дичко у зв'язку із цими особливостями.

Проаналізуємо декілька хорових творів з величезної хорової спадщини Л.Дичко різних творчих періодів і жанрів.

Одним із творів раннього періоду є “Лісові далі” для хору а cappella без слів (за картинами І.Шишкіна). Перша редакція циклу була написана ще на четвертому курсі консерваторії в 1961–1962 роках під впливом подорожей по ряду зарубіжних країн і під впливом безпосереднього сприйняття творів живопису видатних художників.

Емоційність сприйняття картин видатних художників В.Васнецова, І.Левітана, В.Сурикова, І.Шишкіна спонукало композитора до написання диптиху “Левітаніани” – циклу, що складається з двох сюїт, контрастних за характером музики. До першої “Левітаніани” увійшли “Над вічним спокоєм” і “Весна”; у другій об'єднано “Лісові далі”, “Килим-самоліт”, “Ранок стрілецької страти”. Другу сюїту відкриває невеликий за обсягом твір “Лісові далі”. Музика вражає поетичністю і витонченістю гармоній, умілим відтворенням широкого, сповненого розмаїтими звуками природи простору. Почуття, емоції від побаченого переповнюють вразливу душу автора й вливаються в чудові мелодичні лінії в кожній хоровій партії, у гармонічні сплетіння й акорди, підсилені динамікою.

Л.Дичко в цьому творі не потрібні слова для того, щоб виразити тільки за допомогою засобів музичної виразності то трепетну ніжність, передану хоровим *portamento*, то радісне захоплення в середній частині, коли хор співає на “а”. Усе просто й логічно. Починається твір тонічним остинато сі мінору в партії тенорів і басів протягом семи тактів і так само закінчується на *pp*. На тонічний унісон (сі малої октави) у восьмому такті нашаровуються ніжні акорди, у сопрано й альтів, лідійського *re*-мажору із четвертим високим ступенем знову протягом семи тактів, а далі акорди всього хору набувають красивого, дещо напруженого звучання – звучить велика септіма між сопрано й тенором протягом чотирьох тактів, ніби підкреслює гостроту сприймання побаченого. Простий ритм, перемінний розмір (4/4, 5/4, 3/4, 1/4), гармонічна фактура із скритою поліфонією (імітації між сопрано й тенором, а далі між сопрано й басом) динамізують музичну тканину та логічно приводять до середньої частини твору (його кульмінації), яка виконується схвильовано, натхненно (*Animando*). *Divisi* в партіях, мелодичні злети у високий регістр, динаміка *forte*, гра тембральних імітацій між різними хоровими партіями, спів на “а” передають емоційний стан захоплення від побаченого на картині й, на-

решті, динамічний спад, до піано та піанісімо, зручні текстурні умови в усього хору приводять до своєрідної третьої частини, до репризи перших тактів твору й до спокійного завершення на тонічному унісоні сі мінору в тенора й баса.

У зазначеному творі можна сказати про створення об'єктивних передумов переважання музичної інтерпретації, розкриття змісту й художнього образу пов'язується диригентом з інтонаційною активністю засобів музичної виразності (тут слово зайве), а його інтонаційна структура визначається музичним метро-ритмом, гармонічним колоритом, темпами, динамікою, суто музичним синтаксисом, пунктуацією тощо.

Хоровий твір “Лісові далі” – яскравий приклад переважання музичного елемента, де музична форма (структура) явно превалує над поетичною, де метр і ритм, перемінний розмір виявляють свою інтонаційну суть неодмінно з виявом динамізуючої функції тактової риси, де музика домінує і мелодичні лінії виявляються незалежними від тексту, оскільки передають емоційний стан людини за допомогою відповідних ритмоінтонацій та інших засобів музичної виразності.

У своїй багатогранній творчості Леся Дичко весь час веде активні пошуки в галузі збагачення звукової палітри, використання нових засобів художньої виразності. Показовим щодо цього може бути хоровий диптих “Поява місяця” – “Сонячний струм” на слова японських поетів Охара Токо й Басьо.

Проаналізуємо другу частину диптиха – “Сонячний струм”. Які ж виконавські проблеми постають перед диригентом у цьому творі? Як співвідносяться тут словесний і музичний компоненти? Надзвичайно тонкий поетичний текст, витончена образність першоджерел майстерно втілені в музиці:

“Святість дива п'янить!
На пелюсточки, на молоденьке гілля
Ллється сонячний струм!”

Хорова фактура твору вражає вишуканістю голосоведення, надзвичайною барвистістю звучання [2, с.126–128]. За структурою, музичною будовою – це хорова мініатюра, яка переважно виконується а cappella, тому що тільки в кінці твору авторка зазначає, що остання частина може виконуватися з органом і дзвонами.

Початок твору “Сонячний струм” акордово-гімнічний. Увесь твір структурно вибудовано як “мозаїчне яскраве панно”, кожна частинка якого або починається, або завершується чудовими класичними кластерами, розмаїтими метроритмом, темповими змінами (Maestoso, Meno mosso, Andante), регістрово-динамічними умовами, використанням тембральних барв хорових партій. Під час виконання твору кластори не повинні виділятися строкатістю, підкресленням дисонансу, усі голоси в акордах рівноправні. Кожна партія у творі представлена великою кількістю голосів. Це не традиційні *divisi*, а збільшення й утворення всередині кожної тембральної групи (по чотири) індивідуальних голосів, які складають багатоголосу мелодію.

Емоційна піднесеність на словах “святість дива п'янить” і “ллється сонячний струм” заставляє і диригента, і хористів знаходити відповідно то м'яке, то тверде урочисто піднесене звучання. Слово й музика у творі абсолютно рівноправні. Тут маємо яскравий приклад взаємопроникнення слова та музики, яке спричинилося до якісно нового осмислення поетичного першоджерела. Із цих позицій інтерпретація твору має виявити інтонаційну суть музичної форми – структури.

Остання фраза у творі звучить яскраво. Починається вона з унісону в альтів на *molto* *molto* *molto* і, як сонячні промінчики, що розсипалися з небес, виразово результативним “розширенням” текстури від центру вгору та вниз послідовним в основі секундово-терцовим накладанням хорових партій створює ефект тріумфу краси, потужного струмування сонячних променів ясного літнього дня. Тут поетичний текст, як рівноправний протягом усього твору компонент, “уступає” дорогу музиці й уся увага диригента та виконавців буде спрямована на красивий домінантовий тризвук у високому регістрі, що звучить на “а” несподівано, після складних класторів, прозоро, світло, а якщо підсилити звучання хору органом і дзвонами – то прозвучить тріумфально.

Як бачимо, з'ясування співвідношення слова й музики в наведених прикладах сприяє створенню різних аспектів інтерпретації. Обираючи план розкриття музично-поетичного змісту

твору, хоровий диригент програмує розподіл емоціональних і смислових функцій слова та музики у формотворчому процесі.

Улюбленим жанром Л.Дичко є хорові кантати. Саме в них приходиться у її творчість і стає визначальною тема фольклору. Це – кантати “Червона калина”, “Чотири пори року”, “Карпатська”. Поетичною основою кантат є народна поезія, а оригінальність творчої роботи Л.Дичко полягає в інтонаційній хоровій інтерпретації давніх текстів.

Кантата “Червона калина” написана в 1968 році на слова народних пісень. Загально-відомо, що в музичному фольклорі поетичний і мелодичний компоненти взаємозумовлені. Авторка відібрала й по-своєму осмислила комплекс музичних засобів, придатних для індивідуалізованої інтерпретації образів та узагальненого втілення провідної ідеї циклу.

Усі п’ять частин кантати об’єднані своєрідним сюжетом, що передає окремі етапи боротьби народу проти загарбників, а червона калина у фольклорі здавна була символом вірності рідній землі, самопожертви заради її свободи.

Перша частина твору написана на слова історичної пісні “Побратався сокіл з сизокрилим орлом”. Головну роль у вислові відіграє соліст (драматичний тенор), а хор та інструментальний супровід поглиблюють сумну розповідь про трагічні події давнього минулого. Це своєрідна думка, у якій віддається перевага діатоніці в ладовому мисленні. Але в драматичних епізодах музика звучить у лідійському ладі (із четвертим підвищеним ступенем), що є характерним для дум. Проте Леся Дичко народної музики не цитує, а до поетичних рядків знаходить сучасну, більш експресивну, власну інтонацію.

Друга частина ніби доповнює першу експресивною лірикою (“Козак од’їжджає, дівчинонька плаче”, “Чи я в лузі не калина була”). Фольклорний наспів позначений внутрішнім контрастом – остинатний заспів і більш широкий, палкий приспів. Одразу ж виникають два образи, дві відмінні емоційні ситуації: небезпечна дорога для козака, що від’їжджає, і благання дівчини не залишати її в невідомості. Весь другий епізод частини – соло мецо-сопрано на слова пісні “Чи я в лузі не калина була” у супроводі хору. Структура епізоду строфічна, мелодичний матеріал тут авторський. Л.Дичко прагне узагальнити “емоційний тонус” певної історичної епохи.

Героїкою і козацькою романтикою позначена третя частина “Червоної калини” – “Пісня про Байду”. Це ніби продовження першої частини кантати, своєрідна смислова “арка”, що об’єднує окремі розділи циклу, прагнення авторки до наскрізного розгортання задуму. Образ Байди окреслюється інтонаціями народних козацьких пісень, пружними речитативами, що підкреслюють мужність героя, його зневага до обіцянок і погроз ворога. Образ турецького царя передано або підступними, або жорстокими репліками, розгубленістю перед силою гордого духу Байди.

У четвертій частині вражає трагізм плачу матері над загиблим у бою з ворогом сином: “Сину мій, дитино моя”. Тут “плач” – це відчай, безнадія, покірність долі. Частина написана для сопрано соло (мати) і жіночого хору. Хор співає без слів. Соло побудоване на інтонаціях плачів і причитань. Л.Дичко використала їх типові інтонації, поспівки, самобутню ритміку, майстерно переосмислено ладові особливості плачів. Характерною рисою цього розділу кантати є повна емоційна злитість слова й музики.

Завершує кантату “Червона калина” “Дума про Нечая” – це урочисто епічний фінал із звучанням дзвонів, що передає почуття гордої нескореності нації.

Героїка й драматизм частини передані різноманітними засобами. Це і стрімка говірка хору (на словах “Утікаймо, Нечая”) передає наростання тривоги перед чимось неминуче трагічним. Це і зміна розміру й метра (9/8, 7/8, 4/4, 2/4, 7/8), щоб уникнути настирної регулярності руху рівних вісімок, у поєднанні з відчайдушними речитативними фразами, які передають мужню натуру народного героя Данила Нечая – сподвижника Богдана Хмельницького. Це і фортепіанний супровід – глибокі й протяжні басові октави, суворо стримане звучання яких сприймається як образ грізної небезпеки.

Речитатив Нечая стає все експресивнішим і переходить у говірку. Слово явно домінує над музикою. Остинатний рух вісімками вливається в партію двох фортепіано, фактура яких набуває акордового, жорсткого звучання. Музика відтворює темп битви. Кульмінація припадає на слова “Не за великий час, то за малу годину покотилась Нечаяєва голівонька в долину”. Хор співає на *ff* і партія басів потужними октавами на фоні тремоло обох фортепіано проголошує

слова пісні про загибель Нечая, про його героїзм, про звитягу, яка перемогла не тільки ворогів, а й саму смерть, і вписала його ім'я в літопис народної пам'яті й слави:

“Ой зйдемося, миле браття, на високу могилу,
Та й посадим, миле браття, червону калину,
Щоб зійшла лицарська слава на всю Україну”.

У кантаті поглиблено й навіть переосмислено поетичний зміст завдяки музичному оформленню. Тут окремі вокальні мелодії тією чи іншою мірою виявляються незалежними від тексту. Особлива роль, звичайно, належить впливові інструментальної музики, зокрема, інструментальним принципам формотворення.

Підбиваючи підсумок, треба відзначити, що тексти народних пісень і дум, використані Л.Дичко в кантаті, такі знайомі українцям, сприймаються по-новому, свіжо й незвично. І слово, і музика рівноцінно співвідносяться між собою, взаємодоповнюють одне одного. Л.Дичко зуміла вловити дух народної мелодії і музики, не цитуючи її буквально, а талановито узагальнюючи її основні засади [6, с.248–254].

Далі розглянемо й проаналізуємо першу частину кантати “Чотири пори року” – “Весна”, у якій Л.Дичко загалом визначила її інтерпретацію як переважно музичну. “Весна” побудована на двох різнохарактерних темах – мотив веселої закличної веснянки “Вийди, вийди, Іванку” як заспів і величавої – “Благослови, мати, весну зустрічати” як приспів. Обидва мотиви подано авторкою в різних варіантних проведеннях. Починають 1 частину жіночі голоси (С, А) в унісон, у тональності E-dur, перемінний розмір і метр 2/4, 3/8. Мелодія рухлива, звучить легко, прозоро шістнадцятками. Наступні 8 тактів звучить триголосся (СІ, СІІ, А). Далі музична тканина ущільнюється, звучить чотириголосий жіночий хор у темпі Vivo.

Приспів “Благослови, мати...” виконується *Andante espressivo* (співають А і Т в інтервал м. б).

Другий варіант співає жіночий хор (АІ, АІІ), у яких звучить основна мелодія в E-dur, а сопрано виконує підголосок на витриманих нотах в e-moll, у той самий час у ТІ і ТІІ звучить мелодія веснянки в G-dur, а далі першу фразу другого речення другого періоду доручено чоловічому чотириголосному хору знову в тональності E-dur і основна мелодія збагачується новими підголосками в АІІ, а партія тенора низхідними та висхідними мелодичними ходами при рівномірній ритмічній пульсації вісімками, підкресленими акцентами доповнюють основну мелодію.

Наступне проведення приспіву “Благослови, мати...” виконує чоловічий двоголосий хор з різноманітним ритмічним малюнком і з варіантом видозміненої мелодії, ускладненої хроматизмами в темпі *Andante espressivo*.

Друге речення виконують високі хорові голоси сопрано й тенор у тональності fis-moll.

Третій варіант спочатку знову виконується жіночим чотириголосним хором – сопрано співає основну мелодію в A-dur, а альт – у C-dur (8 тактів), друге речення перші 4 такти співають видозмінену інтонаційно основну мелодію баси в тональності E-dur, а тенори на staccato виконують своєрідний підголосок. Завершує заспів третього варіанта жіночий триголосний хор. Кінець заспіву звучить *meno mosso*, де яскраво тембрально “змагаються” хорові партії, а приспів “Благослови, мати...” звучить велично, урочисто в усього хору в A-dur і закінчується тонікою в паралельному fis-moll з дисонуючим інтервалом квати в тенора.

Останній, п'ятий, варіант переважно виконується всім хором, ускладнюється тональний план, з'являються кластери, напружена висока текстура, *divisi* в партіях, темп *Adagio maestoso* підкреслює велич приходу жаданої весни, коли люди надіються на добрий засів і урожай – “зрадуйся жито, пшениця”.

Протягом усього наскрізного розвитку першої частини Леся Дичко віддає перевагу музичному началу в інтерпретації і провідна роль належить інструментальній манері виконання. На перший план виступають інтонаційні можливості метроритму, гармонії, акцентуації, артикуляції тощо, а роль слова підсилена тільки в заключному розділі першої частини з інтонаціями A-dur, fis-moll, виступаючи репрезентантами одного музично-поетичного образу “Весни”.

Ольга Бенч говорить так: “У першій частині кантати – “Заклик весни” і “Благослови, мати, весну зустрічати” – композитор, дослівно зберігаючи поетичний народний текст, подає

нам шляхом згущення фактури гетерофонного співу завершений ритуал благословення радості життя і всього суцього на землі” [2, с.127].

Цікавою інтерпретацією кантати “Чотири пори року” відзначився камерний хор ім. Б.Лятошинського під орудою визначного диригента Віктора Іконника, який був першим його виконавцем. Яскраво, легко технічно (при всіх складностях ритмічних, інтонаційних), за словами диригента, “інструментально” прозвучала кантата, а її виконання, інтерпретація залишили незабутній слід у серцях слухачів.

Підсумовуючи розгляд питання про співвідношення слова й музики в хорових творах Л.Дичко, приходимо до висновку, що ця проблема є актуальною для практичного музикознавства, бо для виконавця завжди важливо виявити емоціонально-сміслову навантаженість твору, яке є результатом щораз нової, неповторної форми взаємодії двох компонентів. У процесі інтерпретації твору виконавець, щоб утілити своє тлумачення, як правило, іде на перерозподіл ролі слова й музики щодо розкриття змісту.

Отже, здійснений аналіз деяких творів із величезного доробку різножанрових хорових творів Лесі Дичко є тільки початком такої розвідки й надалі потребує глибокого та ґрунтовного дослідження.

1. Білогубка А. Співвідношення слова і музики в хорових творах як виконавська проблема / Антон Матвійович Білогубка // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1975. – С. 202–219.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів / Ольга Григорівна Бенч-Шокало. – К. : Ред. журн. “Український світ”, 2002. – 439 с.
3. Верещагіна О. Є. Історія української музики ХХ ст. / Ольга Євгенівна Верещагіна, Людмила Павлівна Холодкова. – Тернопіль : Астон, 2010. – 279 с.
4. Гордійчук М. Леся Дичко / Микола Максимович Гордійчук. – К. : Музична Україна, 1978. – 77 с.
5. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения / Владимир Леонидович Живов // Работа с хором. – М. : Профиздат, 1972. – С. 115–138.
6. Кияновська Л. Українська музична культура / Любов Олександрівна Кияновська. – Львів : Тріада плюс, 2009. – С. 248–254.
7. Краснощеков В. Поэтический текст в хоровом пении / В. И. Краснощеков // Работа с хором. – М. : Профиздат, 1972. – С. 82–114.
8. Серганюк Л. Жанрові новації опери “Золотослов” Лесі Дичко / Любов Іванівна Серганюк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2009. – Вип. XV–XVI. – С. 61–65.
9. Шпиллер Н. Заметки о формировании вокальной культуры / Н. Шпиллер // Исполнительное искусство зарубежных стран. – М. : Музиздат, 1962. – С. 41–45.

Данное исследование посвящено анализу исполнительских проблем и заданий, связанных со словесно-музыкальной формой разножанровых хоровых произведений Лесы Дычко, которые возникают перед дирижером-интерпретатором в процессе их исполнения.

Ключевые слова: исполнительские проблемы, исполнительские задания, соотношение слова и музыки, интерпретация, дирижер, жанры, интонация.

This research is devoted to analysis of the performance problems and tasks relating to the verbal-and-musical form of multi-genre choral compositions by Lesya Dychko, which are faced with by a chorus conductor in process of the compositions performance.

Key words: performance problems, performance tasks, word and music correlation, interpretation, conductor, genres, intonation.

УДК 7.071.1 (477):786.2

ББК 85.315.4

Марина Рудик

ТИПОЛОГІЯ ЧИННИКІВ ЦИКЛОУТВОРЕННЯ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ ЛЕСІ ДИЧКО

Дослідження присвячене розгляду засад циклоутворення у фортепіанному доробку Лесі Дичко з точки зору творчого засвоєння традицій та індивідуальних привнесень. Здійснено типологію різновидів принципів циклічної організації фортепіанних творів українських композиторів. Осмислене співвіднесення оригінальних мистецьких рішень композиторки з точки зору загальнонаціональних музичних процесів та власних творчих експериментів, зумовлених образністю й художньою метою.

Ключові слова: українське фортепіанне мистецтво, естетика постмодерну, принципи циклоутворення.

Фортепіанне мистецтво України є вагомим явищем у контексті загальномузичних процесів вітчизняної культури й має тривалий і багатогранний за стильовими складовими й індивідуальними привнесеннями шлях розвитку. Достатньо масштабно представленою групою в доробку українських мистців є різновиди циклічних композицій, що включають твори із сонатного типу циклічності (сонати, сонатини, концерти, концертино включно з одночастинно-циклічними моделями поемно-баладного типу^{*}), варіаційних циклів і циклів мініатюр різної внутрішньої організації. Останню групу представлено сюїтами, партитами, програмними циклами сюїтного типу, моножанровими циклами, експериментальними композиціями та дидактичними творами.

Це зумовлено світоглядною еволюцією новітньої доби, утвердженням естетичних принципів постмодерністичного мислення, які ведуть до радикального оновлення як на рівні музичної мови, технічного переозброєння засобів, так і на логіко-структурному рівні, на що, зокрема, указує Н.Ревенко: “Історико-культурний шлях української фортепіанної музики у 80–90-і роки ХХ ст. відзначений поєднанням авангардних тенденцій з традиційними системами... В контексті естетики постмодернізму ... провідними постають романтичні дихотомії: людина і світ, людина і природа, зіставляються сфери реального та ірреального, розвиваються принципи ігрового мистецтва, широко втілюються медитативні образи і технології” [4, с.11].

Складність і багатовекторність окреслених процесів актуалізує циклічну форму втілення мистецького задуму як винятково актуальну завдяки своїй пластичності, спроможності об’єднати в цілість яскраво різнорідні мистецькі прояви: “...цикл стає ...композиційною формою, найбільшою мірою відповідає глибинним процесам, що протікають у природі мистецтва у двадцятому столітті, і моделлю реалізації цих процесів” [8, с.174]. Послідовна реалізація творчих задумів у формі циклічних фортепіанних композицій протягом тривалого періоду в доробку Л.Дичко, починаючи від варіаційного циклу “Українські писанки” у 1972 р. до парафраза на теми до фортепіанного циклу “Алькасар... Дзвони Арагону” (1995), дає підстави розглянути специфіку трактування нею циклічності. Вияв рис індивідуальної специфіки засад циклоутворення, зумовлених образністю та художньою метою, їх внутрішні еволюційні процеси є **метою** нашої розвідки.

Принципи формування циклічних композицій для фортепіано належать до аспектів стабільного наукового інтересу. Так, ознаки фортепіанного циклу доби романтизму на прикладі хворості Р.Шумана вивчали В.Меркулов^{**}, Н.Попова. На окрему увагу серед праць, у яких висвітлюються проблеми циклоутворення у фортепіанній музиці сучасності, заслуговує докторська дисертація Г.Овсянкіної “Фортепіанний цикл у вітчизняній музиці другої половини ХХ століття: школа Д.Д.Шостаковича” (С. Пб., 2004) [3], покликана, зокрема, виявити і розглянути

^{*} Дев’ять сонат В.Бібіка, сонати В.Сильвестрова, О.Киви, В.Годзяцького, В.Шумейка, фортепіанні концерти М.Скорика, П.Караманова, К.Цепколенко, О.Красотова, навчальні композиції цього жанру І.Берковича, М.Сильванського, “Молодіжні концерти” для фортепіано з оркестром Ю.Знатокова, М.Скорика, Б.Фільц, Концертино для фортепіано з оркестром Л.Шукайло, Б.Фроляк, Концертино для 2-х фортепіано Т.Сакаєвої та ін.

^{**} Меркулов А. М. Фортепианные сюитные циклы Шумана: вопросы целостности композиции и интерпретации / А. М. Меркулов. – М. : Музыка, 1991. – 93 с.; Попова Н. Симфонические этюды и Карнавал Шумана. Пояснение / Н. Попова. – М. : Музгиз, 1957. – 67 с.

прояв традицій Д.Шостаковича у фортепіанній музиці та їх роль в еволюції фортепіанного циклу.

Проблематика музичного стилю, жанру, драматургії, композиції, української фортепіанної творчості кінця ХХ століття розглядається в працях музикознавчого та культурологічного спрямувань М.Дремлюги, В.Клима, М.Севериної, дисертаційних дослідженнях Ю.Вахраньова, В.Тимофєєва, Л.Ніколаєвої, О.Фрайт, Л.Ланцути, І.Цурканенко, О.Пономаренко. У них заторкуються й питання композиції, форми та засад формотворення, насамперед, мініатюри, сонати, концерту. Деякі аспекти виникнення циклічних фортепіанних композицій останніх десятиліть як аргументація типології парадигм творчості українських митців (С.Бедусенка, В.Журавицького, С.Зажитька, Ю.Іщенко, С.Луньова, О.Некрасова, В.Польової, В.Рунчака, Г.Саська, В.Сильвестрова, М.Скорика, Б.Стронька, О.Таганова, К.Цепколенко, М.Шуха, О.Щетинського, Л.Юріної, О.Яковчука, а також Л.Дичко) розкрито в дисертації Н.Ревенко “Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-і роки ХХ століття)” (К., 2004) [4]. Окрему групу в межах наведеної проблематики утворюють фортепіанні цикли в контексті українського педагогічного репертуару. Їм присвячено розвідки І.Новосядло^{*}, З.Юзюк^{**}, О.Німилович, О.Дзюк^{***}, Н.Ек і Н.Сторонської^{****}.

Циклічні композиції для фортепіано в доробку Лесі Дичко характеризуються образною, стильовою, драматургічною різноманітністю, відрізняються багатством знахідок у галузі інтонаційної та структурної організації, завдяки яким вибудовуються концепція художнього надзавдання, естетична мета мистецького твору. За хронологією виникнення це поліфонічні варіації “Українські писанки” (1972), “Дитячий альбом” для фортепіано (1992), “Карпатські фрески” у семи частинах для фортепіано (1993), “Замки Луари” – п’ять п’єс для фортепіано (1994), фортепіанний цикл “Алькасар... Дзвони Арагону” (1995)^{*****}.

Вибір жанрових моделей демонструє співзвучність розробки жанру провідним тенденціям у фортепіанній музиці України сучасності: циклам, зошитам, збіркам, альбомам для педагогічного репертуару.

Так, моделі сюїтних циклів, в основу яких покладено логіку вільної романтичної сюїти, що межує із циклом програмних мініатюр, а нерідко наділеної наскрізним інтонаційним розвитком, представлено численними композиціями, серед яких: “Карпатська” (1978) і “Гуцульська” (1985) сюїти для фортепіано О.Некрасова, “Українська сюїта” І.Шамо; Фортепіанні партити М.Кармінського, Партита № 5 М.Скорика (1975), Маленька партита № 6 для фортепіано в 4-х частинах Ю.Іщенко; програмні цикли сюїтного типу: “Відгомін століть (Стародавній Київ)” Г.Саська, “Картини російських живописців” І.Шамо, “У Карпатах” М.Скорика (1959); моножанровими циклами з наскрізною драматургічною, стильовою чи тональною логікою: 24 прелюдії і фуги для фортепіано ор. 2 та 34 прелюдії і фуги для фортепіано ор. 16 (1973–1978), “Чотири двоголосні інвенції” для фортепіано Л.Грабовського (1964), Шість інтермецо ор. 57 (1985) В.Бібіка (1968), “Три джазові п’єси” для фортепіано на 4 руки М.Скорика, “Чотири вальси і ледь-ледь Шопена” Ю.Іщенко (2001) і низкою експериментальних композицій останньої третини ХХ століття, які демонструють найрізноманітніші аспекти індивідуального новаторського й мистецького пошуку (“Тріада” Л.Грабовського (1962), “Привіт М.К.” або “ТрьохСУчасна

* Новосядла І. Національна ідея як основний чинник формування фортепіанного педагогічного репертуару для дітей у музичному мистецтві українського зарубіжжя II половини ХХ ст. / [Електронний ресурс] / Ірина Новосядла. – Режим доступу : lib.if.ua/dbase/publish.php?do=download&id=1200413335.

** Юзюк З. Фортепіанні збірники для дітей та юнацтва в творчості педагогів-піаністів України та українського зарубіжжя другої половини ХХ ст. / Зоряна Юзюк // Молодь і ринок. – 2010. – № 5. – С. 87–92.

*** Німилович О. Фортепіанні цикли “Бойківські образки” та “Бойківське весілля” Миколи Ластовецького та їх роль у збагаченні навчально-педагогічного репертуару / Олександра Німилович, Ольга Дзюк // Молодь і ринок. – 2009. – № 1 (48). – С. 16–22.

**** Ек Н. Деякі стилістичні особливості фортепіанних циклів Б. Фільц / Наталія Ек // Молодь і ринок. – 2008. – № 2 (37). – С. 59–63; Сторонська Н. Фортепіанні цикли Богдани Фільц у професійній підготовці майбутнього вчителя музики / Наталія Сторонська // Молодь і ринок. – 2008. – № 2 (37). – С. 66–70.

***** У цьому переліку варто згадати композиції для двох фортепіано: “Чотири пори року” – перша версія (1993) і “Драматичний триптих” – для двох фортепіано (1993).

сонарна Норма для фортепіано” (присв. М.Кагелю) В.Рунчака, “Три монограми” для фортепіано О.Костіна).

В основу об’єднання п’єс у цикл значної частини з названих композицій покладено різнопланове освоєння сфери національного мелосу засобами нефольклорної стилістики та нової фольклорної хвилі, відтворення національної історії, архаїки й обрядовості (подібні пошуки реалізують Г.Сасько, О.Некрасов, М.Скорик, І.Шамо, А.Кос-Анатольський, Б.Фільц). У творчості Лесі Дичко до цієї групи належать “Карпатські фрески” у семи частинах для фортепіано (1993). Важливими об’єднуючими чинниками названої групи є наявність семантичних моделей етнорегіонального фольклорного музичного матеріалу на рівні жанрів, ритмічних формул, інтонаційної, гармонічної, ладової своєрідності, етнофонічного звуконаслідування, відтворення ознак гуртового співу й колективного музикування. Однак музичне мистецтво карпатського регіону, ментально віддаленого від основного інтонаційного кола, у якому формувалася творча особистість композиторки, трактується нею до певної міри з позицій декоративності та неординарної колористики, на що вказує Є.Дзюпина: “Якщо в ансамблях Скорика і Станковича різноманітні елементи карпатської фольклорної стилістики органічно увійшли в особисту манеру висловлювання, тобто вони стали основним джерелом її формування, то у квартеті Дичко вони ніби проникають ззовні як своєрідне “локальне” оздоблення індивідуального стилістичного почерку” [1, с.86]. Вибір визначення зазначеної фортепіанної композиції у якості “фресок” свідчить про те, що засади трактування образності, світосприйняття та принципів драматургії єднає камерну композицію з жанром, що є одним з провідних у доробку композиторки й широко представленим у творчості ряду українських митців сьогодення. Адже серед визначальних ознак жанру – глобальність ідеї (загальнолюдський аспект проблеми), монументальність на рівні форми: багаточастинність, масштабність, “мозаїчність” конструкцій і, у той самий час, можливість узагальнення (“погляд на відстані”), як правило, у заключній частині, індивідуальність і різноманітність виконавського складу, специфічна “живописність” музичної мови (використання сонорно-колористичних можливостей гармонії), доступність сприйняття як якості “демократичності” [6, с.5–9].

Другу модель внутрішньої циклічної організації представляють композиції, основу програмності яких зумовлюють синкретичні полівидові мистецькі зв’язки з літературою, театром, образотворчим мистецтвом, архітектурою тощо. До цього напрямку належать композиції: три поеми – “Пам’яті музикантів” А.Штогаренка (1961), “Закарпатські новелети” і “Київський триптих” Б.Фільц, “Український триптих” для фортепіано О.Киви, цикл “Київський альбом” Ю.Іщенко, “Гуцульська сюїта (гобелени)” О.Некрасова (1985) та ін.

Композиторка звертається також до створення образу іншої культури через її узагальнений музичний портрет (явищем подібного ряду є “Картини російських живописців” І.Шамо, “Нові російські танці” для двох фортепіано (чотири цикли по чотири частини) С.Луньова, сюїта “Мальта” Й.Ельгісера, “П’ять лондонських дивертисментів” О.Наконечного).

Синтез подібних моделей циклізації представлений у доробку Л.Дичко програмними циклами, “Замки Луари” – п’ять п’єс для фортепіано (1994), фортепіанний цикл “Алькасар... Дзвони Арагону” (1995). В обох композиціях образ країни передано музичними образами візуальних мистецтв. Однак у кожному з випадків це лише одна складова із чинників єдності п’єс у циклі.

Характеризуючи працю над циклом “Замки Луари”, композиторка констатувала: “Для того, щоб написати, наприклад, “Французькі фрески”, я глибоко вивчила Францію по книгах, картинах, ілюстраціях та ін. Вона – моя стара, давня любов: я займалася кожною областю, кожним містом та усім, що в ньому знаходиться. Коли довелося нарешті відвідати країну реально, все було таким знайомим, наче в ній пройшли роки мого життя” [5, с.45].

Відбір зразків давньої французької архітектури зумовлений їх символічним значенням у національній історії, природним ландшафтом, віруваннями та власними роздумами над сукупним образом культури іншої країни. Окрім узагальненої програмності назв окремих п’єс, багаторівневої символіки візуальних образів, до циклу подано програму, яка доповнює цей комплекс пантеїстичним світосприйняттям. Це проектується й на вимоги до інтерпретатора. Так, виконавиця циклу Євгенія Басалаєва зазначала: “Сучасна фортепіанна музика не є складною, віртуозною, вона більше сповнена філософії. Виконавцю необхідно тембрально, плас-

тично передати всі тонкощі задуму автора, його бачення світу. Згадую концерт французької музики, в який чудово вписався фортепіанний цикл Лесі Дичко “Замки Луари”. Я виконувала п’ять п’єс – надзвичайно глибоких, тонких, насичених настроєм, колоритом, духом “замків”... Сучасна українська композиторська школа відображає інтелектуальні пошуки, філософські роздуми про життя; певно, це є ознака нашого часу” [2].

Ще ширшим є мистецький програмний комплекс, через який створюється авторське сприйняття образу культури Іспанії в циклі “Алькасар... Дзвони Арагону”: у його складі постають взірці (замок Торрелобатон, Дзеркальна вежа в Утево, дзвіниця Ля Хіральда, цикл гравюр легендарного іспанського живописця Франсіско Гойя, низка іспанських музичних жанрів, які слугують емблемою країни в сприйнятті іноземця). Однак, окрім знаковості комплексного культурологічного екскурсу, засобами цементування циклу є наскрізні лейтмотивні звороти дзвонів, що образно трансформуються протягом циклу, й інтонаційні арки, якими підкреслюється епіка картинності зображуваного.

Окремого розгляду потребують твори, що постали для навчальних потреб і забезпечення дитячого виконавського репертуару, оскільки поряд із мистецькими завданнями вони вирішують комплекс проблем технічного, духовного розвитку, збагачення емоційної сфери, образного мислення, орієнтуючись на опанування різних стильових систем і жанрових моделей. Серед них переважають звертання до дидактичного циклу, зошита, збірки, альбома, твори на підставі сюжетної організації, засад театралізації тощо (програмні цикли А.Матвеева (альбом “Залізниця”) і фортепіанний альбом “Вісім мініатюр”, альбом-цикл для дітей та юнацтва за мотивами казки “Чудова подорож Нільса з дикими гусьми” (друга редакція) І.Ковача й альбом “Домашній зоопарк” М.Кармінського), альбоми фортепіанних п’єс “Джаз-фієста” Л.Юріної, “Звукове спілкування” В.Пацери й особливо в “Дитячій музиці” В.Сильвестрова, “Чотирнадцять дитячих п’єс на теми українських народних пісень” В.Кіпи, “Закарпатські новелети” і “Лемківські варіації” Б.Фільц, “Прикарпатська сюїта” для фортепіано Б.Шиптура, “Обрядові п’єси” для фортепіано Л.Донник, музичні ілюстрації Н.Марченко-Палкової до казки братів Грімм “Король-Дроздобород” і “Весняної казки” Н.Забіли, “Залучення до джазу” Л.Толстова, “Дві джазові п’єси юним музикантам” для фортепіано С.Мілки, цикл із десяти джазових п’єс для дітей для віолончелі й фортепіано “Джаз-малюк” В.Журавицького).

“Дитячий альбом” для фортепіано (1992) жанровою моделлю вказує на оптимальну позицію щодо дидактичного репертуару: мозаїчну калейдоскопічність образів, пов’язаних зі світом дитинства, яскраву картинність, принципи театралізації, настанову на вжиткову мету: забезпечення різножанрового, технічно доступного й, водночас, національно окресленого та мистецько-вартісного навчального матеріалу, на якому виховуються юні музиканти. Незамінною якістю циклу є сучасність, актуальність інтонаційного словника, технічних засобів, що адаптує виконавців в актуальному музичному середовищі нашої доби.

До переліку структурно циклічних композицій Л.Дичко варто включити композицію, що являє собою варіаційний цикл – “Українські писанки” (1972), позиціонований авторкою як поліфонічні варіації для фортепіано. Беручи до уваги досвід вільного романтичного програмного циклу з ознаками варіаційності (шуманівського типу), у якому індивідуалізація варіацій досягла високого рівня, завдяки образному, жанровому, тональному, структурному, фактурному контрасту, а поряд з інтонаційною єдністю до принципу циклоутворення залучалися програмно-сюжетний ряд, риси автобіографічності, спорідненість стилістики та типу музичного висловлювання, слід констатувати, що в українському фортепіанному мистецтві кінця ХХ століття (і, зокрема, у доробку Л.Дичко) ця модель сягнула подальших рівнів розвитку. У подібних композиціях поряд з варіантним переосмисленням вихідного тематичного матеріалу реалізуються технічно-композиторські експерименти, що прийшли на зміну фактурному й образно-жанровому переосмисленню попередніх епох (як, наприклад, у варіаціях “Дзеркальні структури” (1977) О.Некрасова чи фортепіанній композиції “Одинадцять віршів про те саме” С.Крутикова).

У циклі “Українські писанки” гомофонно-фактурній роботі протиставляються переважаючі та різноманітні поліфонічні прийоми тематичної роботи. Однак поряд із цим композиторка вирішує завдання мистецького синкрезису – відтворення засобами різних типів поліфонічної фактури пластики декоративного народного орнаменту, у чому досягає високого рівня

достовірності й адекватності рисунка, пізнаваності його естетики та семіотичних символічних знаків. Самі варіації набувають значення ритмічних смуг членування орнаменту, підпорядкованих драматургії розвитку на макрорівні.

Так, згідно з дослідженнями Д.Яницького, "...цикл являє собою комунікативну або, можна сказати, гіперкомунікативну подію, у якій поєднуються в полілозі, з одного боку, частини між собою, а з іншого боку, частини й ціле. Будучи композиційною та дискурсивною суперструктурою, цикл стає здійсненням процесів діалогу та комунікації на рівні композиції й архітектоники художнього твору" [8, с.174].

Висновки. Таким чином, серед циклічних композицій Лесі Дичко для фортепіано наведено різноманітні засоби циклоутворення на художньо-образному, культурологічному, програмно-живописному рівнях. Засобами єднання п'єс у циклі є спільні етнічні чи національні ознаки, що включають історичні, візуальні, літературні, музичні семіотичні риси, які в сукупності створюють масштабний збірний образ. Поряд із цим композиторка послуговується принципами лейтмотивізму, монотематизму, варіаційності, інтонаційних арок, поліфонічної роботи, а також традиційним принципом багаторівневого контрасту з метою граничної індивідуалізації частин.

1. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Лесі Дичко, М. Скорика, Є. Станковича / Є. Дзюпина // Українське музикознавство. – К., 1982. – Вип. 17. – С. 82–91.
2. Коскін В. Євгенія Басалаєва: "Аби захистити творче життя, я засвоїла роль менеджера" [Електронний ресурс] / Володимир Коскін. – Режим доступу: VOX.com.ua "Портал Українця". – 07.11.2006. – Режим доступу: www.vox.com.ua/.../11/.../yevgeniya-basalayeva-aby-zahystyty-tvorche-zhyttya-ya-zasvoila-rol-menedzhera.htm...
3. Овсянкіна Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Овсянкіна Галина Петровна. – С. Пб., 2004. – 362 с.
4. Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки XX століття) : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.01 / Ревенко Наталя Валеріївна. – К., 2004. – 215 с.
5. Сікорська І. Час збирати каміння (інтерв'ю з композиторкою Л. Дичко) / І. Сікорська // Україна. – 2001. – № 2. – С. 44–45.
6. Тиха О. Музична фреска: до питання про статус жанрового "імені" / Оксана Тиха // Київське музикознавство : зб. статей. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КІМ ім. Р. Глієра, 2010. – Вип. 31. – С. 3–13.
7. Шегда Л. Вплив жанрових процесів та нових стилевих тенденцій на українську композиторську творчість у галузі музики для дітей другої половини XX століття / Л. Шегда // Українське мистецтвознавство : дослідження, статті, рецензії : зб. статей / голов. ред. Г. А. Скрипник. – К., 2008. – Вип. 9. – С.183–191.
8. Яницький Л. Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре / Леонид Яницький // Критика и семиотика. – Новосибирск : НГУ, 2000. – Вып. 1–2. – С. 170–174.

Исследование посвящено рассмотрению основ циклообразования в фортепианном наследии Леси Дычко с точки зрения творческого усвоения традиций и индивидуальных привнесений. Осуществлена типология разновидностей принципов циклической организации фортепианных произведений украинских композиторов. Осмыслено соотношение оригинальных художественных решений композитора с точки зрения общенациональных музыкальных процессов и собственных творческих экспериментов, обусловленных образностью и художественной целью.

Ключевые слова: украинское фортепианное искусство, эстетика постмодернизма, принципы циклообразования.

Research devoted to the foundations of creation cycle in the piano works of L.Dychko in terms of creativity and individual learning traditions of introduction. A typology of kinds of cyclic principles of piano works by Ukrainian composers. Meaningful correlation of the original composer of art-making in terms of national music and his own creative processes experiments caused by the vividness and artistic purposes.

Key words: ukrainian piano art, aesthetics, postmodern principles of formation cycle.

ЖАНРОВІ КОНСТАНТИ Й СПЕЦИФІКА ДРАМАТУРГІЇ В КАНТАТАХ
ДЛЯ ДІТЕЙ Л.ДИЧКО

У статті розглядаються творчі експерименти з модифікацією типового жанрового поля в музиці для дітей композиторки Л.Дичко, жанрово-видові напрями компонування та дається оцінка втіленню новаційних, сміливих і оригінальних для свого часу ідей у кантатах, написаних для виконання дитячими хоровими колективами.

Ключові слова: жанрові константи, модифікація жанру, стилістично-семантичні ознаки, архаїчні жанри, обрядовий фольклор.

Л.Дичко представляє той тип митця, що поєднує досягнення глибинних засад національного мистецтва, одвічних проблем духовної самотності українського народу з різнобічними мистецькими інтересами, які виявляються в активних пошуках власної художньої індивідуальності й стилю. Уже з появою перших творів Л.Дичко відзначається її потужна творча індивідуальність, що виявляється у вишуканій і досконалій композиторській техніці, поетичною наповненістю й етичним звучанням творчих задумів, емоційній свободі й багатстві образного світу.

Посилення інтересу до сфери музики для дітей, особливо в контексті мистецько-громадянського виховання, нарощення потенціалу колективів юних виконавців тощо були серед причин звернення Л.Дичко до цієї галузі на межі 1970-х. Їй належать важливі для галузі здобутки в площинах стилістики й оновлення жанрового поля, аналіз яких становить мету нашої розвідки. У загальному процесі розвитку української музичної культури ці здобутки стали можливими внаслідок загального піднесення рівня музичної техніки, що був досягнутий українськими композиторами старших поколінь і на ґрунті якого сформувався індивідуальний почерк композиторки.

Цій проблематиці присвячені роботи Г.Конькової [7; 8], В.Кузик [9], О.Письменної [12], Л.Серганюк [13], Б.Фільц [14–16], М.Ярко [17].

Твори Л.Дичко, які написані для дітей, – це музика для високопрофесійних колективів, що володіють достатньою технічністю й можуть досягти необхідних образно-сміслових нюансів при передачі слухачам музичного тексту. Струнка калейдоскопічність – за всієї парадоксальності такого означення – вимагає розкриття виконавцями змісту мініатюр-у-циклі. Таке укрупнення індивідуального можливе завдяки виконавському прогресу поза ризиком утрати цілісності авторської концепції.

Сприймавши від Б.Лятошинського ідею внутрішньої модифікації жанру, збагачення його семантики за рахунок привнесення багатих асоціативних планів й оновлення жанрової поетики, вона не могла не вловити й того, що експресивні й стилістичні засоби творчості (у т. ч. вокально-хорової) були розширені ним до майже неможливих в умовах тогочасної української культури меж. На особливу роль впливів Б.Лятошинського на стилістику Л.Дичко свого часу вказувала й Б.Фільц: “Особливо плідними виявились традиції Лятошинського для Дичко. Чистотою і поетичністю віє від її вокальних циклів на слова Тичини “Енгармонійне” і “Пастелі” (1967). Вони написані вишуканою музичною мовою з використанням багатих звукових барв, характерного ладогармонічного колориту, мелодичних поспівок, що викликають пейзажні асоціації. В них превалюють акварельні звучності, щирість творчого відгуку на поетичні образи узгоджується з загальним ліричним настроєм ранньої поезії Тичини” [15, с.116]. Відтак стилістика й поетика більшості творів Л.Дичко спрямовуються до втілення резонансних етичних чи культуротворчих концепцій. Тому навіть у межових виявах експресивності, “плакатності”, відчуження тощо не важко побачити вражаючу психологічну сконцентрованість мислення композиторки, ліричність і навіть інтимність осмислення різних граней індивідуального й суспільно-історичного буття.

Світогляд Л.Дичко, її схильність до символічно-обрядового образу світу часто зумовлювали використання алегоричних змістовних рядів чи елементів народної поетики і, навпаки, уникання чинників конфліктності за типами класичної і романтичної драматургії. Уже в час чіткого окреслення її особистого способу мислення серед інших яскравих проявів творчої ком-

позиторської молоді 1960-х років ця неповторність виявляється у творах, що істотно збагачують стильовий розвиток української музичної культури.

Очевидно, що можливості експресивної техніки (якщо розуміти експресію не тільки як крайній вияв емоційних поривів чи тиші, а, властиво, як спосіб висловлювання) у руслі традиційно-характерних для української культури жанрів найяскравіше виявилися в “Червоній калині” (1968) – другій в її доробку кантаті (після кантати-рапсодії “Думка” на вірші Т.Шевченка, 1964). Саме тут найповніше віддзеркалене розуміння композиторкою естетики “нової фольклорної хвилі”, що стало визначальним для творів цього спрямування і так чи інакше відображених у більшості наступних опусів Л.Дичко. Тому в музичному матеріалі кантат для дітей також виразно простежується активна дія чинників “нового неофольклоризму”.

Так, семантичні опори для концепції творів відшукуються насамперед в обрядовому фольклорі. Зростає роль нетрадиційних або принаймні достатньо незвичних прийомів голосоведення та фактурних комбінацій, а за фактичної відсутності цитувань мелодичного матеріалу культивується вільне комбінування фольклорних елементів. У галузі тональності композиторка опирається на розширену систему мажоро-мінору, збагачуючи її колористичними елементами та яскравою забарвленістю народних ладів. Ці риси чи не найяскравіше серед творів того часу втілені в хорі на вірші японських поетів “Сонячний струм” (зокрема, реалізовано такий виразний прийом, як заміна традиційної тоніки складнішим вертикальним комплексом). Ефектним і достатньо часто застосовуваним композиторкою колористично-стильовим чинником є поліладовість і політональність, що виявляється і в її кантатах для дітей.

Немалозначним є той факт, що до багатого за можливостями жанрового поля творів для дітей вона підійшла вже будучи авторкою високо оцінених композицій-“казок” та “акварелей” – “Казкової сюїти” (1961) і “Веснянок” для симфонічного оркестру (1969), акапельного хору без слів “Лісові далі” (1962), романсів “Казка” на текст В.Коломійця (1966) і циклу “Пастелі” на поезію П.Тичини (1967) тощо. Фактично напередодні звернення до галузі музики для дітей з’явився такий знаковий твір, як камерно-лірична п’ятичастинна симфонія “Привітання життя” на вірші Б.-І.Антонича (1972), де було остаточно сформовано основний структурно-драматургічний тип великої циклічної композиції, якого композиторка дотримуватиметься в більшості творів такого типу. Показовим щодо загального трактування циклу є характеристика, дана М.Гордійчуком заключній частині цього твору – “Постлюдії”: “Це не тільки останнє слово розповіді, а й утвердження провідної ідеї твору (“привітання життя”). ... Акордовий виклад, особлива динаміка надають темі характер спокійно-урочистого гімну. Музика розгортається без поспіху, стає все світлішою і величавішою...і, зрештою, інтегрується в одну побудову, в один художній образ, який синтезує основну думку твору про вічність життя і природи, про єдність з нею людини” [2, с.56].

Апробовуючи методи втілення стилістично-семантичних ознак фольклорних жанрів у музичних текстах поза безпосереднім цитуванням зразків народно-музичної творчості, композиторка приходять до їх розробки на інтонаційному рівні. При цьому посилюється символіко-метафоричне сприйняття поетичних текстів (авторських і фольклорних), експресивності й до певної міри символічності надано тембральним комплексам. Унаслідок тембровість, у свою чергу, починає діяти як конструктивний прийом і отримує, до деякої міри, значення символу або асоціативного знаку. Утім ці засоби в музичних текстах Л.Дичко відділені від звичного поняття лейттембру: як комплекси звучань вони швидше відіграють роль асоціації з певним жанром (як-от у “Віхолі”) чи явищем природного світу.

Характерні приклади такого роду творчих пошуків виявляють синтез лірико-акварельної, так би мовити, візуалізуючої (умовно) і “ново-фольклорної” сфер, що сповна проявився в композиціях 1972-го року: хорі “Сонячний струм” (вірші М.Бахтинського) і камерній кантаті “Пори року” на народні тексти. У цих творах ідея жанру, що опирається насамперед на асоціативність, упевнено й вивірено привноситься композиторкою в площину семантики музичних структур; стилістичні компоненти й конструктивні елементи форми – за адекватної мистецької реалізації – спрямовуються до втілення, передусім, семантики того чи іншого жанру. Саме цей підхід виказує принципову суголосність кращих композицій Л.Дичко з яскравими мистецькими здобутками інших представників “нової фольклорної хвилі”. Ця ж позиція, хоча й ускладнює рівень стилістики, адекватно й потужно виявляється в хорових опусах для дітей.

Серед цих творів найчисленнішою групою є кантати – “*Сонячне коло*” (кантата № 5 на вірші Л.Чердніченка для дитячого хору з оркестром, 1974–1975); “*Здрастуй, новий добрий день!*” (для хору без супроводу, 1975–1976); “*Весна*” (для дитячого хору і камерного оркестру (вірші Б.Авдієнка); варіант для хору й органа, 1976–1977); “*Барвінок*” (кантата № 4 на вірші С.Жупанина для дитячого хору з оркестром; варіант для хору камерного оркестру й органа, 1979–1984). Інтерес до цього жанру, що тривалий час репрезентував позиції офіційного мистецтва, пов’язується з тими ж чинниками, які викликали розгортання “*нової фольклорної хвилі*”. Поміж них першорядну роль надано яскравій змістовності виразно національного колориту, можливостям розвитку різних сфер хорової музики як таких, що органічно притаманні саме українському музичному мистецтву, рішучому розширенню мовно-виразової сфери тощо. Якраз ці риси виявляють важливі аналогії з українською кантатно-ораторіальною творчістю кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст., коли в жанр були привнесені самотутні національно-стильові чинники й він сягнув найвищого мистецького рівня.

До цього ж напряму творчості належать ораторія-балет “*Слава робітничим професіям*” (сл. Є.Авдієнка, 1986; перша редакція – Дванадцять пісень-прелюдій для сопрано, баса, фортепіано й ударних; друга – концерт-кантата для дитячого хору, двох фортепіано й ударних, 1977–1978); композиція для сопрано, баса, читця та фортепіано “*Пори року*” (1989–1994); друга редакція – “*Чотири пори року*” для дитячого хору без супроводу на народні тексти (2003–2004). Рідкісними зразками звернення інших галузей компонування є п’єса для симфонічного оркестру “*Килимок*” (1979–1984).

Значення цієї галузі доробку Л.Дичко в українській хоровій музиці та справжній художній успіх таких її творів спонукали мистецтвознавців до висловлення високих оцінок. “П’ять кантат для дітей Лесі Дичко, – зазначає Г.Конькова, – вельми оригінальна галузь української музики. Є серед них досить прості за засобами виразності, нескладні для виконання: “*Весна*”, “*Сонячне коло*”, “*Барвінок*”. Вони написані із супроводом фортепіано й можуть виконуватися дитячими самодіяльними хоровими колективами. В основі послідовного розгортання “сюжету” “*Сонячного кола*” та “*Весни*” – коловорот у природі (чотири пори року в першому випадку і весняні місяці у другому). *Пори року* – “сюжетне” підґрунтя і кантати “*Здрастуй, новий добрий день!*”, програма чотирьох розділів якої своєрідно розкривається через конкретні музичні жанри: Прелюдія. Скерцо (“*Літо*”). Арія. Анданте (“*Осінь*”). Фантазія. Фугета (“*Зима*”). Рондо. Постлюдія (“*Весна*”). Твір цей – з надзвичайно витонченим хоровим звукописом, майстерно розробленою фактурою, розвиненим поліфонічним письмом...” [7, с.85–86].

Аналізуючи зазначену галузь творчості мисткині, Б.Фільц наголошує, що “у цих творах повною мірою розкривається своєрідність індивідуального почерку композиторки” [15, с.112]. Серед указаних рис дослідниця особливо наголошує на ліричності, багатих звукових і візуальних враженнях, оригінальності ритміки й колористики, використанні народнопісенної інтонаційності тощо. Показовим прикладом формування цього яскраво індивідуального творчого почерку є вже рання “*Казкова сюїта*” для симфонічного оркестру, написана на основі тематизму її власних п’єс для дітей, де привертає увагу витонченість інструментального колориту, надання тембру функції одного з основних засобів розкриття образу: “Виразовість багатого на звукові барви інструментального ансамблю, яким є симфонічний оркестр, відкрили перед юною композиторкою можливість ширше продемонструвати своє чуття тембрів і показати уміння користуватися ними для втілення в музиці конкретного програмного змісту” [2, с.13].

Водночас не менш чітко проявляється важливість семантики обрядового фольклору. Так, М.Гордійчук підкреслює значення драматургічно-композиційних властивостей цих творів, особливо ж – циклізації п’єс-мініатюр на основі апробації закономірностей обрядових дійств. Учений характеризує результат цього підходу як створення “системи мікроциклів у циклі” і пояснює його “прагненням Дичко до конкретизованої образності й театральності вираження. І це природно, коли зважити, що кожна частина – то свого роду “конденсат” певного народного звичаю чи обряду, який у побуті немислимий без драматичного дійства” [2, с.59]. Така риса є загальною характерною особливістю вокально-інструментального циклу 1970–1980-х років і виявляє поглиблення трактування кантат як насамперед циклічних форм: “Установка на цілісність іноді від початку задана композитором. Це виявляється у широкому використанні прийомів *attacca*, що у свою чергу активізує момент процесуальності: кожна частина – ланка в єдиному

логічному ланцюгу розвитку музичних образів, вибіркоче виконання окремих частин циклу стає неприйнятним” [2, с.21]. Натомість Г.Конькова відзначає, передусім, “уміння юної тоді композиторки говорити небагатослівно, образно ліпити надзвичайно пластичну форму” [7, с.85].

Справді, кантати для дітей 1970-х років будуються так, що самі виявляють тенденцію до мікроциклізації і виокремлення “мініциклів”. У прагненні задіяти величезний потенціал внутрішньої “ланцюговості” або ж апелювання до інших, “позакласичних” джерел композиторка знаходить міцне опертя в закономірностях обрядових циклів і глибинної символіки образності й текстів. Жанровість виступає тут як багатоманітність внутрішніх відповідностей, що досі й тривалий час згодом знаходиться поза зоною активної уваги більшості композиторів, які працювали з фольклорними прототипами в різноманітних циклічних композиціях. Найскладніші типові формотворчо-драматургічні утворення узгоджуються завдяки переосмисленню підходу до внутрішньої змістовності жанрового ґрунту мініатюр у їх споріднених, часто дотичних один до одного сенсів.

Аналогічні спостереження висловила й Б.Фільц. Так, у кантаті “Сонячне коло” мисткиня вбачає елементи народної обрядовості в завершальних підрозділах першої, другої та останньої частин: “Весна” завершується “Веснянкою”, “в кінці “Літа” з’являються музичні епізоди гімнічного типу, що створюють величний образ обжинок. Інтонаційною основою тут служать поспівки купальських і обжинкових пісень із характерним ладовим колоритом діатоніки, зокрема лідійського нахилу та пентатоніки. Закінчення останньої частини кантати новорічним віншуванням зумовило використання мелодичних поспівок обрядових пісень зимового циклу – колядок, щедрівок” [15, с.112,116].

Усі ці зауваження підводять до висновку, що композиторка від кінця 1960-х років активно працює у сформованому нею певному стилістичному середовищі, де одну з першорядних ролей відіграють народнопоетичні та народномузичні чинники. Отже, можна з певністю констатувати принциповий збіг з явищем, що визначене мистецтвознавцями як “активне фольклорне середовище”, тобто середовище, “яке найбільше відповідає даному індивідуальному композиторському стилеві і мисленню” [11, с.132]. Ним для Л.Дичко є, насамперед, сфера давніх архаїчних жанрів української пісенності (у т. ч. дитячий ігровий фольклор) та музична епіка.

Показовою рисою підходу композиторки до використання фольклорного матеріалу в музиці для дітей – за очевидного звертання “тільки” до текстової основи – є активність упровадження певних інтонаційних формул. У цьому – важливе продовження традиції, започатковане у творчості М.Леонтовича й визначене Б.Луканюком. Поширення мистецьких засад у творчості Л.Дичко відбувається як у кількісному (вивчаючи проблему, учений вказав на відсутність у репрезентованих у доробку М.Леонтовича похоронних голосінь, кобзарських дум і локальних за значенням жанрів), так і в якісному (ідеться про поглиблення сфери музично-поетичних прообразів на рівні інтонаційності) напрямках.

Л.Дичко – митець яскраво вираженого інтуїтивно-інтелектуального складу. За всіма зовнішніми чуттєво-конкретними проявами життя, природи, історії та сучасності вона завжди шукає й прагне проявити внутрішню змістовність і філософські аспекти буття. Тому й кантати для дітей репрезентують домінуючу в її творчості концепцію поетичного відображення світу, сповненого надзвичайного розмаїття образів і барв, символів та специфічних зв’язків між різними рівнями буття. Яскрава емоційність, розмаїття засобів тематичного розвитку дозволяють поєднувати, як і в інших галузях творчості, прийоми масштабного й камерного хорового письма, елементи імпресіоністичної колоритності чи граничної, навіть аскетичної монотембральності. Показово, що більшість із цих творів так чи інакше пов’язані з утіленням тематики й образності природи. Специфіку підходу до цієї образно-тематичної сфери М.Гордійчук відзначив ще наприкінці 1970-х: “Основним у її творчому вирішенні є те, що Дичко ніколи не сприймає природу як абстрактну красивість – вона неодмінно асоціюється в композиторки з поняттям життя у всіх його проявах” [2, с.54].

Окрім цього, так чи інакше відображаючи різноманітні зацікавлення мисткині образотворчим мистецтвом і відкриття багатьох сучасних композиторів та її власних знахідок у “живописних” композиціях, кантати для дітей Л.Дичко мають характерні для українського музичного мистецтва 1960-х рр. тенденції. Одним із чільних напрямів експериментування є пошук специфічних форм відповідності між зображальною та музичною стихіями, відтворення цих

аналогій у конструктивно чітких і строгих формах, а техніки “образотворчого” мазка – у музичних інтонаціях тощо.

Така візуальність значною мірою спрямовує слухачькі враження до певної театралізації несценічних жанрів; композиторка сприяє цим збагаченню сучасного українського музичного стилю. Яскрава виразність, властива образам творів для дітей Л.Дичко, їх достатньо багатопланова асоціативність є наслідком розвинутого в неї відчуття синкретичності музичного дійства. Вона прагне до чіткої характеристичності образних ліній і, так би мовити, упровадження у властивості циклу законів драматичного спектаклю, що виявляється у “видовищності” тієї чи іншої сюжетної ситуації, характеристичній образності, що не повторюється в наступному матеріалі, мовно-виразових засобів різних частин.

До певної міри “візуалізації” її музичних текстів сприяє універсальність звуконаслідувань і стилізацій різних звучань, що притаманні її композиціям: тут відтворюються “образи” жанрів фольклорної (кантово-псалмовий пласт, жанри родинної і календарної обрядовості, коломийкові інтонації тощо як знаки національного музичного мистецтва) і сучасної масової пісенності, “експериментальна” мовна інтонаційність і віковічно усталені стилістичні звороти. Оригінальності й непересічності стилю Дичко в музиці для дітей сприяє широке застосування прийомів сучасної композиторської техніки, унаслідок чого лінійність поєднується з гетерофонічним викладом, а алеаторичні інкрустації – з блискучою сонористичною розробкою. Ці, у загальному окресленні пласти, у своєму сусідстві “працюють” на “театральність” як видовищність або ж візуалізацію багатьох її творів для дітей, поглиблюючи й увиразнюючи образну характеристичність ситуацій і, загалом, провідний задум будь-якого її твору.

Отже, кантата для дітей як жанровий різновид набула у творчості Л.Дичко найбільш істотну й послідовну розробку в контексті творчості інших українських композиторів, для яких загалом не притаманна постійна увага до жанру. Ці твори, яскраво втілюючи засади національної хорової традиції, виявляють варіативне трактування атрибутивних властивостей кантати й при цьому достатньо виразно показують її ознаки інваріантного ядра жанру. Як і в хоровавому концерті, багатоманітність індивідуальних трактувань кантати для дітей зумовлена синтезом її варіабельних (структура) і стабільних (семантика) властивостей. Проте на відміну від хоровавого концерту, де “константними на структурному рівні жанру можна вважати лише провідну роль хорової фактури (але за досить-таки різноманітних варіантів виконавських складів), перемінність багатоголосного складу на основі дискретності хорової тканини та строфічний принцип побудови”, константою кантати для дітей є її специфічна змістовність чи образні плани і, як у хоровавому концерті, репрезентативність композиційної свободи.

Драматургічна й концепційна цілісність кантат для дитячих хорів Л.Дичко значною мірою зумовлена домінуванням об’єктивної креативності в її творчій психології. Водночас уведення в тканину кантати різних образно-сюжетних планів (подієвого, пейзажного, характеристичного, узагальнюючого тощо) створює передумови до розгортання кількох стилістичних основ і, унаслідок цього, значної стилістичної свободи того чи іншого твору. До цього додаються гнучка й виразна інтонаційна техніка, широке врахування ефектів різноманітних штрихових і артикуляційних прийомів хоровавого виконавства.

Композиційна свобода виявляється в показах по-різному диференційованих хоровавих планів, ансамблевих зіставлень та ін. Динамічність розвитку створюється за допомогою застосування різних типів контрасту між частинами, різного насичення розробковими елементами та їх видами в кожній окремій частині; тональними, фактурно-колористичними зсувами. Чітка архітектонічність музики, опора на усталені композиційні моделі – це та традиція, яку Л.Дичко постійно вивіряє, вдаючись до жанрово-стилістичних експериментів на підставі первинних семантичних значень кожного конкретного жанру. Виразність логіки музичного розвитку виявляється у формуванні значних тематичних арок чи “розрідженням” стилістично “кульмінаційних” фаз фрагментами сольного співу, простежується в яскравій контрастності інтонаційного окреслення різних образних сфер тощо.

Таким чином, здійснений аналіз кантатної творчості для дітей на матеріалі композицій Л.Дичко дозволив прийти до висновку, що її основні тенденції цілком відповідають рівню й новим стилістично-драматургічним ідеям, які зародилися та розвивалися в українській музиці останньої третини ХХ ст.

1. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Г. Арановский // Музыкальный современник. – М. : Советский композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5–44.
2. Гордійчук М. М. Микола Леонтович / М. М. Гордійчук; Нац. музична акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2007. – Вип. 65. – Кн. 3 : Спадщина майстрів. – 148 с.
3. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Л. М. Горелік. – Одеса, 2006. – 16 с.
4. Дичко Л. В. Сучасний стан хорового мистецтва: тенденції розвитку / Л. В. Дичко // Матеріали до українського мистецтвознавства / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2003. – Вип. 2. – С. 118–120.
5. Живов В. П. О музыкально-выразительных средствах в хоровом исполнительстве / В. П. Живов // Хоровой коллектив. – М. : Музыка, 1979. – С. 20–41.
6. Климовский А. И. Жанр и коммуникативные аспекты музыки : музыкальная деятельность, музицирование, музыкальный язык / А. И. Климовский, О. Б. Никитенко // Проблемы музыковедения : сб. науч. трудов. – С. Пб. : Российский ин-т истории искусств, 1996. – Вып. 8 : Музыкальная коммуникация. – С. 40–46.
7. Конькова Г. В. Леся Дичко і дитячий світ / Г. В. Конькова // Спрага музики: паралелі і час спогадів. – К., 2001. – Ч. 1. – С. 85–86.
8. Конькова Г. В. Некоторые тенденции развития советской музыки 60–70-х годов / Г. В. Конькова // Спрага музики: паралелі і час спогадів. – К., 2002. – Ч. 2. – С. 29–44.
9. Кузик В. В. Наймолодшим / В. В. Кузик // Культура і життя. – 1979. – 27 трав. – С. 5.
10. Луканюк Б. С. Активне фольклорне середовище як фактор композиторського стилю (на прикладі творчості М. Леонтовича) / Б. С. Луканюк // Українське музикознавство. – К. : Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1987. – Вип. 22. – С. 38–48.
11. Людкевич С. П. Вокальна музика на тексти поезій Кобзаря / С. П. Людкевич // Дослідження і статті. – К. : Музична Україна, 1976. – С. 132–143.
12. Письменна О. Б. Трансформація українського фольклору в кантаті Лесі Дичко “Сонячне коло” / О. Б. Письменна // Наукові записки. Серія “Мистецтвознавство”. – Тернопіль, 2001. – Вип. 2 (7). – С. 22–31.
13. Серганюк Л. І. Стиллові тенденції “нової фольклорної хвилі” в українській музиці / Л. І. Серганюк // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К. : Держ. акад. керівних кадрів культ. і мистецтв., 2002. – № 4. – С. 54–74.
14. Фільц Б. М. Хоровая песня в системе музыкально-эстетического воспитания детей и юношества / Б. М. Фільц // Музыкальное искусство социалистического общества : материалы респ. науч. конф. – К., 1982. – С. 40–43.
15. Фільц Б. М. Народна обрядовість у творчості Лесі Дичко (на матеріалі кантат для дитячих хорів) / Б. М. Фільц // Матеріали до українського мистецтвознавства (на пошану А. І. Мухи) : зб. наук. праць ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2003. – Вип. 3. – С. 112–116.
16. Фільц Б. М. Види і жанри української музики для дітей / Б. М. Фільц // Українське мистецтвознавство. – К. : Націон. музична акад. України ім. П. І. Чайковського, 2004. – Вип. 5. – С. 105–109.
17. Ярко М. Жанрово-стилістичні особливості камерних кантат сучасних українських композиторів / М. Ярко // Українське музикознавство. – К. : Націон. музична акад. України ім. П. І. Чайковського, 1986. – Вип. 21. – С. 5–16.

В статье рассматриваются творческие эксперименты с модификацией типичного жанрового поля в музыке для детей композитора Л. Дычко, исследуются жанрово-видовые направления компоновки и дается оценка воплощению инновационных, смелых, оригинальных для своего времени идей в кантатах, написанных для исполнения детскими хоровыми коллективами.

Ключевые слова: жанровые константы, модификация жанра, стилистически-семантические признаки, архаические жанры, обрядовый фольклор.

The article studies art experiments on modifying type genre field in music for children written by L. Dycko. Genre-specific layout directions and evaluates the embodiment of innovative bold and original for their time ideas in kantatas written for children choir performance.

Key words: genre constants, genre modifying, stylistic-semantic features, archaic genres, ritual folklore.

ТВОРЧА СПІВПРАЦЯ КОМПОЗИТОРКИ ЛЕСІ ДИЧКО З МИТЦЯМИ ДРОГОБИЧА

У статті аналізуються концертне життя відомої композиторки Лесі Дичко, її творчі контакти з виконавцями-інструменталістами, хоровими колективами й музикознавцями Дрогобиччини.

Ключові слова: музика, композиторка, концерт, інтерпретація, жанр, мистецтво.

Серед найталановитіших майстрів сучасного музичного мистецтва України композиторка Леся Дичко займає свою неповторну позицію. Її невиситима енергія і радість пізнання криються як у барвах і глибинах українського народного й духовного мистецтва, так і в надбаннях світової культури. 2009 рік став ювілейним для Лесі Дичко – видатної представниці музичної культури України, відомої композиторки, музикознавця, народної артистки України, лауреата Національної премії України ім. Т.Шевченка, володарки орденів св. Володимира III ст., Княгині Ольги III ст., св. Великомучениці Варвари, секретаря правління Національної спілки композиторів України. Слід зазначити, що мисткиня завжди підтримує тісні творчі контакти з різноманітними музичними колективами України, в особливий спосіб намагаючись сприяти піднесенню професійного музичного виконавства, зокрема хорового. Доволі міцні й тривкі зв'язки Лесі Дичко й із містом Івана Франка та Юрія Котермака – Дрогобичем. Тут, у рамках музичних фестивалів “Струни душі нашої”, започаткованих музикознавцем, головою Дрогобицької організації НСКУ Володимиром Грабовським, з нагоди святкування ювілейних дат композиторки ще від 1982 року відбувся ряд авторських концертів і творчих зустрічей із славною авторкою прекрасних музичних творів. Власне, співпраця Лесі Дичко з митцями Дрогобиччини є настільки цікавою і багатогранною, що потребує окремого висвітлення та дослідження.

Серед вагомих досліджень творчості Лесі Дичко варто назвати праці М.Гордійчука, В.Белікової, В.Тилик, С.Павлишин, О.Зінкевич, Г.Конькової, Г.Степанченко, Л.Пархоменко. Розкриттю хорового жанру в доробку композиторки присвячені статті й дисертаційне дослідження О.Письменної. Утім концертна палітра її творів, художні взаємини з виконавцями не знаходять широкого аналізу.

Мета статті полягає в окресленні концертного життя відомої композиторки Лесі Дичко, її творчих контактів із виконавцями-інструменталістами, хоровими колективами й музикознавцями Дрогобиччини.

Доволі давні й глибокі традиції в галузі музичного мистецтва притаманні Галичині, зокрема, мальовничому підгірському краю – Дрогобиччині, де із сивої давнини плекалися хорові, співочі й художні узвичаєння.

Наприкінці 1970-х та у 80-х роках завуч Дрогобицького музичного училища, музикознавець Володимир Грабовський, доволі часто мандруючи до Києва на багатолюдні спілчанські концерти, слухаючи тисячі музичних творів українських композиторів, знайомлячись з ними, зав'язував тісні контакти, які спонукали до організації творчих вечорів для дрогобицької публіки. Зокрема, Володимир Грабовський був організатором першого в Україні авторського концерту Леоніда Грабовського (Дрогобич, 1979), згодом Богдани Фільц (1982, 1992, 2002, 2007), творчого вечора до 100-річчя Б.Лятошинського (1995), авторських концертів Г.Ляшенка (1996, 1998), Є.Станковича (1997), М.Степаненка (2001), М.Колесси (1988, 1998, 2003), І.Майчика (2003), М.Ластовецького (1998, 1999, 2000, 2001, 2007, 2009), польського композитора Ю.Луцюка (2006) та ін. [10, с.43]. Наприкінці 1970-х років композитор Леонід Грабовський познайомив В.Грабовського з відомою авторкою Лесею Дичко, яка організувала для гостя з Дрогобича екскурсію святими місцями Києва (Києво-Печерська лавра, Поділ, церква святого Миколая Чудотворця, пам'ятник Г.Сковороді). Тоді ж і визрів задум першого авторського концерту інструментальної і вокальної музики Лесі Дичко в Дрогобичі, який відбувся в 1982 році. Потім були вечори, присвячені творчості композиторки в 1999, 2004, 2009 роках. Уперше мисткиня приїхала до Дрогобича у 2004 році.

Від 10 до 12 травня 2004 року на теренах Західної України, а саме в Дрогобичі й Самборі, на запрошення голови Дрогобицького осередку Національної спілки композиторів України В.Грабовського перебувала знана в усьому світі авторка Леся Дичко. Зустрічі відбулися в Дро-

гобицькій духовній семінарії, музичному училищі ім. В.Барвінського, Дрогобицькому державному педагогічному університеті ім. І.Франка, Самбірському органному залі. Цікавою видалася зустріч-концерт з творів Л.Дичко, яка відбулась у Франковому вузі. У концерті брали участь муніципальний хор “Легенда”, дитячий хор “Відлуння”, фортепіанний дует у складі Уляни Молчко й Олександри Німилович, солісти-вокалісти Є.Шуневич, В.Білас, піаністи Т.Козій і Л.Садова [9, с.7].

Тісні творчі контакти зав’язалися поміж Лесею Дичко й керівником дитячо-молодіжного хору “Відлуння” Катедрального храму Пресвятої Трійці міста Дрогобич Надією Бунь, які допомагають глибше пізнавати світ авторки, вникати в особливості стилю та мислення сучасного митця [6, с.143]. Їхнє знайомство розпочалося ще в 1999 році. Після виступу в Київському Володимирському соборі на фестивалі Д.Бортнянського (2001), де хор виконував поряд з іншими духовними творами й “Отче наш” Л.Дичко, композиторка залишила свій захоплений відгук на концертній афіші: “Чудовий хор “Відлуння” прекрасно виступив в Кафедральному Соборі Св. Володимира в Києві! Один з кращих дитячих хорів України є і посланником миру і добра християн України! Многії літа хору і його керівникові п. Надії Бунь. Добра, щастя і творчості” [7]. Згодом колектив отримав запрошення на хоровий форум, організаторами якого виступили Дніпропетровська мерія та Українська православна церква Московського патріархату. Отож хор “Відлуння” був єдиним колективом, який представляв Українську греко-католицьку церкву й блискуче виступив, незважаючи на те, що перед виходом на сцену йому заборонили співати найефектніші твори з програми, мовляв, “Отче наш” Л.Дичко це неканонічна музика, яку в них на концертах виконувати не прийнято, так само, як і композиції іноземною мовою – “The Lord is my Shepherd” G.Busto (Псалом 123) і “The little Horses” A.Bertsoha. Утім “публіка, затамувавши подих від здивування”, надзвичайно захоплено слухала дозволені композиції [3, с.6]. У травні 2003 року відбувся IX Міжнародний фестиваль дитячої та юнацької хорової творчості “Співає Київ весняний”, учасниками якого були й хористи “Відлуння”. Організатор фестивалю – Київський Будинок дитячої творчості, головою журі був народний артист України, професор Євген Савчук, а головою координаційної ради – народна артистка України, композиторка Леся Дичко.

Метою фестивалю стало намагання організаторів залучати дітей і молодь до духовної спадщини українського та світового хорового мистецтва; популяризувати кращі зразки хорового мистецтва українських і зарубіжних авторів минулого й сучасності; активізувати діяльність професійних композиторів у галузі дитячого хорового виконавства та пропагувати їх творчість. Дрогобичани показали високу професійну майстерність, були активними учасниками всіх концертів. Недарма організатори цього фестивалю нагородили їх усіма визначеними номінаціями: за вагомий внесок у розвиток українського хорового мистецтва, оригінальну інтерпретацію творів, високий фаховий рівень, а також відзначили грамотами та дипломами з новоствореним званням “Зірка фестивалю”. Хор “Відлуння” був єдиним церковним хором, адже решта – це зразкові колективи музичних, загальноосвітніх шкіл, Палаців дітей та юнацтва. Тому й помітною була велика різниця у виконанні духовних творів хором “Відлуння”: глибина розуміння та інтерпретації. Особливо піднесено звучали твори з Літургії Л.Дичко [4, с.4].

У 2004, ювілейному для мисткині, році колектив “Відлуння” був запрошений до Києва для участі у великому авторському концерті, присвяченому 65-літтю Лесі Дичко. Учасниками імпрези, яка відбулася 6 листопада 2004 року в Колонному залі ім. М.Лисенка Національної філармонії України, були Національна заслужена академічна капела “Думка” (кер. Євген Савчук), Національний ансамбль солістів “Київська камерата” (кер. і диригент Валерій Матюхін), Київський ансамбль ударних інструментів “ARS NOVA” (кер. Георгій Черненко), хор студентів Національної музичної академії України ім. П.Чайковського (кер. Павло Муравський), художній колектив “Дитяча опера” (кер. Наталія Нехотяєва), народний художній хор “Вогник” (кер. Світлана Степаненко), дитячо-молодіжний хор “Відлуння” (кер. Надія Бунь), солісти балету Національної опери України, органістка Галина Булибенко. Виступ хору “Відлуння” залишив глибокий слід у дитячих душах, адже спів на сцені поряд з кращими українськими колективами й відомими виконавцями додав упевненості у своїх силах, своїй майстерності.

Композиторка зазначила, що серед значної кількості дитячих хорів (“Шедрик”, “Зірниця”, “Вогник”) хор “Відлуння” займає одне з перших місць. Таке визнання майстерності є приємним і зворушливим. Авторський концерт у Дрогобичі й виступ “Відлуння” стали хорошим прикладом того, що попри сучасну масову культуру, яка покликана відірвати людей від духовного, у нас є виконавці, діти, які розуміють фольклор, серйозну музику, вони багаті на високе мистецтво, котре нараховує сотні літ.

Традиційний для Дрогобича VIII фестиваль “Струни душі нашої” розпочався урочистостями з нагоди 70-річчя від дня народження Лесі Дичко. 15 грудня 2009 року в Катедральному храмі Пресвятої Трійці прозвучала велична Літургія Іоанна Золотоустого Л.Дичко у виконанні Галицького хору (Львів) під орудою В.Яциняка, а 16 грудня 2009 року в залі Дрогобицького державного училища ім. В.Барвінського прозвучали хорові й інструментальні твори композиторки в інтерпретації відомих виконавців і хорових колективів Дрогобича. Хорові композиції лунали у виконанні дитячо-молодіжного хору “Відлуння” Катедрального собору Пресвятої Трійці (керівник Н.Бунь), хору “Оранта” Дрогобицької духовної семінарії (керівник о. А.Бунь). Щиро й зворушливо звучав цикл для мецо-сопрано й фортепіано у виконанні Валентини Білас і Людмили Садової. Із цікавістю слухачі й авторка сприйняли дві п’єси із циклу “Замки Луари” у перекладі для баяна в інтерпретації Івана Сирватки. Фортепіанний цикл “Алькасар” у виконанні Людмили Садової захопив публіку експресією, глибиною авторського задуму та майстерним осягненням художніх образів. Довершеністю виконання позначений і виступ фортепіанного дуету в складі Олександри Німилович і Уляни Молчко, які виконали “Драматичний триптих” для двох фортепіано [8, с.4]. Наступного дня на музично-педагогічному факультеті ДДПУ ім. І.Франка та в Дрогобицькій духовній семінарії відбулися цікаві зустрічі-лекції з Лесею Дичко та її чоловіком, дослідником творчості Артемія Веделя, професором Євгеном Махновцем. Після змістовної розповіді й слухання віднайденого хорового концерту А.Веделя вдалося розпитати славу ювілярку про перспективи й розвиток хорового мистецтва в Україні на сучасному етапі та її враження від авторського концерту.

Висновки. Визначна композиторка сучасності, невтомний опікун хорового мистецтва України, організатор численних хорових фестивалів і конкурсів Леся Дичко в розмові з однією з авторів публікації 17 грудня 2009 року наголосила, що «Дрогобич – колиска хорового співу, адже звідси вийшли і Микола Гобдич, і брати Курачі, прекрасний диригент Ігор Циклінський – це все гордість міста. Хор “Відлуння” – це інша атмосфера, це хор при церкві, що має велике значення і у вихованні дітей, їх ставленні до своєї справи, і у співі. Цей хор виконує як церковну, так і світську музику. Але скажу, що так як вони співають духовні твори, я не пригадую, щоб хтось ще тонше і чутливіше відтворював їх глибину. Ваше місто має прекрасну архітектуру – старовинна церква Св. Юрія, інші пам’ятки додають йому особливого звучання, місто невелике, але таке освічене, з такою кількістю музичних освітніх закладів, чималою кількістю хорів, високою духовністю, великою кількістю священників, які є регентами, духовною семінарією. Хотілось би, щоб Дрогобич став своєю хоровою Меккою, адже для цього тут є всі можливості. Знаковим є те, що я провела тут свої авторські концерти під час фестивалю з такою гарною назвою “Струни душі нашої». Подібні зустрічі й співпраця взаємодоповнюють і додають наснаги до творчих злетів як для шанованої композиторки, так і для виконавців і слухачів. Вони сприяють вихованню талановитої молоді на найкращих зразках сучасного музичного мистецтва.

1. Грабовський В. І дрогибичські акорди пролунали в Києві / Володимир Грабовський // Високий замок плюс Дрогобиччина. – 2006. – 19 жовтня.
2. Грабовський В. Ювілейні вершини хору “Відлуння” / Володимир Грабовський // Жива вода. – 2006. – № 11. – С. 3.
3. Кулиняк Н. “Відлуння” співає у Дніпропетровську / Наталія Кулиняк // Собор Святотроїцький. – 2003. – № 3. – С. 6.
4. Кулиняк Н. Зоряний час “відлуннячок” / Наталія Кулиняк // Собор Святотроїцький. – 2003. – № 6. – С. 4.
5. Куц О. Леся Дичко: “Ствердження хорового співу для мене – це ствердження української нації...” / Ольга Куц // Жива вода. – 2004. – № 6. – С. 8.

6. Паньків О. Основні напрями діяльності дитячо-молодіжного хору “Відлуння” Катедрального храму Пресвятої Трійці міста Дрогобича / Паньків О., Німилович О. // Історія, теорія та практика музично-естетичного виховання : матеріали III Всеукр. наук.-практ. семінару студентів, аспірантів, молодих вчених (Дрогобич, 9 квіт. 2009 р.). – Дрогобич : Посвіт, 2009. – С. 131–143.
7. Програма концерту духовної музики церковного дитячо-молодіжного хору “Відлуння”. – К. : Свято-Володимирський Патріарший собор, 2001.
8. Соловей Л. У дарунок ювілярці – свято музики. (До ювілею української композиторки Лесі Дичко) / Лариса Соловей // Галицька зоря. – 2010. – № 7. – 26 січня.
9. Філоненко Л. Леся Дичко на дрогобицькій землі / Людомир Філоненко // Мій Дрогобич. Поступ. – 2004. – № 20. – 20 травня. – С. 7.
10. Філоненко Л. Служіння музиці: творчі обрії Володимира Грабовського / Людомир Філоненко, Олександра Німилович // Молодь і ринок ; [упоряд. М. Вачевський]. – 2009. – № 12. – С. 42–46.

В статье анализируется концертная жизнь известного композитора Леси Дычко, её творческие контакты с исполнителями-инструменталистами, хоровыми коллективами и музыковедами Дрогобыча.

Ключевые слова: музыка, композитор, концерт, интерпретация, жанр, искусство.

In this article the concert life of a famous composer Lesya Dychko, her creative contacts with performers-instrumentalists, choral collectives and musicologists of Drohobych region are analysed.

Key words: music, composer, concert, interpretation, genre, art.

МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО ЗВУКОЗАПИСУ

УДК 789.5:78.087.68
ББК 85.313 (4 Укр)

Богдан Кіндратюк

СТЕПАН МАКСИМЮК – ПІОНЕР ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ЗВУКОЗАПИСУ ТА ДИСКОГРАФІЇ

У статті привертається увага до одного з діячів української культури в еміграції – Степана Максимюка. Він – зачинатель історії національного звукозапису та дискографії. Завдяки науковому спадку Степана Максимюка, зокрема його унікальній колекції звукозаписів української музики, відкриваються нові можливості щодо студій її складових. Пропонується вивчати його колекцію в аспекті відшукування джерел із національного дзвонарства. З урахуванням пропозиції дослідника стосовно створення “Національного архіву звукозапису України” висловлюється надія, що саме тут місце не тільки для записів дзвонів музики, а й зафіксованих звучань усіх дзвонів України.

Ключові слова: зачинатель, еміграція, дослідження, звукозапис, українська дискографія, музична бібліографія, колекція-архів, кампанологія, дзвонове мистецтво, фіксація дзвонів.



Самовіддана діяльність, часто поза межами своєї Батьківщини, багатьох сподвижників української культури робила їх фундаторами розвою національного духовного спадку та його фіксування. Одним із таких є Степан Максимюк (*1927) – піонер, тобто зачинатель, історії українського звукозапису та дискографії.

Розвиток і вдосконалення техніки звукозапису й відтворення на платівках вокальних та інструментальних творів збагатили музичну бібліографію ще одним полем: озвученою літературою, або дискографією. Її тлумачать як “систематичне вивчення і каталогування, або складання списків награвань певного виконавця чи композиції та їх класифікація” [1, с.25]. Цей новий термін закріпився в галузі досліджень такого виду записів. Однак, як зауважував у 60-х роках ХХ ст. редактор журналу

музичного й мистецького життя “Вісті” (США), поняття “дискографія” є не зовсім точним, якщо говорити про загальний розвиток у ділянці звукозаписів. Перед винайденням дисків-платівок звук фіксували на циліндри (валки), пізніше за допомогою магнітного дроту чи магнітної плівки, тепер – на новітні носії CD. Уся така фіксація награвань входить у дискографію як звукозапис, хоч спосіб такого віднотування відмінний від диска чи платівки. Підвалини науки дискографії заклалися завдяки діяльності ентузіастів-колекціонерів, власників багатьох записів музичних творів. Водночас колекціонери, як правило, опрацьовують і складають докладніші відомості про добу, авторів і виконавців музики.

Українська дискографія в 60-х роках минулого століття тільки-но почала народжуватися. Ця ділянка студій музичних надбань людства, зокрема українського народу, вимагала глибокої самопожертви, оскільки дослідження пов’язані з великою витратою часу на листування, розшукування джерел, їх аналіз і, нарешті, потребують коштів і турботи для придбання платівок. Не випадково вже 1965 року Степана Максимюка характеризували як дослідника, що “обрав собі важке, але цікаве поле дослідження”, який “володіє дослідницькою методою, яка вкупі з його ентузіазмом колекціонера рідкісних плит, любов’ю до музики та професією радіопродюсера обіцяє нам у майбутньому не одну цікаву новину в тій галузі” [1]. Це пророцтво, як підтвердило життя згаданого науковця-музиколога, збулося.

Про діяльність Степана Максимюка вже писали Микола Французенко (Вашингтон), Олександр Козаренко (Львів), Роман Савицький-молодший (Кренфорд, США), Наталя Сиротинська (Львів). Однак у цих студіях не йдеться про кампанологічні студії дзвонів мистецтва України, вивчення колекції Степана Максимюка в аспекті відшукування джерел із національного дзвонарства тощо.

Чому Степан Максимюк піонер українського звукозапису й дискографії? Ще 1965 р. у вересневому випуску журналу “Вісті” дослідник, зауваживши, що “українська дискографія – це одна з найбільш занедбаних ділянок у нашій науці” [5, с.25], пояснював причину відсутності в Україні національного звукозапису й дискографії функціонуванням антиукраїнського режиму під проводом комуністичної партії, який “корінно зацікавлений у тому, аби дощенту знищити культурні надбання українського народу”. Відповідно “дискографічні дослідження у нас, українців, на жаль, дуже убогі. І тому кожен початок, який би він малим не був, може захопити інших, авторитетніших дослідників української спадщини й історичних фонозаписів до складніших пошуків у цій галузі” [4, с.13–14].

Водночас існували й інші причини відсутності національного звукозапису й дискографії. Вони зумовлювалися тим, що серед музикознавців було мало тих, які б добре знали на звукозаписах (серед старшого покоління називають тільки Василя Витвицького). В еміграції, як і в Україні другої половини ХХ ст., майже не було фахових дискографів-дослідників. Пояснювало такий стан і те, що ця сфера наукових студій, як відзначає Роман Савицький-молодший, “вимагає особливої підготовки, терпеливості, самодисципліни та великого вкладу часу і праці” [8, с.10]. Джерелознавчі студії від самих початків діяльності мали пошуково-піонерський характер і відповідну деталізацію, притаманну для всіх форм музичної бібліографії. У цьому ряду вимог до фахового дискографа, якими володів Степан Максимюк, у його особистості виділяють «очевидний мистецький смак та довголітню практику цього діяча на радіо “Голос Америки”» [8, с.10].

Такі особистісні якості стали запорукою того, що вже наприкінці 1968 р. у виступі на радіо “Свобода” Степан Максимюк із приємністю відзначав появу останніми часами одного з найбільших культурних надбань української спільноти в еміграції – звукозаписуючої діяльності, яка зростала не тільки кількісно, але і якісно [6, с.67].

Працюючи з 1955 р. (до виходу в 1987 р. на пенсію) переважно на посаді радіопродюсера у сфері міжнародного радіомовлення на державній радіостанції “Голос Америки”, Степан Максимюк, за тривалий час збирання українських платівок і звукозаписів, сформував унікальну колекцію-архів із понад 2 000 старих короткограючих платівок у 78 об/хв і близько 2 500 довгограючих платівок швидкістю 45 і 33 об/хв від 1900 року й до найновіших – з України, дореволюційної Росії, Австро-Угорщини, Англії, Аргентини, Канади, Німеччини, Польщі, Сполучених Штатів, СРСР та інших країн. На платівках записано народні й популярні пісні, опери, класичні, релігійні, інструментальні й хорові твори, поезію, прозу, гумор тощо. У колекції, яка є найбільшою такого роду в західному світі, зібрано понад 500 магнітних стрічок на катушках і касетах із записами українських концертів, конференцій, доповідей, інтерв’ю з політиками, істориками, поетами, літераторами, дисидентами, заявами визначних українців і чужинців про Україну від початку 1960-х років до 2003 р. Окрім колекціонування, Степан Максимюк займається також звуковидавничою діяльністю. Вона включає в себе, передусім, звукозаписування, копіювання, реставрацію та розшифрування текстів на платівках, касетах і компакт-дисках. У цій сфері найбільш вагомими здобутками є публікація в 1970 році довгограючого альбому бандуриста Зіновія Штокалка “О, думи мої”. При цьому було відредаговано всі звукозаписи в альбомі, написано біографію цього митця. Із часом альбом перекопійовано на касету (1970, 1985); у 2003 р. Степан Максимюк видав у співпраці з комп’ютерним спеціалістом з Америки Петром Крулем на двох компакт-дисках записи з 1950-х років цього бандуриста. Колекціонера було запрошено до співпраці в ювілейному 15-платівковому виданні “Народна музика Америки” (1976) з нагоди 200-ліття її незалежності. Для цього видання Степан Максимюк не тільки подав частину звукозаписів зі свого особистого архіву, а й зробив транскрипцію всіх українських пісень і частково їхні переклади. А для видання касети “Тюремні вірші Бориса Антоненка-Давидовича” у мистецькому читанні його внука Олеса Тимошенка став звукорежисером. Також записав і відредагував на магнітофонній стрічці художнє читання Миколою Французенком проповідей митрополита Василя Липківського (з неї в 1989 р. було зроблено в Чикаго касету). Брав участь у виданні на компакт-дисках давніших українських звукозаписів [2, с.286].

Звичайно, що така праця потребувала від Степана Максимюка інших скрупульозних наукових розвідок із ділянки українського звукозапису. Їхні результати друкувалися в українських газетах, журналах і наукових збірниках, які виходять у світі (усього опубліковано 30 статей

С.Максимюка з ділянки українського звукозапису). Він – член Української Вільної Академії Наук у Сполучених Штатах, Українського Історичного Товариства, Наукового товариства ім. Шевченка в Україні й США, Вашингтонської Групи українських професіоналістів і член Крайової УАКРади.

Ще одним свідченням того, що Степан Максимюк був фундатором українського звукозапису й дискографії, є його доповіді із цієї проблеми. Дебютний виступ “Соломія Крушельницька та її фонографічна спадщина” відбувся 8 травня 1965 р. на Форумі Вашингтонської Групи УВАН (у цьому місті з інформацією про результати свого наукового доробку він виступав ще шість разів). Двічі – у Нью-Йорку, тричі – у Києві, п’ять разів – у Львові, один раз – в Івано-Франківську.



У 2003 році видавництво Українського Католицького університету у Львові підготувало й надрукувало монографію Степана Максимюка “З історії українського звукозапису та дискографії” (наукові редактори д-р Роман Савицький, проф. Юрій Ясіновський, редактор Олександра Антонів, дизайн Ігоря Сиротинського / Інститут українознавства ім. Івана Крип’якевича Національної академії наук України. Серія “Історія української музики”. – Львів ; Вашингтон, 2003. – Вип. 12 : Дослідження. – 288 с. : іл.). Книга містить статті Степана Максимюка, що були написані за останні сорок років ХХ ст. на малодосліджену й малознану тему українського звукозапису, списки фонозаписів української музики та її виконавців протягом минулого століття, а також каталоги власного фонографічного архіву. Розповідається про записи видатних виконавців, зокрема, Соломії Крушельницької, Українського хору під керівництвом Олександра Кошиця, Капели бандуристів ім. Шевченка з Детройта, записи україн-

ської духовної музики, музики на слова Тараса Шевченка, наводиться дискографія творів Дмитра Бортнянського та ін. У посвяті своєї книги дружині Галині, дочці Ірині, синові Богдану Степан Максимюк визначив цю працю як “життєвий труд”. В Іменному покажчику йдеться про 1 071 ім’я, яке згадується на її сторінках [3, с.231–243].

Видатною працею з українського звукозапису названо Наталею Сиротинською працю Степана Максимюка “З історії українського звукозапису та дискографії” на сторінках другого числа збірника статей “Musica humana” кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка [9, с.404–406].

У монографії Степана Максимюка мовиться про вперше опубліковані матеріали, зокрема, згадуються “Львівські звукозаписи фірми “Грамофон (1902–1914)”, звукозаписи бандуриста Зіновія Штокалка, “Українські звукозаписи в Америці: Короткограйний період у 70/78 об/хв (1903–1960)”, “Список виконавців, які записували український репертуар у Сполучених Штатах Америки від 1912 до 2000 років”, “Дискографія творів Дмитра Бортнянського (1902–2002)”, “Український звукозаписний архів: Звукозаписи важливих подій, промов, доповідей, зібрань, мітингів, інтерв’ю, розмов, концертів, літературних читань, музики, політичних заяв тощо у Вашингтоні, ДК і в інших містах США, Канади, України від початку 1960-их до 1998 року”. Український звукозаписний архів дослідника споряджений Іменним, Географічним, Хронологічним покажчиками. Перший містить 352 позиції, а останній охоплює роки від 1902 до 1998. Ця інформація, яка складена 1998 р. у Вашингтоні, публікується вперше. Допоміжні покажчики разом з актуальним різноплановим загальним змістом книги є добрим путівником у пошуку необхідних матеріалів.

Виступаючи на сторінках другого числа збірника статей “Musica humana” з рецензією на книгу Степана Максимюка, Наталя Сиротинська слушно зауважує, що, упорядковуючи “свої статті, написані за 40 літ праці на ниві історії українського звукозапису, авторові варто було б подекуди зняти полемічний запал первісного тексту, що іноді спричинилося непоінформованістю, та переглянути несправедливі звинувачення на адресу українських колег, наприклад, шанованого і чесного дослідника нашої театральної і музичної минувшини професора Ростислава Пилипчука” [9, с.406].

Завдяки науковому спадку Степана Максимюка, зокрема його унікальній колекції звукозаписів як національного надбання, відкриваються нові можливості щодо студій складових української культури, у тому числі музичної. Мене, як кампанолога, передусім приваблює вивчення його колекції в аспекті відшукування джерел із національної дзвонівної культури. Така робота, одна з тем якої може називатися “Дзвони і дзвонарське мистецтво у звукозаписуючій і дискографічній спадщині Степана Максимюка”, буде корисною не тільки для повнішого встановлення місця церковних дзвонів і дзвонів у житті українців, а й висвітлення шляхів проникнення дзвонарства в національне музичне мистецтво, культуру, зокрема й США. І, насамкінець, ще одне: хоч у лаконічних і ділових пропозиціях С.Максимюка щодо створення “Національного архіву звукозапису України” [7, с.123–124] не йдеться про записи музики дзвонів, усе ж хочеться висловити надію, що саме в такому зібранні місце не тільки для записів дзвонівної музики, а й зафіксованих звучань усіх дзвонів України. Це – вагома запораука розвитку національного музикознавства.

1. Максимюк С. Соломія Крушельницька та її фонографічна спадщина / С. Максимюк // З історії українського звукозапису та дискографії / Степан Максимюк. – Львів ; Вашингтон : Видавництво Українського Католицького ун-ту, 2003. – С. 25–42.
2. Максимюк С. Звуковидавнича діяльність Степана Максимюка / С. Максимюк // Там само. – С. 286.
3. Максимюк С. Іменний покажчик / Степан Максимюк // Там само. – С. 231–243.
4. Максимюк С. Співає Соломія Крушельницька – але в Америці / Степан Максимюк // Там само. – С. 13–20.
5. Максимюк С. Соломія Крушельницька та її фонографічна спадщина / Степан Максимюк // Там само. – С. 25–42.
6. Максимюк С. Голкою по платівках / Степан Максимюк // Там само. – С. 67–71.
7. Максимюк С. Національний архів звукозапису України. Чи потрібно? Чи можливо? / Степан Максимюк // Там само. – С. 123–124.
8. Савицький-мол. Р. Прелюдія / Роман Савицький-мол. // Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії / С. Максимюк. – Львів ; Вашингтон : Видавництво Українського Католицького ун-ту, 2003. – С. 9–11.
9. Сиротинська Н. Видатна праця з українського звукозапису / Наталія Сиротинська // Musica humana : зб. статей кафедри музичної україністики. Наукові збірники ЛДМА ім. Миколи Лисенка. – Львів, 2005. – Вип. 10. – Ч. 2. – С. 404–406.

В статье привлекается внимание к одному из деятелей украинской культуры в эмиграции – Степану Максимюку. Он – зачинатель истории национальной звукозаписи и дискографии. Благодаря его научному наследию, в частности уникальной коллекции звукозаписей украинской музыки, открываются новые возможности изучения ее составных. Предлагается исследовать коллекцию Степана Максимюка в аспекте отыскания источников из национального колокольного искусства. С учетом предложения исследователя создать “Национальный архив звукозаписи Украины” высказывается надежда, что именно здесь место не только для записей колокольной музыки, но и зафиксированных звучаний колоколов.

Ключевые слова: зачинатель, эмиграция, исследования, звукозапись, украинская дискография, музыкальная библиография, коллекция-архив, кампанология, колокольное искусство, фиксация звонов.

Attention is paid to the one of the leaders of Ukrainian culture in exile – Stepan Maxymyuk. He is the founder of the national recording history and discography. Thanks to the scientific legacy of S.Maximyuk, including his unique collection of Ukrainian folk music recordings, opening up new possibilities for studies of its components. Is proposed to study his collection in terms of determining the sources of national bell ringing. Taking into account the offer of the researcher to create a “National Archives and Record of Ukraine” expresses a hope that this place will not be only for records of bell music but also recorded sounds of all bells Ukraine.

Key words: founder, immigration, research, audio recording, Ukrainian discography, music bibliography, archive, campanology, art bell, bell ringing fixing.

ЗВУКОЗАПИСИ ЕПІЧНИХ ЖАНРІВ БАНДУРИСТАМИ УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ

У статті розглядається історія звукозаписів епічних жанрів репертуару бандуристами українського зарубіжжя впродовж ХХ – початку ХХІ ст. Аналізуються форми (сольна й ансамблева), жанри репертуару (думи, історичні пісні) і стилі виконавства, відображені у звукозаписах.

Ключові слова: бандурне мистецтво діаспори, звукозаписи, епічні жанри, репертуар, форми й стилі виконавства.

Окремою сторінкою культурних досягнень представників українського зарубіжжя є царина звукозаписів. Відомий дослідник цього напрямку Степан Максимюк зауважує: “Звукозаписна діяльність – найпомітніше культурне надбання української спільноти в діаспорі, яке зростає не лише кількісно, але й якісно. Записи накладають на нашу еміграцію певний відбиток, це сліди нашого росту, наш вклад у загальноукраїнську духовну скарбницю” [19, с.67]. Каталоги звукозаписів, зокрема й бандурних, є фактично окремою галуззю джерелознавства, своєю музично-виконавською бібліографією, озвученою літературою. Роман Савицький якось зауважив, що “звукозаписи – це шлюб мистецтва з технікою” [27, с.10]. Дійсно, у звукозаписах бандуристів відображена еволюція не лише технічної думки (від воскових фонограм, дисків до магнітної плівки різного формату, цифрового запису), але й мистецьких досягнень (виконавства, техніки гри, змін в інструментарії, жанрів репертуару).

Окремі аспекти звукозаписів бандуристів здійснили Степан Максимюк [19], Василь Витвицький [1], Роман Савицький [27], Андрій Горняткевич [4], Христина Скрипка [28]. Побіжно питання звукозаписів висвітлювалося в попередніх дослідженнях автора [9–18]. Проте динаміка звукозаписів епічних творів бандуристами зарубіжжя не розглядалася в історичній протяжності, з урахуванням аналізу жанрових пріоритетів і виконавської специфіки гри солістів та колективів різного складу. Тому метою запропонованої статті є аналіз звукозаписного епічного доробку бандуристів українського зарубіжжя впродовж ХХ ст., що дозволяє визначити як досягнення мистців, так й аналіз форм і стилів виконавства (сольного й ансамблевого). Відповідно до мети розглядатимуться такі завдання: класифікація епічного репертуару бандуристів діаспори, аналіз традиційних і новаторських рис відображення специфіки бандури, визначення пріоритетних жанрів творчості виконавців, їх інтерпретування. Новизну статті складає введення до наукового обігу маловідомих імен й аудіовидань бандуристів діаспори впродовж ХХ ст. та їх виконавський аналіз.

У жанровій системі репертуару кобзарів-бандуристів епічні жанри посідають чільне місце. Знання і виконання дум завжди вважалося показником професіоналізму виконавця-кобзаря, дозволяло йому пройти “визвілку”, стати майстром-панотцем у кобзарському цеху. До епічних музичних жанрів (від грец. *epos* – слово, оповідання, розповідь) належать першочергово думи й історичні пісні. Епос став народним літописом, що відобразив найголовніші історичні події епохи – турецько-татарські набіги, національно-визвольну боротьбу під проводом Богдана Хмельницького проти польсько-шляхетського поневолення, пізніше військові дії і побут січових стрільців, вояків Української повстанської армії.

Дума – жанр українського речитативного народного лірико-героїчного епосу, який виконували мандрівні співці-музиканти: кобзарі, бандуристи, лірники в Центральній і Лівобережній Україні. За обсягом дума більша від історичних баладних пісень, з якими, як і з стародавнім дружинним епосом (“Слово про Ігорів похід”, старовинні колядки, билини), має генетичний зв’язок. За структурою дума поділяється на три частини: заспів (“заплачка”), основна розповідь, закінчення (“славословіє”). Текст думи нерівноскладовий, астрорічний (без поділу на строфи-куплети), з інтонаційно-смысловим членуванням на уступи-тиради, що в співі можуть починатися та завершуватися вигуками “ой”, “гей-гей”. Своєю віршовою й музичною формою думи репрезентують вищий щабель речитативного стилю, розвиненого раніше в голосіннях, з яких думи перейняли деякі мотиви та поетичні образи. З голосіннями споріднює думи й імпровізаційний характер. Рецитації дум визначалися інтонаціями, ритмоформулами та формою, характерними для регіональних кобзарських шкіл (чернігівської, харківської, полтавської). Коб-

зарі переймали від своїх учителів зразки рецитації в загальних рисах і творили власні варіанти мелодії в межах регіональної традиції. Виконання дум вимагало особливого таланту, довгої науки й співацької техніки (вправності). Тому думи зберігалися в репертуарі тільки професійних співців-кобзарів.

Так історично склалося в історії кобзарства, що перші аудіозаписи були думами, зафіксованими на воскові фоновалики відомим українським дослідником Філаретом Колессою на початку ХХ ст. Це підкреслює Степан Максимюк у своїй статті “Звукозаписи українських дум” (1969): “Результатом експедиції та дослідів Ф.Колесси був його виступ у 1909 році на III Міжнародному Конгресі музичного мистецтва у Відні з рефератом про козацький епос, який він ілюстрував своїми фонограмами” [20, с.76]. Ф.Колесса записав кобзарів М.Кравченка, О.Кального, О.Барі, П.Кравченка, Я.Пилипенко, О.Гришка, А.Скоби, М.Дубини, О.Сластіона, Г.Гончаренка, С.Пасюги, І.Кучеренка, П.Древченка, лірників І.Скубія, С.Говтваня. Наступна публікація Ф.Колессою розшифрувань звукозаписів – у двох серіях “Мелодій українських народних дум” (1910, 1913 рр.) – стала свідченням ролі звукозапису не лише у фіксації тогочасного виконавства, але й можливості аналізу вокальних та інструментальних індивідуальних особливостей співу й гри кобзарів. “Геній Ф.Колесси полягав у тонкому відчутті музики та здібності розшифрувати інструментальні фрагменти кобзарських рецитацій” [20, с.79]. Нотний запис інструментальної гри відображав рівень ігрової техніки виконавців, стрій і діапазон їх інструментів, ладове співвідношення вокальної партії та супроводу. Видання Ф.Колесси впродовж наступного століття було найповнішим нотним каталогом традиційного думового репертуару, доступним для вивчення. Очевидно, що саме збереження для майбутніх поколінь епічного репертуару й індивідуальної виконавської специфіки народних співців-кобзарів різних регіонів України було метою і наступних дослідників традиційного кобзарства – Лесі Українки, К.Квітки, О.Сластіона (зокрема, записи кобзарів Г.Гончаренка, І.Гуменюка та ін.).

У радянський час були здійснені записи дум у виконанні кобзарів Є.Мовчана, Ф.Жарка, О.Чуприни, Г.Ткаченка, Г.Льченка, П.Гузя, І.Рачка. Сьогодні епічний жанр представлено аудіозразками творчості Г.Менкуш, Т.Лазуркевича, О.Созанського, Т.Компаніченка, К.Черемського, Т.Силенка та ін.

Думи як самобутній музичний жанр українського народу завжди залишалися в полі уваги зарубіжних дослідників. Перевидання та переклади текстів і мелодій українських дум здійснювалися в Європі й Америці. Проте реставрація дум відбувається і шляхом перевидання цифрових аналогів оригіналів традиційного думового виконавства ХХ ст. (Євгена Адамцевича, Єгора Мовчана, Георгія Ткаченка, Миколи Будника), і засобами їх безпосередньої фіксації в звукозаписах сучасних митців України та діаспори. Серед бандуристів діаспори – виконавці епічного репертуару Михайло Теліга, Василь Ємець, Зіновій Штокалко, Григорій Китастих, Володимир Луців, Богдан Шарко, Роман Левицький, Віктор Мішалов, Юліан Китастих, Юрій Фединський, Петро Гончаренко. Історичні пісні (у їх тематичному розмаїтті), на відміну від дум, репрезентовані не лише сольним, але й ансамблевим виконавством – Капелою бандуристів ім. Т.Шевченка, Канадською капелою бандуристів, квартетом Р.Левицького, Ансамблем С.Ганушевського, ансамблями “Бандура”, “Кобзарське братство”, “Село” та ін.

До перших зразків звукозаписів бандуристів українського зарубіжжя належать 3 платівки **Михайла Теліги**, який після чехословацького періоду (1923–1929), продовжував свою концертну діяльність у Польщі (Варшава, Краків) до 1941 р. Його записи, видані польською фірмою “Syrena electro” у Варшаві в 30-х роках, містили 7 творів (“Запорожський марш”, “Гей, видно село”, “Ой, літа орел”, “Ой не ходи, Грицю”, “Виклик” (“Ніч яка, місячна”), “Тарасова ніч”, “Ой на горі вогонь горить”) [16]. Очевидно, що більшою популярністю в репертуарі митця користувалися історичні пісні – козацькі, стрілецькі.

Значний внесок у популяризацію бандури засобами звукозапису здійснив відомий соліст-бандурист зарубіжжя **Василь Ємець** [17]. Протягом довгого мистецького життя (1890–1962) В.Ємець створив і записав авторський оригінальний бандурний репертуар, а також перекладені твори. У процесі творчих пошуків і наполегливої праці він синтезував власний комбінований спосіб гри, що ввібрав кращі традиції харківської, чернігівської та полтавської шкіл, широко використовував традиційні кобзарські прийоми гри, залучав новітнє тембральне трактування інструмента. Композиції В.Ємця включали твори з репертуару Гната Хоткевича, кобзаря Івана

Кучеренка, зокрема, 7 дум. Дві з них використовували мелодії, скомпоновані Г.Хоткевичем, інші – перейняті з традиційного кобзарського репертуару. В.Ємець записав у 30–50-х роках у США власні інструментальні композиції на грамплатівки: “В горах України”, “В степах України” і “Сніговій”, що використовували мелодичні елементи народних пісень, у т. ч. історичних.

Сорокові роки ХХ ст. стали переломним періодом у світовій історії, зумовивши не лише переділ карти Європи, але й численні еміграційні хвилі. Саме третя хвиля еміграції українців (після Другої світової війни) була найпотужнішою за кількістю, а також і за якісним соціальним статусом (переважання представників інтелігенції).

Більшість бандуристів-виконавців післявоєнного періоду як в Європі, так і на американському континенті (Зіновій Штокалко, Григорій Китастих, Павло Конопленко-Запорожець), базову музичну освіту здобули ще в Україні, освоїли гру на бандурі (чи кобзі), традиційний кобзарський репертуар. Серед солістів-бандуристів, що здійснили аудіозаписи епічного репертуару в повоєнні часи, слід відзначити Зіновія Штокалка, Григорія Китастого, Володимира Луціва, Павла Конопленка-Запорожця, Богдана Шарка, Віктора Мішалова, Юліана Китастого, Романа Боцюрківа та ін.

Серед багатой музичної спадщини **Зіновія Штокалка** (США) поряд з обробками народних пісень, дум, кантів, авторськими творами є науково-методичні праці (підручник гри на бандурі, статті), а також численна аудіоколекція митця, що містить авторські записи (вокально-інструментальні й інструментальні). Його записи, обробки та аранжування пісень, балад, дум досі вважаються зразковими для виконання та наслідування в справі вибору, обробки й інтерпретації фольклорних зразків, на них учаться нові покоління музикантів-бандуристів [13].

За життя виконавця (1920–1968) була видана лише одна його платівка (з думою “Про Марусю Богуславку”). Загалом звукозаписи митця, як прижиттєва власність, належали п. Миронові Сурмачу, власнику крамниці “Сурма” (Нью-Йорк). Уже потім аудіоспадщина Штокалка, за ініціативи видатного дослідника української дискографії Степана Максимюка й за його редакцією, була видана довгограючим альбомом з двох платівок (“О, думи мої”), який пізніше скопійовано на касети (1970, 1985) [19, с.286]. Нині частина матеріалу зберігається в приватному архіві С.Максимюка [23, с.198–199], а частина – в Інституті українознавчих студій при університеті Альберти (Канада), куди записи передав Лев Майстренко (близький друг і виконавець заповіту З.Штокалка).

Більшість творів в останні роки було переписано з урахуванням змін у розвитку звуковідтворюючої апаратури, що уможливило вивчення творчості З.Штокалка його послідовниками*.

Серед розмаїття жанрів репертуару Штокалка переважають вокально-інструментальні: думи, канти, історичні пісні, пісні соціальних груп – козацькі, гайдамацькі, чумацькі, бурлацькі, а також танцювальні, жартівливі й сатиричні. В окрему групу можна виділити твори, можливо, менш популярних у кобзарському репертуарі, але загалом достатньо поширених пісенних жанрів: лірично-побутові, колискові, застільні, сороміцькі (“еротичні”), а також літературного походження.

Традиційна вокально-інструментальна музика в опрацюванні Штокалка – думи, билини, історичні пісні. Серед епічних жанрів особливе значення у звукозаписах Штокалка належить думам і билинам.

В інтерпретації думового репертуару (“Про втечу трьох братів з Азова”, “Про козака Голоту”, “Про Марусю Богуславку”, “Про Олексія Поповича”) Штокалко орієнтувався насамперед на традиції харківської школи. Саме для неї характерною була опора на виразну орнаментальність вокальної мелодики, багату інструментальну техніку правої і лівої руки, введення розгорнутих інструментальних звукозображальних епізодів у думову структуру. Серед аудіозаписів Штокалка – думи “Про Марусю Богуславку”, “Про Олексія Поповича”, “Про трьох братів Азовських”, “Про козака Голоту”.

Штокалко також залишив нащадкам авторське відтворення билин Київської Русі. Він опрацював текст, переклавши його зі старослов'янської на українську, створив музичний су-

* Відлуння століть. Бандурист Зіновій Штокалко : мр3 диск / [упорядкув. М. Євгенєвої, реставрація записів О. Третяка]. – Студія “Троліс”, 2008.

провід, стилізуючи звучання гусел – спорідненого з бандурою старовинного інструмента (для цього був використаний короткий удар-бряцання, перебори по струнах – як різновид тремоляндю). Ним були записані три биліни – “Про Добриню”, “Про славного богатиря Іллю Муромця та Соловія Розбійника”, “Про славних богатирів Святогора та Іллю Муромця”, які він розглядав як епічні жанри, надзвичайно споріднені з думами.

Григорій Китасти́й (1907–1984) – диригент, композитор, багаторічний керівник Капели бандуристів ім. Т.Шевченка (Детройт, США), менш відомий як прекрасний соліст-виконавець, інтерпретатор як традиційного кобзарського репертуару, так і власних творів. Г.Китасти́й залишив для нащадків сольні записи козацьких, чумацьких пісень, жартівливих і сатиричних сцен, дум та історичних пісень.

Серед вокально-інструментальних творів у звукозаписах Китастого особливо вражають думи “Невольницький плач”, “Про вдову і трьох синів”, історичні пісні “Ой Січ-мати”, “Козак Швачка”, а також авторські епічні твори “Дума про Симона Петлюру” і “Дума про П.Сагайдачного” [9]. Для виконавства Г.Китастого характерна яскрава образність, емоційна насиченість, повне перевтілення – “вживання” в образ. Цьому сприяє майстерне володіння голосом: інтонаційні прийоми, зітхання, “звучні” паузи тощо.

Поміж солістів-виконавців українського зарубіжжя слід згадати й **Павла Конопленка-Запорожця** (1890–?), що своєю творчістю утверджував право на самостійне існування кобзи як окремого, відмінного від бандури інструмента, з більш давнім прадідівським походженням. Це відобразилося і в його звукозаписах. Платівка “Кобза” (1961) за своїм характером суто національно українська, тут відсутні аранжовані класичні твори, перекладені для інструмента з інших джерел. Думи й історичні пісні представлені на другому боці платівки: “Дума про Байду” (за Хоткевичем), дума “Наша Україна” та ін.

Думи у виконанні Конопленка-Запорожця подані швидше як куплетні зразки пісень, з незмінним акомпанементом. Майже відсутні динамізація інструментального супроводу, зміни речитації у вокалі. Загалом, відзначаючи виконання вокально-інструментальних творів кобзарем, зауважимо, що при незаперечній вартості пропаганди й популяризації думового репертуару, його виконання далеке від зразків, запропованих бандуристами діаспори Зіновієм Штокалком чи Григорієм Китасти́м. До платівки додано ґрунтовну анотацію англійською мовою, де подано коротку історію кобзи як інструмента, відомості про автора, короткий зміст пісень, причому думовий репертуар подано і українською, і англійською мовами [10].

Бандурний репертуар **Володими́ра Луці́ва** (н. 1929 р.) з Великобританії охоплював як твори традиційного кобзарського репертуару, так і зразки академічного вокально-інструментального виконавства. Його репертуарні пошуки зумовлювалися не лише концертно-сценічною діяльністю, але, головною метою, пропагандою української національної культури в чужоземному середовищі. Власне на цю ділянку музичного мистецтва були спрямовані всі мистецькі зусилля Володими́ра Луці́ва, саме цим і зумовлюється широка жанрова різноманітність його бандурного репертуару, першочергово думи – “На смерть козака-бандуриста”, “Буря на Чорному морі”, “Невольник” (сл. Т.Шевченка, муз. А.Голуб), “Дума про Матір-Україну” (аранж. Ф.Глушка), “Дума про Богдана Хмельницького” (аранж. Г.Китастого) та ін.; історичні пісні – “Про Байду” (обр. Г.Хоткевича), “Про Нечая” (обр. Г.Хоткевича), “Про Морозенка”, “Встає хмара з-за лиману” (сл. Т.Шевченка, муз. В.Ємця) [12].

Репертуарний пріоритет В.Луці́ва – епос (думи й історичні пісні), що визначив “спадковість традицій полтавської кобзарської школи, представником якої був його вчитель Григорій Назаренко”, адже саме для репертуару кобзарів полтавської школи епічний репертуар складав кількісну більшість. Окремі музичні твори В.Луці́в отримав безпосередньо від свого вчителя (дума “Про Богдана Хмельницького” в аранж. Г.Китастого, “Думи мої” на сл. Т.Шевченка, “Сім струн” на сл. Лесі Українки, історичні пісні “Максим козак Залізняк”, “Запорізький марш”, “Морозенко”), інші самостійно аранжував для голосу з бандурою.

Для думової інтерпретації В.Луці́ва характерними ознаками слід визначити індивідуальний підхід, зумовлений специфікою тембру співака-тенора, що не є поширеним серед кобзарів. Виразність виконавства митця виділяли його сучасники, підкреслюючи емоційну сценічну поведінку (“гру від серця”), виразну чітку дикцію для донесення змісту творів, контраст ігрових характерів тощо. Подібні визначення можуть бути застосовані і для звукозаписів дум.

До перезаписаного диску В.Луціва “Українські народні пісні й думи” увійшли такі зразки епічного репертуару: “На смерть козака-бандуриста” (старовинна дума, передав кобзар Г.Назаренко), “Буря на Чорному морі” (старовинна дума, передав кобзар Г.Назаренко), “Невольник” (сл. Т.Шевченка, муз. А.Голуб). Усі три твори представлені в аудіоформаті, а дума “На смерть козака-бандуриста” ще й у відеоформаті (запис 1990 року, Львівське телебачення).

Історичні пісні записані також відомим бандуристом з Німеччини **Богданом Шарком** (н. 1920 р.). У 70-х роках він здійснив аудіозапис короткограючої платівки “Пісні при бандурі” (“Встає хмара з-за лиману”, “Дума про Морозенка”, “Повій, вітре, на Україну”, “Чорний кольор”). У пресі відзначалося, що співак “технічно завансований з виразною дикцією, приємним тембром”, його голос звучить “велично і молитовно”, “баритон широкого діапазону розвивається рівномірно від п’яно до драматичного форте і навпаки” [14].

Виконавська творчість австралійсько-канадського бандуриста **Віктора Мішалова** (н. 1960 р.), яскравого віртуоза, який опанував різні типи бандур і способи гри на них, охоплює, в більшості, обробки українських народних мелодій пісень і танців. Серед солістів-бандуристів діаспори йому належить видання багатьох аудіоальбомів (платівок, касет, компакт-дисків) [15]. Як диригент і художній керівник Віктор Мішалов активно працює з Канадською чоловічою капелю бандуристів у Торонто, яка об’єднує хористів і бандуристів, підготував з ними ряд сольних концертів, видав 2 аудіоальбоми, куди увійшли твори традиційного ансамблевого репертуару (2004, 2009) [18]. Серед історичних пісень, що увійшли до дисків, – “Ой у лузі червона калина” (обр. Б.Кудрика і Г.Китастого), “Їхав стрілець на війноньку” (муз. М.Гайворонського, обр. Г.Китастого), “Встає хмара” В.Ємця на сл. Т.Шевченка, а також авторські історичні композиції В.Мішалова “Кармалюк”, “Мазепа”.

Історичні пісні в їх тематичному (патріотичні, маршові, ліро-епічні та ін.) та часовому розмаїтті (від козацьких до пісень січових стрільців і воїнів УПА) більш широко представлені колективною творчістю ансамблів і капел бандуристів українського зарубіжжя. Серед них – Капела бандуристів ім. Т.Шевченка (США), ансамбль “Кобзарське братство” (Великобританія), Квартет Р.Левицького (США), Ансамбль С.Ганушевського (США), Ансамбль Школи кобзарського мистецтва (США), “Бандура” (Франція), “Бандура” (Польща) та багато інших. Масштабні історичні вокально-інструментальні композиції Гната Хоткевича для “бандурної оркестри” саме за кордоном знайшли своїх виконавців, зокрема у репертуарі Капели бандуристів ім. Т.Шевченка (Детройт, США): “Байда”, “Буря на Чорному морі”, “Залізняк” та ін.

Таким чином, проведений аналіз історії звукозаписів епічних творів бандуристами діаспори впродовж ХХ – початку ХХІ ст. зумовив такі **висновки**. Поступове вдосконалення техніки звукозапису сприяло довговічності закріплення зразків бандурного виконавства (стилістики, особливостей репертуару на різних історичних етапах). Також звукозапис став використовуватися як ґрунт для відтворення (транскрипції) творів, що не фіксувалися в нотному письмі, для порівняльної характеристики манери чи стилю гри музикантів. В умовах еміграції звукозапис перетворився на необхідну форму збереження форм виконавства (солістів, різних складів колективів), динаміки розвитку їх репертуару.

Аналіз епічних звукозаписів бандуристів української діаспори впродовж ХХ – початку ХХІ ст. дозволяє визначити їх як своєрідне дзеркало поширення жанрів і форм виконавства: чоловічого, жіночого, мішаного; сольного чи ансамблевого (камерних і великих форм). Крім того звукозаписи зберегли своєрідність не лише виконавського стилю, манери співу та гри, але й рівень технічного володіння інструментами, голосом, декламацією, артистичними даними. Якщо дума (традиційно чоловічий сольний жанр) упродовж ХХ ст. в українському середовищі зарубіжжя зберегла своє іманентне виконавське втілення, то історичні пісні розширюють форми інтерпретації за рахунок колективних ансамблевих форм. Останні відчували безпосередній вплив хорового виконавства, що засвідчує використання в бандурному репертуарі обробок історичних пісень О.Кошиця, М.Леонтовича, К.Стеценка, Б.Кудрика, М.Гайворонського та ін.

Серед епічних жанрів звукозапису – думовий репертуар, записаний Г.Китастиком, З.Штокалком, В.Луцівим, В.Мішаловим, Ю.Китастиком. У творчості З.Штокалка епічна традиція, окрім дум, презентована й билинами київського циклу. Історичні пісні представлені сольною та ансамблевими формами, причому поміж історичних пісень нового часу особливе місце займають пісні січових стрільців та воїнів УПА (записи В.Ємця, М.Теліги, З.Штокалка, В.Мішалова, ансамблю С.Ганушевського, квартету Р.Левицького). Звукозаписи епічного репертуару в діаспорі

стали зразком збереження і продовження кобзарської традиції українців не лише в умовах інонаціонального оточення, але й в умовах політичної та ідеологічної свободи.

1. Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика / В. Витвицький ; [упоряд. Л. Лехник]. – Львів : Сполом, 2003. – 400 с.
2. Вишневська С. Жанрова динаміка репертуару співака-бандуриста / С. Вишневська // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. зап. Рівн. держ. гуманіт. ун-ту : у 2 т. – Рівне : РДГУ, 2009. – Вип. 15. – Т. 1. – С. 194–199.
3. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / Софія Грица. – К. : Наукова думка, 1979. – 248 с.
4. Горняткевич А. Звукозаписи Зіновія Штокалка. (До 80-ліття з дня народження) / А. Горняткевич // Бандура. – 2000. – № 71–72. – С. 17–19.
5. Грушевська К. Українські народні думи / Катерина Михайлівна Грушевська. – К. : Держ. вид-во України, 1927. – Т. I. – 175 с.
6. Грушевська К. Українські народні думи / Катерина Михайлівна Грушевська. – Х. ; К. : Держ. вид-во “Пролетар”, 1931. – Т. II. – 304 с.
7. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні / Микола Давидов // Збірник статей. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 1998. – 207 с.
8. Дмитренко М. Українські народні думи як феномен традиційної культури [Електронний ресурс] / Микола Дмитренко. – Режим доступу : http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_6_1.php.
9. Дутчак В. Творчість Григорія Китастого як складова сучасного репертуару бандуристів / Віолетта Дутчак // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2002. – № 2. – С. 64–74.
10. Дутчак В. Піонер кобзарського мистецтва в Канаді. (Кобзарська творчість Павла Конопленка-Запорозця) / Віолетта Дутчак // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2003. – Вип. V. – С. 99–107.
11. Дутчак В. Бандурне мистецтво діаспори. Проблеми виконавства / Віолетта Дутчак // Мистецтвознавчі записки. – К., 2004. – Вип. 5. – С. 22–29.
12. Дутчак В. Виконавська творчість Володимира Луціва в контексті бандурного мистецтва другої половини ХХ ст. / Віолетта Дутчак // Культура і сучасність : альманах. – К. : ДАКККіМ, 2004. – № 1. – С. 78–84.
13. Дутчак В. Музична спадщина Зіновія Штокалка / Віолетта Дутчак // Наукові записки. Серія “Мистецтвознавство”. – Тернопіль ; К., 2006. – № 1 (16). – С. 29–37.
14. Дутчак В. Богдан Шарко – співак-бандурист українського зарубіжжя / Віолетта Дутчак // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2007. – Вип. X–XI. – С. 122–127.
15. Дутчак В. Пошук синтезу традицій і новацій української бандури в творчій діяльності Віктора Мішалова / Віолетта Дутчак // Мистецтвознавчі записки. – К., 2007. – Вип. 11. – С. 170–177.
16. Дутчак В. Михайло Теліга: постать митця в контексті епохи / Віолетта Дутчак // Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство : методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. – К. : НМАУ, 2010. – Вип. 91. – С. 250–262.
17. Дутчак В. Василь Ємець: синтез бандурного мистецтва українських етнічних спільнот / Віолетта Дутчак // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2009–2010. – Вип. 17–18. – С. 3–15.
18. Дутчак В. Канадська капела бандуристів: засади і форми збереження кобзарських традицій / Віолетта Дутчак // Народознавчі студії пам’яті В. Т. Скуратівського “Традиційна культура українського народу в ХХІ столітті: стан та перспективи розвитку, проблеми державної підтримки” : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. та методичні рекомендації (Київ, 21–22 жовт. 2010 р.). – К. : ТОВ Вид-во “Сталь”, 2010. – С. 94–100.
19. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії / Степан Максимюк. – Львів ; Вашингтон : Вид-во Українського Католицького ун-ту, 2003. – 288 с.
20. Максимюк С. Звукозаписи українських дум / Степан Максимюк // З історії українського звукозапису та дискографії / Степан Максимюк. – Львів ; Вашингтон : Вид-во Українського Католицького ун-ту, 2003. – С. 72–83.
21. Максимюк С. Голкою по платівках за 1969 рік / Степан Максимюк // З історії українського звукозапису та дискографії / Степан Максимюк. – Львів ; Вашингтон : Вид-во Українського Католицького ун-ту, 2003. – С. 84–94.
22. Максимюк С. “Трай, бандуро” – найновіша платівка Капели бандуристів ім. Т. Шевченка / Степан Максимюк // З історії українського звукозапису та дискографії / Степан Максимюк. – Львів ; Вашингтон : Вид-во Українського Католицького ун-ту, 2003. – С. 95–98.
23. Максимюк С. Докладніше про звукозаписи бандуриста Зіновія Штокалка / Степан Максимюк // З історії українського звукозапису та дискографії / Степан Максимюк. – Львів ; Вашингтон :

- Вид-во Українського Католицького ун-ту, 2003. – С. 191–199.
24. Максимюк С. Українські звукозаписи в Америці. Короткограйний період в 70–78 об/хв (1903–1960) / Степан Максимюк // З історії українського звукозапису та дискографії / Степан Максимюк. – Львів ; Вашингтон : Вид-во Українського Католицького ун-ту, 2003. – С. 200–205.
 25. Максимюк С. Список виконавців, які записували український репертуар у Сполучених Штатах Америки від 1912 до 2000 років / Степан Максимюк // З історії українського звукозапису та дискографії / Степан Максимюк. – Львів ; Вашингтон : Вид-во Українського Католицького ун-ту, 2003. – С. 206–215.
 26. Максимюк С. Дискографія творів Дмитра Бортнянського (1902–2002) / Степан Максимюк // З історії українського звукозапису та дискографії / Степан Максимюк. – Львів ; Вашингтон : Вид-во Українського Католицького ун-ту, 2003. – С. 216–230.
 27. Савицький Р. Прелюдія / Р. Савицький // Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. – Львів ; Вашингтон : Вид-во Українського Католицького ун-ту, 2003. – С. 9–11.
 28. Скрипка Х. Думовий епос у звукозаписах Володимира Луціва (Великобританія) / Христина Скрипка // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [редкол. Рожок В. І., Посвалюк В. Т. та ін. ; упоряд. Коменда О. І.]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – Вип. 6 – С. 187–195.
 29. Українські народні думи / [упоряд. С. Грица та ін.]. – К. : ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2007. – 824 с.
 30. Царева Е. Стиль музыкальный / Е. Царева // Музыкальная энциклопедия. – М. : Музыка, 1981. – Т. 5. – С. 75.

В статтє рассматривается история звукозаписи эпических жанров бандуристами украинского зарубежья на протяжении XX – начала XXI вв. Анализируются формы (сольная и коллективная), жанры репертуара (думы, исторические песни) и стили исполнительства, отраженные в звукозаписи.

Ключевые слова: бандурное искусство диаспоры, звукозапись, эпические жанры, репертуар, формы и стили исполнительства.

The Ukrainian foreignness bandura-players epic genres audio recording history is investigated in presented article taking to consideration the period XX century – the beginning XXIst century. The forms (solo and collective), repertoire genres (duma-ballads, historical songs) and the performance styles, which are reflected in the audio recording, are analysed.

Key words: bandura art of diaspora, audio recording, epic genres, repertoire, forms and styles of performance.

УДК 534.85; 78.087.68
ББК 85.314

Ганна Карась

ДО ІСТОРІЇ ЗВУКОЗАПИСІВ ХОРІВ ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ

Стаття подає історію звукозаписів хорів під керуванням видатного українського диригента Олександра Кошиця з 1914 до 1943 рр. в Україні та США. На основі досліджень відомого українського колекціонера Степана Максимюка із США, мемуарної та епістолярної спадщини О.Кошиця реконструюється процес українських звукозаписів. Особлива увага звернена на записи Українського національного хору та зведеного хору О.Кошиця в США.

Ключові слова: звукозапис, хори, диригент, хорові твори, Україна, США.

Степан Максимюк (1927 р. н.) із США як колекціонер і дослідник українського звукозапису належить до унікальних особистостей, подвижницька праця якого ще чекає на глибокі наукові дослідження та загальнодержавне визнання. Серед його наукових розвідок привертають увагу студії про звукозаписи хорів Олександра Кошиця (1875–1944), які торкаються справи запису останніх грамофонних платівок митця, та окремі статті, у яких знаходимо деякі відомості із зазначеної проблеми [5–9]. В одній з них, що була опублікована в журналі “Вісті” в 1966–1967 рр., С.Максимюк привертає увагу до того факту, що “досі ніхто не взяв на себе завдання ретельно дослідити фонозаписну діяльність О.Кошиця”, а такі дослідження “є невід’ємною частиною культурних надбань українського народу” [8].

Відгукуючись на цей заклик, ми намагалися реконструювати процес звукозапису хорів під керуванням одного з найвидатніших українських диригентів першої половини ХХ ст., що складає мету нашої розвідки. *Актуальність проблеми* зумовлена її недослідженістю та потребою донести до сучасників складні умови звукозапису хорової музики як однієї з умов її збереження. Для цього необхідно вирішити такі завдання: на основі аналізу мемуарної та епістолярної спадщини О.Кошиця, довідкової літератури та музикознавчих джерел відтворити непросту історію звукозаписів хорів під його керівництвом; ввести в науковий обіг маловідомі джерельні матеріали.

С.Максимюк указує, що за час своєї музично-мистецької діяльності О.Кошиць записував спів на платівки кілька разів і вперше це сталося 1922 р. Проте в листі до друга Василя Беневського (січень 1914 р. з Києва), який уперше опублікований 1998 р., ми знаходимо такі рядки О.Кошиця: “Колядки мої записані на грамофон Індришеком (в Києве). Скажи в магазині, чтобы выписали от него пластинки и послушаешь” [3, с.24]. Лю Пархоменко встановила, що Індришек Генріх-Ігнатій (1857–1920) був власником студії й заводу “Грамофон” (“Екстрафон”), що випускав грамплатівки в Києві з 1911 до 1919 рр. Запис колядок, співаних мішаним студентським хором Київського університету під керуванням О.Кошиця, з’явився 1914 р. Це – “Нова радість стала”, “Воскликнули янголи”, “Ой дивнеє народження”, “А в Куцівці церкву будують”, “Прилетів сокіл” [3, с.164]. У цей час О.Кошиць викладає хоровий спів у новоствореній Київській консерваторії, працює в оперному театрі, тобто закладає основи хорової справи у вищій школі й українській опері, разом з тим керує студентським хором, з яким і записує колядки.

Наступним етапом записів хору О.Кошиця є 1917 рік. С.Максимюк указує на запис фірмою “Сирена” під № 15097 “Заповіту” Т.Шевченка у виконанні Українського хору під диригуванням О.Кошиця [6, с.110], щоправда, ставить знак питання біля прізвища диригента, а також наводить дані про те, що звукозаписний журнал “Грамофонний мир” (Ч. 6–7 за 10 серпня 1917 року, який видавався в Петрограді), містить на четвертій сторінці оголошення акціонерного товариства “Естрафон” про те, що київська звукозаписна фірма випустила платівку ч. 20733, на якій записано “Український Національний Гімн” на слова П.Чубинського, обробка О.Кошиця, у виконанні хору під керівництвом О.Кошиця з акомпанементом оркестру С.Т.Абакумова [9, с.144].

О.Кошиць бере безпосередню участь у створенні Української Республіканської Капели (1919). За дорученням уряду УНР, очолюваного С.Петлюрою, який, до речі, брав уроки хорового диригування у вчителя Н.Городовенка в Полтавській учительській семінарії І.Різенка, з останньою він виїжджає для виконання важливої місії репрезентатора українського хорового мистецтва перед народами Європи. Свою місію О.Кошиць виконує із честю, явивши світові незрівняне мистецтво співу, правдивість образів, неперевершену красу й багатство українських народних пісень. Протягом шестирічного концертування митець мав чотири зміни складів хору. Незважаючи на цю обставину, кожен з них доводив до високого виконавського рівня і в черговий раз вражав публіку й критиків.

У вересні 1922 р. після тріумфальної подорожі країнами Європи Українська Республіканська Капела під назвою Український національний хор виїжджає до США на запрошення імпресаріо Макса Рабінова. Одразу ж з 26 вересня до 6 жовтня капела наспівує “фонографічні рекорди у компанії “Брунсвік”. Хто не робив того з тодішньою технікою запису хору, той не знає, що то за каторга! Доходило до умлівання,” – так писав О.Кошиць у своїх спогадах [2, с.213]. У дослідженні Бібліотеки конгресу США “Етнічна музика на рекордах” [14], яке частково виконано за допомогою С.Максимюка, наведено назви творів цього запису. Це – обробки українських народних пісень М.Лисенка (“Висока гора”), М.Леонтовича (“Щедрик”, “Почаївська Божа Мати”, “Коза”), К.Стеценка (“Ой на річці, на Йордані”), О.Кошиця (“Гей! Наш Борисполь”) та ін. Солісти – П.Ординський (баритон), Г.Леонів (тенор) і Т.Георгієвська (сопрано).

До речі, 1 листопада того ж року капела була на вечорі в митрополита Андрея Шептицького в Чикаго [2, с.223].

У 1923 р. хор виступає в Мексиці. 6 січня в Мехіко-Сіті на Торео їх виступ слухало 38 000 слухачів! У цей час поряд з українським репертуаром з’являються обробки американських композиторів С.Фостера, Дента й самого О.Кошиця.

Маючи напружені гастролі в лютому 1923 р., О.Кошиць веде переговори з імпресаріо, який не погоджується на сім тижнів перерви для хору, щоб переформувати його, поновити репертуар, а наполягає на записах хору, “бо з них, – як писав О.Кошиць, – йому буде сталий зиск” [2, с.270].

У березні, після восьмитижневих гастролей Мексикою, де хор мав 53 концерти, 23 з яких у Мехіко-Сіті, він повертається до Нью-Йорка й розмова з імпресаріо, який “добивався наспівування рекордів, бо не хотів без того підписувати контракт” [2, с.272], довела Маестро до ліжка. У яких умовах працювали хор і диригент, свідчить такий запис: “О 6-й год. ранку виїхали знову до Нью-Йорка, приїхали о 12 год. і відразу пішли обідати, а потім наспівувати рекорди для грамофона у Брунсвіка. “Палому” й “Пер хуру” співали до пів на п’яту. Співали паршиво і змучились дуже. Які-то будуть рекорди, уявляю собі! Але Рабінов підганяє, і наша робота може пропасти” [2, с.274]. Ці твори під № X 10094/5 та X 10096/7 записані 10 березня 1923 р. [14, с.62].

У червні-грудні 1923 р. хор гастролює в Південній Америці: Аргентині (42 концерти в Буенос-Айресі), Уругваї (на концерті були присутні дипломатичні представники Америки, Англії, Франції, Мексики, Перу й Уругваю), Бразилії. Усього тут хор мав 107 концертів за сезон червень-вересень. Після повернення з гастролей О.Кошиць пише: “А далі – каторжна п’яти-місячна робота, а головне осоружне наспівування на грамофон, до чого хор ще не готовий! Як подумаю, жаж бере!” [2, с.297, 301–302]. 2 жовтня 1923 р., подорожуючи знову до Північної Америки на пароплаві “Ван-Дейк”, О.Кошиць розпочинає репетиції “для рекордів”: “Співанки для рекордування йдуть в’яло, всі відмовляються, а це ж один з головних пунктів нашого контракту”, “при такій спеці нічого не можна робити, загальна втома не дає змоги навіть листи писати...” [2, с.314–315]. 26 листопада 1923 р. хор записує дві іспанські пісні (“Per juga” та “Vente Niña”) в опрацюванні О.Кошиця (№ 11981, 11983) [14, с.62].

24 квітня 1924 року в Нью-Йорку під матричним номером 12980/1 хор під керівництвом О.Кошиця записав гімн “Ще не вмерла Україна” у фірмі “Brunswick”. С.Максимюк свідчить, що має копію щоденного реєстру праці фірми, де зазначено, що в цьому записі брало участь 23 хористи [9, с.145]. У цей самий день хор записує “Стоїть явір над водою” (аранжування О.Кошиця, № 12978/9) та “А в того хазяїна” (аранжування К.Стеценка, № 12982/3/4) [14, с.62].

Наступного дня (25 квітня) хор записує ще три платівки: “Кант Ангелю Хранителю” (аранжування О.Кошиця, № X 12993/4/5), “Ой ходить сон” (аранжування В.Барвінського – О.Кошиця, № X 12996/7) і “Колядки” (аранжування М.Лисенка, № X 12998/9) [14, с.63].

За свідченням колекціонера, О.Кошиць записав у цей час у фірмі “Brunswick” сім платівок, хоч якість їх була незадовільною [8, с.11].

5 та 7 травня 1924 р. хор записує ще 12 творів, частково повторюючи вже записані раніше, а також додаючи нові (“Київський напів”, № 13055, “Многая літа” Д.Бортнянського – № 13056, дві пісні в обробці В.Ступницького) [14, с.63].

З 1925 р. О.Кошиць залишається без хору й без контрактів. Біржова криза 30-х рр. вплинула на концертне життя, яке опинилося у великому застої. У листі до В.Беневського від 13 січня 1931 р. О.Кошиць з болем пише, що художні критерії в руках бізнесменів, які мають до музики таке ж відношення, як “я до їх “бізнесу”, “в Америці мистецтво і його успіх побудовані на новинці, а що раз побачено і прослухано, то це вже не для Америки. Для перманентного ж успіху треба попасти в “ідоли” [3, с.156].

Добре розуміючи роль О.Кошиця у справі утвердження українського хорового мистецтва у світі, професор В.Щербаківський у розмові з ним у Празі в 1932 р. наголошував на важливості рекордування творів під його орудою [13, с.50].

У травні 1940 р. завершується консолідація українських організацій в Америці й створюється Український Конгресовий Комітет Америки (УККА). У рамках святкувань із цієї нагоди О.Кошиць готує концерт з двома своїми новоутвореними хорами (чоловічим і мішаним), який відбувся 24 травня в залі готелю “Вашингтон” [8, с.50]. Концерт був унікальним, оскільки вперше було виконано низку українських історичних пісень, які зібрав й опрацював О.Кошиць. Митець у листі до друга, хорового диригента, музикознавця Павла Маценка з Канади 6 червня 1940 р. пише про задоволення від цього концерту та про справи українського мистецтва: “Всі українські наміри й захват – це солом’яний вогонь, після якого залишається багато попелу і

досить несмачного. Добре було б, коли б хоч на рекорди спромоглися, а той можливо, що цей концерт вистрелено в повітря невідомо для чого” [1, с.37], а в листі від 25 липня того ж року ділиться своїми думками з приводу наміру П.Маценка написати статтю про потребу запису на платівки української пісні. Це свого роду **програмні засади українського звукозапису**: “1) Всі народи мають зарековдане своє тонічне мистецтво, українці – нічого...; 2) Не маємо приличних рекордів ні для продажу, ні для музеїв і збірок “скарбниці людського слова”, ні для репрезентації; 3) Тепер, коли ми втратили політично **все** й коли настали часи нищення всього українського, а небудування й розвою, – ми не маємо жодної змоги ніде, крім Америки, записати (на рекорд) українську пісню, а вона є **те єдине актуальне**, що залишилося нам і для національного виховання нашого молодого покоління і для маніфестиції українського національного духа у світі” [1, с.40]. П.Маценко написав статтю і надсилав її О.Кошицю, який обіцяє посприяти її виходу в газеті “Свобода” [1, с.45].

Тогочасна американо-українська преса цікавилася долею запису цього концерту на грамофонні платівки й пропонує вести кампанію під гаслом “Записати на платівки ці пісні” [8, с.11]. Ініціатором записів стає помічник О.Кошиця на початку 20-х рр. Лев Сорочинський, який пропонує записати 20 пісень електричним способом. За його підрахунками, для здійснення записів необхідно було 3 500 доларів, сто з яких він пожертвував особисто, поклавши початок цій украй важливій справі. Л.Сорочинський пише в органі УНС “Народна Воля” про важливість збереження культурного багатства, яким є творчість О.Кошиця.

У грудні 1941 р. у листі до П.Маценка О.Кошиць знову з гіркотою пише про повільність здійснення задуму: “Вчора бачив декого з нашого сонного комітету рекордування пісні. Проспали всі нагоди, можливості... Отак український Бог їздить на волах возом, коли треба літати блискавицею... Цікаво, знаєте, в ХХ столітті бачити націю, яка всюди спізнюється!” [1, с.66]. Через рік: “Безнадійність та неясність у всіх моїх справах, оте нещасне рекордування української пісні... зробили моє життя за останні місяці нестерпуче тяжким та нудним”, “Наші мільйонові організації багаті, щоб комусь співчувати... А їхні провідники мають глухі вуха, а своє ставлення до культури та культурних робітників доказали своїм відношенням до рекордування пісні та тим, що за двадцять років не тільки не використали мене, але навіть не поцікавились, чи я живий і як живу” [1, с.75, 77].

В одному з останніх листів до П.Маценка О.Кошиць розкриває лабораторію кропіткої підготовчої роботи до записів: “Я три роки працював над репертуаром* і можливими його змінами; переписував його через всі хорові обставини, можливості й неможливості, вираховував на годиннику, знов переписував, замовляв ноти, крім того писав до газет, розмовляв з різними людьми, переборював такі саботажі, про які сказати неможливо, старими ногами й хворим серцем облавив всі сабвейні драбини Нью Йорку, понижувався перед хористами... все для одної ідеї й цілі: дати нашу пісню нашим людям, щоб хоч трохи отямилась від захланності до чого призвело ліниство й добрі заробітки, так що почали забувати, хто вони й що вони мали й мають до цього часу. Разом з тим хотілось хоч як небудь залишити зразок того стилю виконання нашої пісні, який встановив свого часу Лисенко, а (без сорому казка) зберіг я й хоч сяк-так зберегти від псуття нашу пісню, що роблять свої й чужі... тепер співаків знайти трудніше ніж білу ворону і кожне притягання робить неможливим рекордування пісні через брак відповідного матеріалу й фахівців. Так з рекордуванням пісні” [1, с.78].

Пройшло три роки, проте справа рухалася повільно, у касі фонду було замало грошей, щоб її завершити. Мирон Сурмач, який обурювався байдужістю і нерозумінням справи з боку української спільноти, писав: “Три роки писалося в газетах, говорили по зборах, але справа рекордування все стояла на першій шаблі. Проф. Кошиць свої спомини з славних днів писав, а коли згадав про повільну працю над його рекордами, то за серце хапався. 1943 року пишучи ці рядки видів, що не буде нічого з загальної збірки на рекорди, бо треба 8000, а досі за три роки зібрано тільки 2554 долари і 48 центів. Пішов я до свого знайомого хорвата, що вже вів мале підприємство виробу і продажу хорватських рекордів. Розказав йому історію про Український Хор, про пісні проф. Кошиця та менше-більше який був бізнес з рекордами. Хорват вислухав мене і каже: “Олрайт! Дай мені проф. Кошиця, ми поговоримо”. За три місяці потім, в літі, се-

* Мається на увазі хоровий репертуар для запису на платівках.

ред найбільшої спеки, серед розпечених мурів Нью-Йорку, зареєстровано 27 хорових пісень, на 10 рекордах” [11, с.179–180].

Запис на платівки тривав від 5 до 13 червня 1943 року в Нью-Йорку у фірмі “Sonart” за адресою: 42-га Західна вул., 251 [8, с.19]. С.Максимюк у вказаній статті подає точний опис творів, на основі якого можемо зробити висновок про жанри народних пісень та авторів їх опрацювань (М.Лисенко, О.Кошиць, М.Леонтович, В.Ступницький, К.Стеценко, М.Колесса, М.Гайворонський, С.Людкевич) [8, с.19]. О.Кошиць так характеризує цей своєрідний пісенний соборний літопис: “На рекордах зафіксовано зразки майже всіх родів нашої пісні. Тут є передісторичні поганські щедрівки й колядки, далі ж щедрівки й колядки мішаного погансько-християнського характеру і змісту, а далі суто християнського. Є пісні історичні, героїчні, військові (стрілецькі), сімейні, колискові, жартівливі, сатиричні, гумористичні та пісні до танцю (коломийки). По характеру вони протяжні й швидкі, сумні й веселі, мрійливі й реалістичні, хатні й вуличні, жіночі й чоловічі, пісні з Великої України, з Галичини та з Буковини” [4, с.30]. Диригент залишився незадоволеним низьким рівнем записів з технічного боку, а С.Максимюк детально аналізує ці огріхи [8, с.16].

На початку 1950-х років фірма “Bard Record Co.” – спадкоємиця старої звукозаписної фірми “Sonart” – випустила на ринок довгограючу платівку тих самих оригінальних записів хору Кошиця з 1943 року.

О.Кошиць після закінчення записів у своєму виступі на радіо сказав: “Справа була цілком заморожена і залишалось чекати тільки її смерті. Мене самого, що весь час боровся за неї, брала вже розпука, кидала надія. Але разом з тим міцніла моя енергія і рішення за всяку ціну спасти від загибелі культурну справу, яку розважно нерозумні люди топили... Треба сказати, що до цього часу в цій ділянці не зроблено майже нічого, а час і страшні події нищать не тільки культурні скарби нашого народу, але поставили під загрозу саме його існування. То ж при цих умовах скромний факт рекордування нашої пісні набирає культурного значення і ваги” [4, с.30].

Диригент з великим ентузіазмом і любов'ю брався до справи запису, а байдужість української спільноти до неї зміцнювала його рішучість урятувати культурну справу від загибелі. Після виходу записів у світ і смерті геніального диригента преса писала: “Осталась однак його пісня, яка постійно пригадує нам його геніальність. Оця зареєстрована пісня – це його останній і неоціненний дар українському народові. Цей дар ми приймаємо з глибокою вдячністю, схилиючи перед його великим духом наші голови. Це дійсно великий скарб генія України” [12, с.39–40].

Один з найближчих друзів митця, П.Маценко, вважав, що записи О.Кошиця – це “приклад і наука для грядущих поколінь, як виконувати українську пісню”. “З того співу промовляє до нас чиста і незіпсована українська натура, що шукає долі, б'ється за неї, подивляє красу Божого світу, вглядає в тайни української душі... Рекорди, наспівані Хором проф. О.Кошиця – це щира наука для всіх про те, як треба співати свої пісні і як їх розуміти. Через те, треба думати, що вони є заповітом великого борця за красу української душі і за право народу до вільного і незалежного існування” [10, с.28–29].

Отже, видатний український хоролий диригент Олександр Кошиць, усвідомлюючи цінність звукозапису як технічної новачки епохи модерну й незважаючи на складні обставини, упродовж активного творчого періоду в Україні та США здійснює ряд записів хорової музики, накреслює програмні засади українського звукозапису, бореться з байдужістю української громади щодо збереження національних культурних надбань. Історія звукозаписів хорів під орудою О.Кошиця є актуальною і повчальною в наш час – час комерціалізації української культури, вихолощення з неї або висунення на маргінеси справжнього високого мистецтва, а непохитність великого митця Олександра Кошиця і невтомного збирача безцінних скарбів українського звукозапису Степана Максимюка гідна наслідування тими, кому не байдуже майбутнє нашої держави, нації і культури. Публікація вибраних статей С.Максимюка з історії українського звукозапису та дискографії, його унікальна колекція звукозаписів, якій так і не знайшлося місця в Україні, актуалізує нові розвідки музикознавців у цій дещо занедбаній ділянці нашої науки.

1. Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка / [передм. П. Маценка]. – Вінніпег : Культура й Освіта, 1954. – 80 с.
2. Кошиць О. З пісню через світ. (Подорож Української Республіканської Капели) / Олександр Кошиць ; [упоряд., літ. обр., заг. ред. М. Головащенко]. – К. : Рада, 1998. – 326 с. : іл.
3. Кошиць О. Листи до друга (1904–1931) / Олександр Кошиць ; [упоряд., коментарі, вст. стаття і покажчик імен Л. О. Пархоменко]. – К. : Рада, 1998. – 190 с.
4. Кошиць О. Українська народна пісня на рекордах / Олександр Кошиць // Ювілейний Календар-Альманах книгарні “Сурма” на 1945 рік. – Нью-Йорк (США). – С. 30–32.
5. Максимюк С. Грамофонні платівки хору Кошиця – це не заслуга УКК! / Степан Максимюк // З історії українського звукозапису та дискографії / С. Максимюк. – Львів ; Вашингтон : Вид-во Українського Католицького університету, 2003. – С. 64–66.
6. Максимюк С. Дискографія Шевченкіяни / Степан Максимюк // Там само. – С. 102–117.
7. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії / Степан Максимюк // Там само. – 287 с.
8. Максимюк С. Сумна справа запису останніх грамофонних платівок О. Кошиця / Степан Максимюк // Там само. – С. 49–63.
9. Максимюк С. “Ще не вмерла Україна” у звукозаписах. (До 135-ліття написання гімну) / Степан Максимюк // Там само. – С. 140–150.
10. Маценко П. Заповіт / Павло Маценко // Ювілейний Календар-Альманах книгарні “Сурма” на 1945 рік. – Нью-Йорк (США). – С. 27–29.
11. Сурмач М. “Грамофон” – в Америці і серед українців / Мирон Сурмач // Календар “Провидіння” за 1947 рік. – С. 179–180.
12. Чар української пісні // Ювілейний Календар-Альманах книгарні “Сурма” на 1945 рік. – С. 39–40.
13. Щербаківський В. Олександр Антонович Кошиць / Вадим Щербаківський. – Лондон : Накладом Української видавничої спілки, 1955. – 53 с. – (Відбитка з журналу “Визвольний шлях”).
14. Spottswood Richard K. Ethnic Music on Records. A Discography of Commercial Ethnic Recordings Produced in United States 1894 to 1942 / Richard K. Spottswood. – Los Angeles : Folklore and Mythology Center University of California, 1983. – 110 p.

Стаття представляє непросту історію звукозапису хорів под управлінням видаючогося українського дирижера Александра Кошиця з 1914 по 1943 роки в Україні і США. На основі досліджень відомого українського колекціонера Степана Максимюка з США, мемуарного і епістолярного насліддя О. Кошиця реконструюється процес українських звукозаписів. Особливу увагу приділено записам Українського національного хору і об'єднаного хору О. Кошиця в США.

Ключевые слова: звукозапис, хоры, дирижеры, хоровые произведения, Украина, США.

The article presents nonsimple history of sound recordings choirs directed by notable Ukrainian conductor Oleksandr Koshyts between 1914 and 1943 in Ukraine and USA. On the basis of investigations well-known collector of Ukrainian recordings by Stefan Maksymjuk in USA, memoirs and epistolary heritage by Oleksandr Koshyts, make reconstruction process of Ukrainian sound recordings. Especially to pay attention to sound recordings Ukrainian National Chorus and united chorus by Oleksandr Koshyts in USA.

Key words: sound recordings, choirs, conductor, choral compositions, Ukraine, USA.

УДК 78.071.1:78.087.68

ББК 85.314.1

Наталія Толошняк, Ігор Дем'янець

ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ АНДРІЯ ГНАТИШИНА У ЗВУКОЗАПИСАХ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

У статті висвітлюється питання дискографії та фонографії композиторського доробку А. Гнатишина в історичній ретроспективі, визначається місце хорової творчості митця в сучасному виконавському мистецтві.

Ключові слова: А. Гнатишин, літургійні твори, хорові обробки, аудіозаписи, дискографія.

Андрій Гнатишин (1906–1995) постає в історії української музичної культури ХХ ст. як універсальна особистість, що проявляла свій талант у різних мистецьких царинах. Він належить до плеяди видатних українських діячів науки та мистецтва, які силою обставин опинилися поза

межами рідної Батьківщини. Проживши значний відтинок часу за кордоном, вони серцем і душею завжди були з рідною землею.

Андрій Гнатишин з початку 30-х років упродовж семи десятиліть був одним з найвизначніших культурно-громадських діячів української західної діаспори, працю якого поцінують не лише співвітчизники, але й музичні критики, представники багатьох країн Європи (Австрії, Великобританії, Голландії), Америки (США, Канади), а також ієрархи Ватикану.

Мистецька діяльність Андрія Гнатишина в контексті музичної культури ХХ століття вже знайшла свій безпосередній відгук у науковій літературі. Однак значна частина вітчизняних музикознавців у своїх дослідженнях найбільшу увагу концентрує на вивченні окремих сфер творчості митця: культурегерської [5–7; 16], диригентської [7; 15], композиторської [4; 16], епістолярної [11] тощо. Проте малодослідженою залишається важлива ділянка діяльності митця – його дискографія, записи хорових творів у виконанні різних колективів. Тема актуалізації та популяризації творчості А.Гнатишина засобами звукозапису в загальноукраїнський контекст ще не ставала предметом дослідження науковців. Тому головна мета пропонованої статті – дослідити дискографію та фонографію композиторського доробку А.Гнатишина в історичній ретроспективі та визначити місце хорової творчості митця в сучасному виконавському мистецтві.

Природно, що матеріалом дослідження стали платівки із записами творів А.Гнатишина, значна частина яких зберігається в композиторському архіві, який був переданий сином митця Юрієм Гнатишином у фонди Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського. Досить вагома частка звукозаписів була передана дослідникові мистецької діяльності А.Гнатишина Ігорю Дем'янцю [6] одним з активних популяризаторів творчого доробку композитора й організатора видання платівок єпископом Івано-Франківської єпархії УГКЦ, професором Східного інституту в Римі, доктором канонічного права, ректором Івано-Франківської теологічної академії Софроном Мудрим. Додаткову інформацію про фонографію творів композитора подає у своїй праці “З історії українського звукозапису та дискографії” колекціонер із США С.Максимюк [10]. Рецензії на платівки А.Гнатишина сприяли популяризації його творчості в ближньому й дальньому зарубіжжі. Серед авторів рецензій Р.Завадович [8], М.Федорів [14].

Мистецька діяльність А.Гнатишина відіграла роль потужного імпульсу розвою не лише українського, але й світового хорового виконавства, збагативши його методи, палітру засобів художньої виразності, накресливши перспективи глибшого осягнення національної автентики. Як диригент-практик А.Гнатишин був інтерпретатором, першовідкривачем і пропагандистом багатьох хорових творів українських композиторів, які репрезентувалися не лише в українському середовищі.

Маючи ґрунтовну богословсько-музичну освіту й тривалу регентсько-виконавську практику, А.Гнатишин цілеспрямовано продовжував розвиток національних традицій у сферах великих циклічних форм, спеціальних відправ і окремих релігійних творів, опираючись на органіку українських пісенних традицій і виявляючи виразність принципів церковних розспівів різних регіонів України та розмаїтих технік komponування канонічних піснеспівів, синтезуючи їх з наспівністю народного багатоголосся.

Митець у своїй виконавській діяльності ставив перед собою першочергове завдання зберегти скарб українського духовного співу, його чистоту від нашарувань часу. Усі його твори, написані в еміграції, сповнені величезної віри й надії на звільнення України, відтворювали безцінні пласти національної літургійної та паралітургійної традиції. Незважаючи на розмаїтість, вони об'єднані загальним мистецьким задумом – збереження питомих засад українського церковного співу, його різноманітних жанрів і форм, єдності з процесами розвитку фольклорної пісенності й цим – збагачення сучасної композиторської творчості.

Опираючись на здобутки своїх попередників, уважно відстежуючи нові ідеї в галузі богослужбової творчості, А.Гнатишин прагнув піднести хорову культуру українських богослужінь у діаспорі, відновити й відстояти її національну колоритність і цим вирізнити її поміж мистецтва інших християнських країн. Отож не тільки його твори, але й зразки зі спадку інших українських митців він популяризував упродовж десятиліть своєї діяльності як диригента хору церковних парафій, особливо ж роботи з колективом церкви св. Варвари.

Діяльність хору була пов'язана з проведенням богослужбового обряду, який, на думку А.Гнатишина, є тісно “пов'язаний з нашим (українським) хоровим мистецтвом”, з виступами в

концертних залах, на тематичних концертах, ювілейних імпрезах, академіях на честь видатних діячів мистецтва, історичних героїв. Управа хору та її диригент вважали основним завданням колективу “показати нашу музичну культуру і церковну, і світську чужинцям, живим в Австрії, та широкому світові й тим самим зробити добре ім’я нашому українському народові й привити симпатію” [3].

Саме досягненню цих завдань сприяла активна діяльність прихильників хору церкви св. Варвари та його керівника у справі видання платівок і фонозаписів творчого доробку А.Гнатишина.

Значна частина звукозаписів репрезентує, у першу чергу, літургійні твори митця. Так, перше видання “Святої Літургії” було здійснено на довгограючих платівках у музичному видавництві Миколи Денисюка в Чикаго (США, 1960). Доля першої платівки була складною. Звуковий запис Служби Божої був зроблений у віденській студії “Симфонія” (технічний керівник інженер Богдан Панич). Однак, отримавши його, американське видавництво за браком коштів не змогло одразу видати цей твір. Лише ініціатива видавця Миколи Денисюка та членів спеціальної комісії зі священників і музикознавців, а це були: о. проф. В.Ліпський, о. проф. Хомин, о. проф. М.Федорів, о. В.Жолкевич, диригент Л.Туркевич, які вирішили обов’язково реалізувати ідею видання платівки, цей проект було здійснено. Виконавцями Служби Божої були священники о. д-р Володимир Гавліч (целєбрант), о. Іван Дашковський та о. Данило Ковалюк (диякони) і мішаний хор церкви св. Варвари під орудою Андрія Гнатишина. Виконання твору було збагачено чудовим співом солістів: Ірини Маланюк, Едіти Сапрун, Ганни Заборської, Христини Любченко, Олени Лонкевич-Щуровської, Емілії Маркович, Ігоря Гнатишина, Василя Янкового, Юрія Лінднера й Омеляна Вукайловича. “Віденська” Служба Божа складається з трьох стародавніх антифонів творів Дмитра Бортнянського й Артемія Веделя. Творчість А.Гнатишина в цій Службі представлена обробками тропаря, кондака, богородичної та “Вірую”, а також оригінальними творами: “Єктенія о оглашених”, “Отець і Син”, “Єдин свят” і “Буде ім’я Господне”. Доповненням цього звукозаписного циклу релігійних творів стали платівки “Боже, вислухай благання” у гармонізації Андрія Гнатишина та відома його композиція “Богородице Діво” (солістка Едіта Сапрун).

Ці видання були надзвичайно популярними й мали широкий резонанс. Високу оцінку їм дали українські єпископи, про них писала майже вся зарубіжна преса. Так, Роман Завадович* відзначав: “Кожному, хто прослухав ці платівки, буде ясно, що наміром упорядника програми й диригента було дати українській громадськості на еміграції зразок Богослужби, в якій відбилися б краса, повага й духовна глибина української релігійної музики. І справді, у виконанні добре збалансованого й зіспіваного хору пісні звучать раз велично, могутньо, то знову ніжно, лагідно – але в одному й другому випадках молитовно й одухотворено... Духовно релігійна культура України знаходить тут, мов у мініатюрі, характеристичну відбитку” [8].

Більша частина звукозаписів А.Гнатишина була видана завдяки співпраці композитора з видавництвом “Хвилі Дністра” Василя Ільчишина в Клівленді (США). Саме в цьому видавництві випущено великодній альбом із двох платівок – “Воскресні пісні” і “Гаївки”. Як зазначалося в пресі, “перша платівка повна церковного і релігійного настрою, друга дає нам образ нашого села з його чудовими звичаями, спокоєм і великодньою радістю”**.

Слід відзначити, що платівка “Гаївки” створена досить оригінально. Хорові композиції в обробці А.Гнатишина чергуються з інструментальними награшами струнного квартету, який втілює мотиви хорових гаївок, саме це надає виданню особливої оригінальності та різноманітності.

У видавництві “Хвилі Дністра” були також видані дві довгограючі платівки “Воскресна утрєня” для мішаного, чоловічого та жіночого хору із солістами в обробці А.Гнатишина, які мали надзвичайний успіх у слухачів різних континентів. Записи окремих пісень з утрєні були зроблені ще під час відправ в українській церкві св. Варвари у виконанні церковного хору під орудою Андрія Гнатишина. Ці пісні віденське радіо з німецьким поясненням тексту й обряду неодноразово передавало на Великодні свята в 1967, 1969 та 1970 роках. Однак повне видання

* Роман Завадович (*18 грудня 1903, Славна Зборівського району – †31 травня 1985, Чикаго) – український письменник, журналіст, редактор, культурно-освітній діяч.

** “Українське слово”. – 1962. – 8 квітня.

Воскресної утрени, одної з найкращих церковних відправ, стало можливим тільки в 1970 р. завдяки творчій співпраці композитора та видавця Василя Ільчишина. У цій відправі Андрій Гнатишин використав обробку українського церковного розспіву та дев'яти пісень (“Катавасія”) А.Веделя, творця золоті доби української церковної музики. Запис Воскресної утрени відбувся в “Polyhymnia Tonstudio” – Wien Konzerthaus у виконанні пароха Української греко-католицької церкви св. Варвари у Відні о. д-ра Олександра Остгайм-Дзеровича, церковного хору й солістів Люби Гнатишин (альт), Сільвії Отмар-Штайн (сопрано), Ігоря Гнатишина (тенор), Губерта Віденського (баритон). У багатьох рецензіях високо оцінювалося виконання відправи та відзначалося, що хор церкви св. Варвари під керівництвом А.Гнатишина впродовж десятиліть був осердям збереження віри, традицій хорового співу Галичини, а його духовний лідер виявив себе самовідданим хоронителем української духовної хорової спадщини й традицій Української греко-католицької церкви.

Значним здобутком видавництва “Хвилі Дністра” було видання “Чиказької Служби Божої”. Цей твір був створений композитором на прохання пароха о. Йосифа Шарого (Шарій) для посвячення нового храму в парохії св. Йосифа в Чикаго.

У липні 1975 р. завершена “Служба Божа” була передана парохіві, а копія її вмурована в наріжний камінь нової церкви. Виконання цього твору – оригінальної української літургії в Америці (переклад зі старослов'янської кардинала Йосифа Сліпого) відбулося на посвяченні церкви 22 травня 1977 р. Запис твору у виконанні хору ім. митрополита Андрея Шептицького під орудою А.Гнатишина був виданий на платівці в 1980 р. (“The Chicago Divine Liturgy”, The St. Joseph's cultural center, Chicago). Ю.Плешкевич (голова управи хору церкви св. Варвари) зазначав: “Ця Служба Божа – оригінальний твір одного автора, українською мовою та в українському стилі, в якій використано наші старі київські та галицькі напиви. Літургію не раз співав цей великий хор на різних великих торжествах і в кінці наспівав її на грамофонні платівки під управою Юліана Позняка” [12].

Хор церкви св. Варвари, завдяки концертним програмам і виданню платівок і фонокасет, репрезентував широкому загалу шанувальників хорового мистецтва релігійні та народні перлини музичного мистецтва українського народу. “Хресним батьком” майже всіх наступних платівок і касет віденського церковного хору був ректор Української Папської Колегії св. Йосафата в Римі о. д-р Софрон Мудрий. “Українські релігійні пісні і псалми” (1978), а пізніше – “Свята Літургія” (1979–80), “Різдво Христове в українських колядках” (1980) продовжили ланку довгограючих платівок, що з'являються заходами українського відділу ватиканського радіо. Як зазначалося у вітчизняній пресі, “...це знову нове культурне надбання, новий вклад у скарбницю нашого хорового мистецтва на еміграції. Наспівані, як церковні, так і народні твори є вірним одуховленим відтворенням як релігійного, так і народного духа. У взаємній праці диригента з парохом о. д-ром Дзеровичем хор наспівав одну платівку з псалмами й релігійними піснями, які рідко, або взагалі не виконують наші хори: “Над ріками Вавилону”, “Преклони, Господи, ухо Твоє”, “Божественное сіє і всечесное” комп. Артема Веделя, “Богородице, до Тебе прибігаємо”, “Під твою милість”, “Як же Ти, славний Боже” Бортнянського, “Чи Ти мене, Боже, забуваєш”, “Тебе поєм”, “Отче наш” та ін. Гнатишина” [13].

Хористи церкви св. Варвари у Відні активно працювали над підготовкою й виданням наступних платівок з їх репертуару. Так шанувальники творчості композитора Андрія Гнатишина та виконавської діяльності хору отримали змогу насолоджуватися виконанням страсних і великопосних пісень після видання платівки “Претерпівший за нас страсти” (1979), яка містить, крім псалма Бортнянського “Векую прискорбна еси, душе моя”, такі обробки А.Гнатишина: “Під Хрест Твій стаю”, “Хресту Твоєму”, ірмос з поклонів, “Чути крики”, “Страдальна Мати”, “Благообразний Йосиф”, “Душе моя” та світські твори на слова Т.Шевченка після виходу у світ платівки “І мертвим, і живим, і ненародженим... посланіє” (1979). Ці видання мають на звороті обкладинок тексти пісень (українською та німецькою мовами), що сприяло більшій доступності та популяризації виконаних творів.

Наступна праця хору – платівка “Величаєм тя, Пресвятая Богородице” (1980) з піснями, що традиційно виконувались у церквах під час богослужень, прославляючи Матір Божу. Опрацьовані композитором галицькі та київські напиви, призначені для солістів з хором, секстету, жіночого та мішаного хору, надають різноманітності цим пісням.

За час регентської діяльності А.Гнатишина була видана серія “Українські релігійні пісні”, яка налічує понад п’ять десятків платівок, де ювілейною, п’ятдесятою, стала й фонокасета “Велика вечірня в українському обряді” в обробці А.Гнатишина, яка, як і більшість платівок композитора, була випущена за сприянням о. д-ра Софрона Мудрого, ЧСВВ накладом українського відділу ватиканського радіо (1982).

У структуруванні й створенні загальної композиційної канви “Вечірньої” митець, природно, цілком покладається на закономірності церковного обряду. Ця перша частина всеношної відкривається священничим закликком “Прийдіте, поклонімся Цареві нашому Богу”. Наступні частини – Псалом № 103 “Благослови, душе моя, Господа”; Велика Єктенія (у більшості випадків містить 10 прохань); Псалом № 1 “Блажен муж” (з триразовим повторенням “Алилуя” після кожного стиха); Єктенія мала; “Стихири на “Господи, воззвах”; “Світе тихий” (переважно ліричного характеру); Прокімени; Єктенія сугуба (з триразовим хорovým повторенням кожного прохання); “Сподоби, Господи”; Єктенія прохальна; Літія (молитва всіх священнослужителів у притворі про потреби людства, що символізує смирення Адама перед Богом. Супроводжується хорovým “Господи, помилуй”, що повторюється 40–50 разів тричі по два рази); молитва Симеона-Богоприємця “Нині відпущаєши”; у неділю і свята – “Богородице Діво”; Благословіння хлібів і “Буди ім’я Господнє” (у функції межової з утреною частини або відпусту).

У загальному звучанні твору особливо виділяється “Світе тихий”, де галицька мелодія світільної подяки гармонізована А.Гнатишином у руслі панівних тенденцій стилістики цього циклу. Ремарка “Урочисто” налаштовує на виконання згідно з канонами; за Студитським уставом – повільно й тихо. Саме так і розпочинається ця молитва, яку композитор вибудовує як наскрізну динамічну лінію до першої кульмінації – “*Поем Отця і Сина...*”. Надалі динамічний план вільніший; вільнішим стає фактурний рельєф, де істотно мелодизується не тільки партія тенора, а й баса. При цьому почерговий вступ голосів у другій строфі виразно натякає на квазі-імітаційну техніку раннього партесного багатоголосся, а заключна фраза “*всему міру...*” – духовних кантів.

“Велика вечірня” записана у виконанні пароха о. Олександра Остгайм-Дзеровича, диякона о. Франца Шлегля, хору церкви св. Варвари під орудою А.Гнатишина.

У вересні 1979 року диригент і хористи церкви св. Варвари були запрошені до Риму на відзначення 10-ї річниці посвячення собору св. Софії та 40-річчя єпископської хіротонії патріарха Йосифа Сліпого. Проведення урочистостей супроводжувалося виконанням Служби Божої Андрія Гнатишина, яка прозвучала також у каплиці Папської української семінарії та на ватиканському радіо. Виступ на радіо був надзвичайно важливим, тому що надав можливість записати в студії повну українську “Святу Літургію”, яка була видана в комплекті двох платівок українським відділом ватиканського радіо “Свята Літургія в українському обряді з Ватикану”: править о. д-р Софрон Мудрий, ЧСВВ; дякують о. д-р Олександр Остгайм-Дзерович, диякон Петро Костюк; солісти: Юрій Гнатишин, Ігор Тарко, Люба Гнатишин, Сільвія Отмар-Штайн, Борис Ямінський та ін.

Особливо відзначився своєю композиторською творчістю А.Гнатишин у підготовці й проведенні урочистих святкувань *1000-річчя Хрещення Руси-України*. Митець за дорученням ректора Української духовної семінарії в Римі о. д-ра Софрона Мудрого написав молебень до святого рівноапостольного князя Володимира (1984), що являє собою яскраву й доволі рідкісну сторінку української церковної музики: це – молебень з канонам. Важливою ознакою твору є збереження автентичних особливостей церковних розспівів, дотично виявлене в зазначенні походження розспівів. Працюючи над циклом, А.Гнатишин зберіг характерні для жанрових різновидів риси в концепції традиційного співу. Цей твір в обробці для мішаного хору з’явився на платівці “Молебень до св. Володимира Великого у 1000-річчя Хрещення України” у 1986 р.

А.Гнатишин багато уваги приділяв хорovій обробці українського пісенного фольклору, збереженню і пропагуванню взірців різножанрового спрямування. Ця сфера діяльності митця включає обробки стрілецьких (народні й авторські взірці), козацьких, календарно-обрядових і родинно-побутових пісень, в’язанки народних пісень.

Видатною подією в цьому напрямі став приїзд до Відня в 1974 році відомого співака Михайла Мінського*, який разом із чоловічим і жіночими ансамблями хору церкви св. Варвари

* Михайло Мінський (справжнє прізвище Спірін (Спірідонов) Михайло Григорович, *12 серпня 1918, Тихий Пльос, нині – Бугаєво Катайського району Курганської області Росії – † 9 жовтня 1988, Цволле, Нідерланди) – український концертно-камерний і оперний співак (баритон).

в супроводі Віденського симфонічного оркестру під керуванням А.Гнатишина записав відому платівку стрілецьких пісень в обробці й оркеструванні диригента "Маєва ніч". Видання цієї платівки було присвячене 60-річному ювілею вимаршу Українських січових стрільців.

Обробкам народних пісень були присвячені ще декілька випусків платівок. Так, створений А.Гнатишиним бас-квартет "Тарас Бульба" підготував у 1973 році запис "Українські народні пісні", а до відкриття ювілейної філателістичної української виставки, приуроченої "300-річчю відсічі Відня", були випущені платівка й фонокасета "Козацькі пісні" у виконанні хору св. Варвари під його орудою (1983) та ін.

Отже, хорова композиторська творчість Андрія Гнатишина користувалася надзвичайною популярністю на різних континентах і найбільше повно, з усіх українських композиторів західного зарубіжжя, була зафіксована на звуконосіях ще за життя композитора. Його твори виконували всесвітньо відомі солісти, серед яких Іра Маланюк, Галина Андреадіс, Марта Кокольська, Ія та Любомир Мацюки, Мирослав Скаля-Старицький, Зенон Дольницький, Михайло Дуда, Михайло Мінський, Володимир Боднар, Іван Рудавський, Євгенія Зарицька, Рената Бабак, Ірена Вельгащ, Іванна Мигаль, Галина Колесник, Терен Теодор Юськів, Євген Титла, Володимир Ухач та ін.; знані хорові колективи – "Трембіта" (Нью-Арк), "Луна", "Вегревіль" (Альберта), "Гомін" (Манчестер), "Українські козаки" (Бергенц), "Візантійський хор" (Утрехт), Український кафедральний хор Непорочного зачаття (Філадельфія), дівочий хор "Веснівка" (Торонто), "Діброва" (Братфорд), "Український хор Центральної репрезентації" (Аргентина), "Тисячоліття" (Канада), "Чайка" (Мельбурн), "Прометей" (Торонто) та ін.

Сьогодення розвою хорового мистецтва в Україні свідчить про унікальність творчого доробку А.Гнатишина, яка полягає в його винятковій ужитковій значимості для аматорської та професійної світської й церковної практики. Хорові твори композитора часто звучать на концертних імпрезах, активно залучаються для виконання в міжнародних і всеукраїнських конкурсах і фестивалях, таких як: Міжнародний конкурс ім. Павла Муравського (м. Київ), Всеукраїнський хоровий конкурс ім. М.Леонтовича (м. Київ), Міжнародний конкурс хорових колективів імені Лесі Українки (м. Луцьк), Міжнародний конкурс ім. Д.Січинського (м. Івано-Франківськ), Республіканський конкурс хорових колективів ім. М.Лисенка (м. Київ), Міжнародний фестиваль хорової музики "Львівські зустрічі" (м. Львів), Міжнародний фестиваль хорової музики "Передзвін" (м. Івано-Франківськ), Міжнародний фестиваль-конкурс хорової музики "Південна Пальміра" (м. Одеса), хор-фест "Золотоверхий Київ" (м. Київ).

Серед колективів, які пропагують музику українського композитора в Україні, – камерний хор "Київ", державна чоловіча капела ім. Л.Ревуцького, камерний хор ім. Дмитра Бортнянського (Вінниця), чоловічий хор "Гомін" (Львів), Львівська державна академічна чоловіча хорова капела "Дударик", національний заслужений академічний український народний хор України ім. Г.Г.Верьовки, народна академічна хорова капела НАН України "Золоті ворота", Київський муніципальний хор "Хрещатик", Львівський муніципальний хор "Гомін", національна заслужена академічна капела України "Думка", державна заслужена хорова капела "Трембіта" (Львів), камерний хор "Cantemus", камерний хор "Галицькі передзвони" (Івано-Франківськ), камерний хор "Кредо" кафедрального собору св. Воскресіння УГКЦ (Івано-Франківськ), муніципальний камерний хор "Благовіст" (Ірпінь), муніципальний камерний хор "Легенда" (Дрогобич), церковний хор "Видубичі" (Київ) та ін.

Відомі хорові колективи для збереження хорової скарбниці українських композиторів активно записують і випускають компакт-диски, які включають і духовні композиції, хорові обробки народних пісень та оригінальні твори Андрія Гнатишина.

На Прикарпатті широко популяризується творчість Андрія Гнатишина завдяки активній диригентській практиці заслуженого діяча мистецтв України Ігоря Циклінського, заслуженого працівника культури України Жанни Зваричук, кандидата мистецтвознавства Ігоря Дем'янця, заслуженого працівника культури України Юрія Серганюка, заслуженого діяча мистецтв України Олега Цигилика та ін. Під керівництвом І.Дем'янця хором "Cantemus" церкви Царя Христа монастиря оо. Василян УГКЦ (м. Івано-Франківськ) записані та випущені компакт-диски духовних композицій А.Гнатишина: "Божественна літургія" (2003), "Духовні пісні" (2004), "Українське Різдво" (2005), "Акафіст "Слава Богу за все" (2009), "Молебень до Пресвятої Богородиці" і "Молебень до Ісуса Чоловіколюбця" (2009).

Отже, виконавська, композиторська та культуртрегерська діяльність Андрія Гнатишина відіграла роль потужного каталізатора пришвидшеної розбудови жанрово-стильової системи хорової музики та виконавства в українському зарубіжжі, а записи хорових творів композитора на платівках, аудіокасетах, компакт-дисках, які були випущені протягом півстоліття, стали “золотим фондом” української вокально-хорової спадщини митця.

1. Виступ хору св. Варвари з Відня у Мюнхені // Християнський голос. – 1980. – № 23.
2. Гнатишин А. Грамофонна платівка В. Мельничина / А. Гнатишин // Шлях перемоги. – 1974. – 20 січня.
3. Гнатишин А. Церква св. Варвари у Відні – місце побуту мощів св. Йосафата колись і тепер / А. Гнатишин // Світло. – 1967. – Травень-червень.
4. Дем’янець І. Духовна музика в репертуарі камерного хору “Легенда”: жанрове розмаїття та виконавська інтерпретація / Ігор Дем’янець // Теоретичні та практичні питання культурології. – Мелітополь, 2008. – Вип. XXV. – Ч. III. – С. 114–120.
5. Дем’янець І. Культурно-мистецький контекст та історичні умови літургічної творчості А. Гнатишина / Ігор Дем’янець // Наукові записки. Серія: мистецтвознавство. 1(19). – Тернопіль ; К., 2008. – С. 39–45.
6. Дем’янець І. Й. Мистецька діяльність Андрія Гнатишина в контексті музичної культури ХХ століття : дис. ... канд. мистецтв : 17.00.03 / Дем’янець Ігор Йосипович ; Львів. нац. музична акад. ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2009. – 345 с.
7. Диригент і композитор Андрій Гнатишин : матеріали до біографії / [ред. Т. Данник]. – Відень : Друк. Seitenberg, 1994. – 226 с.
8. Завадович Р. Українська служба Божа на платівках / Р. Завадович // ОВІД. – 1961. – Ч. 4 (115). – С. 15–18.
9. Карась Г. Церковна музика української західної діаспори як чинник збереження етнічної ідентичності / Г. Карась // II міжнародна науково-практична конференція [“Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті. Українська діаспора у світовій цивілізації”] (у рамках конгресу української діаспори) (Львів, 18–20 черв. 2008 р.) : зб. доп. – Львів : Міжнар. ін-т освіти, культури та зв’язків з діаспорою Нац. ун-ту “Львівська політехніка”, 2008. – С. 281–287.
10. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії / Степан Максимюк. – Львів ; Вашингтон : Вид-во Українського Католицького ун-ту, 2003. – 288 с.
11. Никорак Н. Листи Андрія Гнатишина до Ярослава Ярославенка та музичного видавництва “Торбан” / Наталія Никорак // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – Вип. IV. – С. 46–61.
12. Плешкевич Ю. З української релігійної музики / Ю. Плешкевич // Український голос. – 1980. – 1 червня.
13. Пресова інформація з Відня // Шлях перемоги. – 1978. – 19 листопада.
14. Федорів М. Враження з переслуханої касетки і рефлексії / М. Федорів // Свобода. – 1991. – 11 травня.
15. Шарко Б. Композитор і диригент Андрій Гнатишин / Б. Шарко // Українське слово (Париж). – 1990. – 14 січ. – С. 8–11. – Передрук у спец. виданні: Зустріч громадянства з композитором проф. Андрієм Гнатишиним. – Львів, 1990. – С. 8–11.
16. Шульгіна В. Д. Музично-просвітницька діяльність українського диригента і композитора Андрія Гнатишина в Австрії / В. Д. Шульгіна // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Українська тема у світовій культурі / [упоряд. і автор вступ. ст. М. Д. Копиця]. – К., 2001. – Вип. 17. – С. 276–284.

В статті освещается вопрос дискографии и фонографии творческого наследия А. Гнатишина в исторической ретроспективе, определяется место хорового творчества композитора в современном исполнительском искусстве.

Ключевые слова: А.Гнатишин, литургические произведения, хоровые обработки, аудиозаписи, дискография.

In the article the question of discography and fonography of the composer works of A.Hnatyshyn in historical perspective is highlighted, determined the place of choral works of the artist in contemporary performing arts.

Key words: A.Hnatyshyn, liturgical works, choral processing, records, discography.

ІСТОРІЯ СВІТОВОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 7.071.2:78.071.2:784.3

ББК 85.94–094+85.314.3

Олександра Гоблик

“AVE MARIA” Ф.ШУБЕРТА ЯК ФЕНОМЕН ВАРІАТИВНОСТІ МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ

У статті розглядається “Ave Maria” Ф.Шуберта у світлі множинності текстових варіантів і виконавських інтерпретацій. Висвітлені деякі питання існування твору в іншомовних перекладах, створення текстового варіанта до музики Ф.Шуберта на основі латинської канонічної молитви. Проаналізовано як оригінальний музичний текст, так і його перекладення та транскрипції.

Ключові слова: Франц Шуберт, “Ave Maria”, виконання, текстові варіанти, виконавські інтерпретації.

“Ave Maria” (D 839, op. 52/6, 1825 р.)* Ф.Шуберта для голосу та фортепіано – один з найбільш відомих творів не тільки в колі композицій, присвячених образу Богородиці. Набувши унікальної популярності завдяки виконавській практиці, він вийшов за межі мистецького артефакту, став своєрідним знаком-символом. Інтонаційні “зерна” цього твору як алюзії увійшли до музичних текстів інших композиторів (його ключова фраза звучить в інструментальній постлюдії відомого романсу Р.Шумана “Посвята” на сл. Й.Айхендорфа). Неймовірну популярність музичної молитви Шуберта підтверджують її численні переклади різними мовами, нові варіанти яких з’являються і нині.

Існує чимало літератури, присвяченої пісням Ф.Шуберта, де автори (Ю.Хохлов, М.Бауер, Г.Хас, Ф.Краус, Т.Георгіадес, Е.Швармат, Я.Поп) досліджують переважно питання вокального стилю, форми, музичної мови. Є інформація про історію написання “Ave Maria” у монографії Г.Гольдшміда та статті О.Майкапара, однак проблему, якій присвячена наша стаття, вони заторкують лише частково. У дослідженнях Г.Ганзбурга, який інтенсивно працює в галузі лібретології (науки, що вивчає вербальний компонент музичного твору), “Ave Maria” Шуберта спеціально не представлена, хоча це питання є надзвичайно цікавим.

Відсутність досліджень, присвячених твору, який набув колосальної популярності, нерозробленість питань, пов’язаних з історією музичного тексту й особливостями його функціонування в музичній культурі, стали поштовхом до написання статті. Варіабельність побутування “Ave Maria” є дуже широкою: від варіантності текстових зразків до різноманітності виконавських втілень. **Метою** статті є висвітлення питань, що пов’язані з життям музичного тексту, який став культурологічним феноменом. Серед поставлених завдань – розглянути історію написання “Ave Maria” Ф.Шуберта, висвітлити деякі аспекти виконавського життя твору (як в оригіналі, так і в різних – вокальних та інструментальних перекладеннях, транскрипціях), проаналізувати синтетичний вербально-музичний текст в аспекті проблем лібретології.

“Ave Maria” – це, як відомо, католицька канонічна латиномовна молитва, яку іноді називають “Ангельським привітанням”. Уже в VII столітті з’являється перше музичне оформлення тексту (Григоріанський хорал). Сьогодні існує надзвичайно велика кількість музичних звернень до цієї тематики. Композиторська інтерпретація епізоду Святого Письма виявляє найрізноманітніші варіанти: як збереження канонічного тексту, так і відхід від нього. Композитори пишуть вокальні композиції з назвою “Ave Maria”, використовуючи не лише канонічну молитву, але й інші тексти. Серед таких – музичні молитви Ж.Бізе (на слова Ш.Гранмужена), Дж.Верді (на фрагмент тексту з “Божественної комедії” Данте Аліґ’єрі), Г.Маршнера (сл. німецького поета-аноніма), Й.Раффа (сл. Ернста), Ф.Гості (сл. К.Ерріко) та ін.

Франц Шуберт, створюючи свою “Ave Maria”, звернувся до твору популярного на той час шотландського поета Вальтера Скотта. З тринадцяти пісень його поеми “Діва Озера”, опублікованої в Австрії в 1810 р., композитор відібрав сім, і в 1825 р. написав твори для різних виконавських складів. “Третя пісня Еллен” (Ellens dritter Gesang) для голосу та фортепіано і є знаме-

* Аналіз твору здійснений за редакцією: Шуберт Ф. Избранные песни для голоса с фортепиано : в 6 т. / Франц Шуберт ; [сост., ред. пред. и прим. Ю. Н. Хохлова]. – М. : Музыка, 1980. – Т. 6.

нита “Ave Maria”. Видати свої вокальні твори Ф.Шуберт вирішив двома мовами: німецькою та оригінальною англійською з метою здобути популярність за межами Австрії. Переклад поезій В.Скотта на німецьку мову здійснив Філіпп Адам Шторк (Philip Adam Storck). Цей переклад є вільним, тому, як зазначає О.Майкапар, оригінальним текстом пісні повинна вважатися саме поезія Ф.Шторка, але з точки зору його змісту потрібно робити уточнення “за В.Скоттом” [12].

При зіставленні англійського тексту та його німецького варіанта привертає увагу незбіг їх метрики. Музика Шуберта, написана на текст Ф.Шторка, не лягала бездоганно на англійську першооснову. Тому задум Ф.Шуберта опублікувати пісні у двох мовних варіантах здійснився неповністю. Наприклад, “Третя пісня Еллен”, хоч і була вперше видана з двома варіантами тексту, надалі публікувалася тільки за поезією Ф.Шторка (у тому числі в найбільш повному німецькому виданні Фрідлендера).

Несумісність англійської поезії з музикою Шуберта змусила американське видавництво “G.Schirmer” у публікації “Ave Maria” у збірнику “П’ятдесят шість пісень, які ви любите співати” (“Fifty Six Songs You Like To Sing”) зробити англійський переклад поезії Ф.Шторка. Таким чином, до В.Скотта “повернулись” його власні вірші як іноземні. Назва пісні та перші слова вокальної мелодії “Ave Maria” наштовхнули вищезгадане американське видавництво на думку опублікувати в цьому ж збірнику латинський канонічний текст молитви. Але метроритмічні структури латинської молитви та поезії В.Скотта виявились абсолютно різними, поєднання музики Шуберта з канонічним текстом виявилось неможливим. Тому американські видавці вдалися до повторення деяких фраз.

Латиномовний варіант широко прижився у виконавській практиці. Причиною цього, очевидно, стала більша, у порівнянні з німецькою, співучість, “вокальність” латинської мови, її близькість до італійської. “Широке використання латинських текстів у музиці пояснюється мелодикою латинської мови, її вічною та невичерпною красою” [10, с.3], – пишуть С.Лебедев і Р.Поспелова:

Латиномовному варіантові віддали перевагу Хосе Каррерас (альбом “Merry Christmas”, 1986), Лучано Паваротті (альбом “Oh Holy Night”, 1990), Кірі Те Канава, Ейрон Невіллі (альбом “Warm Your Heart”, 1991), Френк Петерсон (альбом “Amazing Grace”, 1996), Андреа Бочеллі, Барбара Стрейзанд (альбом “Christmas Memories”, 2001), Стів Уандер (альбом “Someday at Christmas”, 1967), Пері Комо (альбом “The Perry Como Christmas Album”, 1968), хор “Chanticleer” (альбом “Let It Snow”, 2007), Косуке Атарі (альбом “Yurai Bana”, 2007) та ін.

Російськомовні версії тексту належать А.Плещеву, А.Щокін-Кротовій. Існує також український варіант, створений Б.Теном. Але, як зазначає Г.Ганзбург, для більшості читачів “цей диво переклад, віртуозно прилаштований для співу, є невідомим, бо надрукований був лише у малотиражній збірці “Вокальні ансамблі” (К., 1970)” [4]. У наш час новий український переклад здійснила О.Нагірна.

Вибір мовного варіанта твору, безумовно, торкається виконавської проблематики. На думку Г.Ганзбурга, порівняння перекладів пісні є невід’ємною підготовкою вокаліста-інтерпретатора. Однак джерелознавчих баз для цього немає [5, с.10]. Стосовно Ф.Шуберта, учений вважає його найбільш значним об’єктом вивчення з позицій лібретології [5, с.8]. На жаль, серед представлених Г.Ганзбургом варіантів перекладів деяких пісень цього композитора “Ave Maria” відсутня.

Твір, написаний у 1825 р. у місті Гмунден, Ф.Шуберт присвятив графині Софі Габріель фон Вейсенвольф, яка була прихильницею таланту композитора та виконавицею його пісень. Форма “Ave Maria” – куплетна, кожному з трьох куплетів передує двотактовий фортепіанний вступ, який при повтореннях виконує функцію інтерлюдії. Цей матеріал послуговував і закінченням твору. У вступі на фоні октавного баса вибудовується аркоподібна фраза правої руки, рух акордів якої прямує через відхилення від B-dur до Es-dur та повертається до основної тональності.

Кожен з куплетів містить дві фрази (періоди), перша – вісім тактів, друга – п’ять. У першій фразі відбувається модуляція від B-dur до F-dur. У другій фразі – модуляція у зворотному напрямку: від F-dur до B-dur. Такий тональний план куплета знову створює замкнену симетричну аркову побудову.

У кожному з куплетів присутнє двократнє повторення звернення “Ave Maria” (на початку та в кінці), яке є квінтесенцією, інтонаційним і смисловим “зерном” твору. Як і “бахівський мотив” ВАСН, що є не лише музично-риторичною сакральною фігурою, але й свого роду особистою “печаткою”, якою композитор завершує останню фугу ДТК, початковий і заключний мелодичний зворот на словах “Ave Maria” у Шуберта набуває значення композиторського автографа. Ця ключова фраза, набувши значення символу – духовності, надії, світла, захисту, надалі запозичується іншими композиторами для створення смислових стрижнів (як-от: у вже згадуваному вище романсі Р.Шумана, у композиції поп-співачки Бйонсе).

Обрамлення мелодії одним музичним матеріалом створює аркоподібну конструкцію. Цей принцип простежується не лише в мелодичній горизонталі, але й у фортепіанному вступі, тональний план якого В-dur – Es-dur – В-dur, у побудові мікроструктур: куполо- або аркоподібність фігурацій правої руки. Привертає увагу кількість куплетів – три. А.Кудряшов, дослідник теорії музичного змісту, указує, що “число 3 слугувало символом неба” [9, с.62]. За системою М.Лобанової, число 3 – символ Святого Духа [11, с.18].

Уже фортепіанний вступ створює молитовний, піднесений настрій твору. Глибокі “органні” октави в партії лівої руки, “купольний” акордовий супровід у верхньому регістрі, довга педаль, які створюють ефекти просторовості, об’ємності музичної тканини, викликають образну асоціацію з входом до храму. Гармонічні фігурації в партії правої руки можуть асоціюватися зі сплесками хвиль озера Траумен, біля якого молиться Еллен. З блакитною завісою, що зображена на знаменитій “Сикстинській Мадонні” С.Рафаеля, порівнює цей інструментальний вступ О.Майкапар [12]. Це свідчить про те, що гранично проста за типом викладу фортепіанна партія здатна викликати широке коло асоціацій і є носієм музичного образу.

Звертаємо увагу на те, що фактично вона є розщепленням хорового багатоголосся. Ця прихована хоральність створює особливу атмосферу храмовості, святості, відповідає змістові та жанру твору – духовної світської пісні. Органічний зв’язок вокальної та інструментальної партій, що виявляється в “Ave Maria”, є рисою, яка притаманна багатьом вокальним творам Ф.Шуберта, на чому акцентує увагу Ю.Хохлов: “Партія фортепіано часто складає настільки невід’ємний компонент комплексних вокально-інструментальних музичних образів, що й вокальна партія може повноцінно сприйматися лише в єдності з нею. Вилучені з нерозривної по суті єдності, мелодії таких пісень можуть здатися недостатньо виразовими, навіть блідими” [15, с.23]. Тріольна “баркарольна” пульсація акомпанементу “Ave Maria” надає музичній тканині легкості, прозорості, “повітряності”, нематеріальності. Такий тип фактури, створюючи певне *семантичне* поле (А.Менегетті), став носієм образів просвітлення, чистоти й високої духовності.

“Ave Maria” Ф.Шуберта, уже від часу її написання, справляла на слухачів особливе враження. Про це сам композитор писав у листі до батька: “Вони (слухачі. – О. Г.) дуже дивувалися моєму благочестивому почуттю, яке я висловив у гимні Святій діві і яке, виявляється, оволодіває всіма душами та спонукає до молитви. Я думаю, це відбувається тому, що я ніколи не примушую себе до молитви, і, за винятком тих моментів, коли вона мене мимоволі захоплює, ніколи не створюю подібних гимнів і молитов, але це і є справжнім, істинним благочестям” [цит. за: 1, с.158].

Твір, написаний для жіночого голосу з фортепіано, набув такої популярності, що з’явилися найрізноманітніші його перекладення та транскрипції як для різних голосів, так і для різних інструментів чи виконавських складів. Хоч “Ave Maria” написана для голосу з фортепіано, вона часто звучить з органом, є варіанти з оркестровим супроводом. Наприклад, з оркестром її виконували Плачідо Домінго, Андреа Бочеллі, Кертесі Інґрід. Лучано Паваротті переспівав цей твір у найрізноманітніших версіях, в одній з них відбувається поєднання сольного вокалу, оркестру та хору. Цей твір неодноразово потрапляв в альбоми італійського маестро, зокрема, в альбом 1990 р. “Oh Holy Night”, звучав у концертах (наприклад, на концерті “Три тенори” 1994 р.).

Знаковий вокаліст сучасності Л.Паваротті співає твір з латинською версією тексту. Оркестровий переклад супроводу виявляє всі багатства барв, закладених у фортепіанному оригіналі, причому оркестрування зроблене для симфонічного оркестру з використанням таких додаткових інструментів, як арфа, дзвони, що підкреслює сакральність змісту. Другий куплет дещо змінений: використана інша гармонічна послідовність його першої половини, яка одно-

часно виконує роль зв'язки між першим куплетом і другою половиною другого куплета. У цьому місці вступає жіночий хор (пов'язується з образом Марії), а солюючий голос Паваротті вступає зі слів “Et in hora mortis nostrae”, повторюючи їх тричі, і завершує куплет традиційним зверненням “Ave Maria”. Заміна оригінального тексту на латинську молитву характеризує інтерпретацію італійського маестро як нетрадиційну. Але в музичному відношенні він дотримується темпу, зазначеного композитором (*Sehr langsam* – дуже повільно), створює властиву для романтичної традиції довгу фразу з природними заповільненнями на кульмінаційних опорах мелодії та розширеннями-розспівами орнаментальних прикрас і нот дрібними тривалостями (шістнадцяті, тріолі-шістнадцяті). Від дев'ятого такту починається пошвавлення темпу. Перед останнім проведенням мотиву “Ave Maria” Паваротті робить традиційне велике “ritenuto”, завдяки чому створюється цезурне відокремлення, і тому останнє звернення до Марії звучить особливо виразно.

У супроводі з камерним оркестром твір виконувала Ківі Те Канава. У її ж виконанні твір звучить у супроводі з гітарою. Вокалісткою використана латинська версія тексту. Темп в її інтерпретації майже у два рази швидший, ніж зазначений композитором (можливо, до такого трактування спричинився гітарний супровід).

У піснях Шуберта, що написані для голосу та фортепіано, відтворюється звучання різних інструментів. Як зазначає Ю.Хохлов, в “Ave Maria” наслідується звучання арфи [15, с.15]. Цей інструмент часто використовується в різних виконавських версіях (і один, і в складі різних ансамблів, оркестру). Наприклад, під власний супровід молитву Шуберта виконує арфістка та співачка Марша Лонг, з хором, оркестром і солюючою арфою цей твір співає Маріо Ланца.

Виконання в супроводі органа підкреслює молитовність твору. У такому варіанті його виконували Еллада Чахоян і Робен Айвазян, Ірина Архіпова й Олег Янченко, Наталія Лавренова та Ірина Харечко, Маріо Ланца у фільмі “Серенада”, Джессі Норман.

Серед виконавців, що віддавали перевагу оригінальному вокально-фортепіанному варіантові молитви Ф.Шуберта, можна назвати Леонтіну Прайс, Джессі Норман, Ірину Архипову, Бориса Гмирю, які використовували оригінальний текст пісні (у перекладі А.Шторка). Для інтерпретації Б.Гмирі характерними є шляхетність, відсутність надмірних заповільнень, але агогічна гнучкість (природні *ritenuto* на прикрасах). Темп досить рухливий, у другому куплеті від слів “Wenn wir auf diesen Fels hinsinken” рух ще більш пошвавлюється.

Твір часто виконується дитячими голосами (один з найбільш відомих його виконавців – Робертіно Лоретті), дитячими групами (*Vox Angeli* – французька дитяча група) і хорами (як дитячими, так і дорослими). Одне з перекладень для хору з фортепіано здійснив Т.Попов (C-dur). Шубертівську “Ave Maria” з канонічним латинським текстом виконує хор “Chanticleer” (альбом “Let It Snow”, 2007). Також є перекладення для квартету жіночих голосів.

“Ave Maria” звучала у виконанні багатьох співаків і груп, які представляють різноманітні течії естрадної масової поп-культури: серед них – Сара Брайтман, Селін Діон, Барбара Стрейзанд, Долорес О’Ріордан, Мілен Фармер, Бонней Барбара, Бійонсе, Гар’я Турунен, Крен Буріс, Косуке Атарі, “Jorge Aragão & Band”, Анжеліка Андрієвська та інші, менш відомі виконавці.

Цікавими є стильові “міксти”, які утворюються внаслідок поєднання академічної та естрадної манер співу (у мистецтві постмодернізму вони стають особливо популярними). Це – виконання “Ave Maria” дуетами Лучано-Паваротті – Роберто Карлос, Лучано Паваротті – Долорес О’Ріордан, Плачідо Домінго – Міхаель Болтон.

Є інструментальні версії твору. Фортепіанна транскрипція Ф.Ліста (B-dur) за віртуозністю викладу наближується до “Етюдів вищої трансцендентної майстерності”. Перекладення “Ave Maria” для фортепіано-соло здійснив Ф.Феррарі (G-dur). Обробку для ансамблю духових інструментів написав Є.Носирев, С.Ганічев, для двох гітар – Ейтор Торлакссон (Eythor Thorlaksson), для шестиструнної гітари-соло – Б.Павлов. У скрипковому варіанті твір виконували такі відомі виконавці, як Джошуа Белл у супроводі з оркестром, Ієгуді Менухін з фортепіанним супроводом Адольфа Балле (1947).

Зауважимо, що в перекладеннях “Ave Maria” Шуберта переважно зберігається тип викладу, наближений до оригіналу (ідеться про інструментальну фактуру). Але є й інші варіанти, серед яких – транскрипція для скрипки та фортепіано Аугуста Вільгельмі (August Wilhelmi)

(C-dur)*. Тут драматургічна лінія твору вибудовується внаслідок контрасту між першим і другим куплетами. У першому куплеті мелодія скрипки звучить у першій октаві, наслідуючи тембр людського голосу. У фортепіанній партії додаткову “повітряність”, піднесеність створює арпеджійований третій, тобто верхній акорд у “куполоподібному” акордовому супроводі. У середині куплета арпеджійовані акорди починають опускатися вниз, а октавний супровід лівої руки переноситься на октаву нижче, максимально розширюючи діапазон між верхнім та нижнім регістрами. А.Вільгельмі також змінює фортепіанну інтерлюдію між куплетами, тут з’являються в правій руці перехід від руху шістнадцятими до арфоподібних пасажів тридцятьдругими тривалостями. У другому куплеті мелодія скрипки переноситься на октаву вище та розділяється на два голоси (як і в хоровій транскрипції “Ave Maria”). Також Вільгельмі змінює закінчення твору. Шуберт обрамляє кожний куплет матеріалом з фортепіанного вступу. Вільгельмі вносить гармонічні зміни, вводить перед тонічним завершенням ряд зменшених тризвуків, тони яких творять мелодію скрипки. І на трьох заключних тактах востаннє повторює “ключовий” мотив. Фактурні особливості транскрипції Вільгельмі, зокрема віртуозність фортепіанної партії, виявляють спільність з творами пізнього романтизму (Ф.Ліст, П.Чайковський).

Є перекладення цього твору і для народних інструментів. Один з них – для баяна – здійснив Ю.Казаков (на основі “Ave Maria” Ф.Шуберта – А.Вільгельмі). Для ансамблю бандуристів (тріо) і жіночого хору переклала “Ave Maria” Ф.Шуберта М.Сточанська. До її варіанта О.Нагірною було створено українську версію тексту.

Отже, можна зробити **висновки**, що “Ave Maria” Ф.Шуберта існує в численних варіантах, насамперед, вербальних, і всі вони функціонують у виконавській практиці. Музична молитва звучить як у німецькому оригіналі, так і в перекладах різними мовами світу. Особливо розповсюдженою стала версія з латинським текстом. В інших мовних варіантах твір функціонує локально, у тих країнах, на мовах котрих зроблений переклад. Є численні перекладення “Ave Maria” для різних типів голосів, для хору, обираються різні варіанти супроводу (фортепіано, орган, арфа, гітара, інструментальний ансамбль, оркестр). Є інструментальні композиції – як перекладення, так і вільні транскрипції.

Численні мовні та музично-текстові версії, множинність виконавських інтерпретацій, вихід за межі мистецтва академічної традиції та жанрово-стильові трансформації свідчать про особливе положення музичної молитви Ф.Шуберта у світовій камерно-вокальній ліриці та необхідність подальшого вивчення цього феномену.

1. Вудфорд П. Шуберт / Пегги Вудфорд ; [пер. с англ. Е. А. Розовской]. – Челябинск : Урал LTD, 1999. – 191 с.
2. Вульфус П. Франц Шуберт : очерк жизни и творчества / П. Вульфус. – М., 1983. – 447 с.
3. Ганзбург Г. И. Либреттология и специальные аспекты изучения вокальных произведений Ф. Шуберта и Р. Шумана / Г. Ганзбург // Шуберт и шубертианство : сб. материалов научного музыковедческого симпозиума. – Х., 1994. – С. 83–90.
4. Ганзбург Г. І. Світова вокальна музика українською мовою [Електронний ресурс] / Г. І. Ганзбург. – Режим доступу : <http://h.ua/story/173805/>.
5. Ганзбург Г. И. Статьи о Шуберте / Г. Ганзбург. – Х. : РА, 1997. – 28 с.
6. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт: жизненный путь / Г. Гольдшмидт ; пер. с нем. В. Розанова и Л. Гинзбурга (поэт. тексты) ; [ред. Ю. Хохлов]. – М. : ГМИ, 1960. – 439 с.
7. Гончаренко Т. Семантические функции тональных структур в произведениях Шуберта / Т. Гончаренко // Смысловые структуры в музыкальном тексте : сб. тр. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных, Уфимский гос. ин-т искусств. – М., 1998. – Вып. 150. – С. 91–100.
8. Конен В. Шуберт / В. Конен. – М. : ГМИ, 1953. – 238 с.
9. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи XVII–XX вв. / Кудряшов А. Ю. – С. Пб. : Лань, 2006. – 432 с.

* У транскрипції А.Вільгельмі твір виконував Ансамбль скрипалів Великого театру СРСР (супровід фортепіано – Ірина Зайцева) під диригуванням Юлія Реєнговича (ГП “Мелодія”, 33 об.; С 10–05985, 1975). У цьому ж варіанті “Ave Maria” виконував японський скрипаль, лауреат III премії Міжнародного конкурсу ім. П. І. Чайковського 1962 р. Його Кубо (партія фортепіано – А.Бегунова) (ГП “Мелодія”, 33 об., 33 Д–10075).

10. Лебедев С. Musica Latina : латинские тексты в музыке и музыкальной науке / Лебедев С., Поспелова Р. – С. Пб. : Композитор, 2000. – 256 с.
11. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 312 с.
12. Майкапар О. “Ave Maria” Шуберта [Електронний ресурс] / О. Майкапар. – Режим доступу : <http://www.maykapar.ru/articles/avemaria.shtml>.
13. Перцель М. “Ave Maria” (Ф. Шуберт) [Електронний ресурс] / М. Перцель. – Режим доступу : http://blogs.privet.ru/user/olga_458/49262314.
14. Сточанська М. Перекладення вокальних творів композиторів-класиків для ансамблю бандуристів. Методичні особливості вивчення та виконання / М. Сточанська // Вокальні ансамблі у супроводі бандур : перекладення, аранжування, обробка : навчально-методичний посібник. – 2-ге вид., випр. і доповн. – Луцьк : Вежа, 2006. – С. 8–9.
15. Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта : черты стиля / Хохлов Ю. Н. – М. : Музыка, 1987. – 302 с.

В статье рассматривается феномен исполнительской жизни “Ave Maria” Ф.Шуберта. Освещены некоторые вопросы существования произведения в иноязычных переводах, создание текстового варианта к музыке Ф.Шуберта на основе латинской канонической молитвы. Проанализированы как оригинальный музыкальный текст, так и его различные переложения.

Ключевые слова: Франц Шуберт, “Ave Maria”, исполнение, текстовые варианты, исполнительские интерпретации.

The phenomenon of a performing life of F. Schubert’s “Ave Maria” is examined in the article. Some questions of existence of musical composition in different language translations, creation of a text variant for F. Schubert’s music on the basis of a Latin canonical prayer are highlighted. Original music text, as well as different transcriptions are analysed.

Key words: Franz Schubert, “Ave Maria”, performance, text variants, performing interpretations.

УДК 78.071.1

ББК 85.315.2

Наталія Туровська

РАННІЙ КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ДЕБЮТ ФРЕДЕРІКА ШОПЕНА: СТИЛЬОВІ ТА ПОЗАСТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

Стаття є досвідом системного розгляду проблеми формування творчої особистості композитора на етапі оволодіння професією. Аналізуються біографічно-вікові, жанрові та стильові інспірації раннього композиторського дебюту Ф.Шопена.

Ключові слова: стильові та позастильові інспірації, психовікова мотивація, композитор-вундеркінд, моцартівська модель виховання, ранній композиторський дебют.

Неозорий образний світ музики Фредеріка Шопена протягом двох сторіч викликає жваву цікавість як слухачів, так і вчених – філософів, культурологів, психологів, музикознавців. Однак у коло дослідницької уваги рідко потрапляє ранній етап формування особистості “поета фортепіано”. Дитинство та юність – найважливіший віковий період, що визначає домінуючі психологічні риси, вибір життєвих орієнтирів, подальшу лінію професійного саморозвитку. Біографія польського генія – взірць унікального, “вундеркіндного” перебігу перших кроків у великий світ класичної музики.

Дослідження обставин композиторського дебюту є перспективним напрямом наукового пізнання творчих можливостей особистості. Системне вивчення факторів, що зумовлюють ранній вияв вроджених здібностей дитини та їх подальший розвиток протягом життєвого шляху, уможлиблює створення оптимальної стратегічної моделі зазначеного процесу. Дитячо-юнацький вік збігається з бурхливими, часом спонтанними змінами в психіці й свідомості. Міра їх інтенсивності визначає динаміку становлення обдарованої особистості, підкреслюючи, окрім генетики, значущість соціокультурного й родинного середовища, у якому зростає та формується майбутній митець.

Факти прояву надзвичайних здібностей (або обдарування) дитини й пов’язаний з ними ранній мистецький дебют характеризують психокреативний феномен вундеркінда. Цим понят-

тям прийнято визначати феноменально ранній розвиток інтелектуальних і креативних здібностей, що випереджає норму. У мистецтвознавстві існує гіпотеза *вундеркіндного* та *невундеркіндного* початку творчої кар'єри. Моцарт виявив своє унікальне обдарування у віці 3-х років, Мендельсон, Шопен, Сен-Санс, Скрябін – 3,5 року, Сметана, Бізе, Прокоф'єв – 4, Ліст – 5, Гріг – 6*. “<...> Природна обдарованість цих вундеркіндів забезпечила їм швидкий творчий прогрес” [1, с.18] і написання художньо довершених творів – таких, що містять очевидні зерна майбутньої індивідуально-стильової манери. Історія знає випадки й більш пізніх вікових параметрів початку професійних музичних занять: Д.Шостакович, І. Стравінський, П.Хіндеміт – 9, Дж.Верді – 10, К. Глюк, Дж. Россіні – 12, Г.Берліоз – 14, Р.Вагнер – біля 20.

Починаючи відразу з кульмінації, представники групи композиторів-вундеркіндів еволюціонують різними темпами, здебільшого їм властивий миттєвий інтенсивний злет з дотриманням досягнутої висоти до останніх опусів. Ранні періоди творчості Моцарта, Шуберта, Шопена, Мендельсона, Бізе, Сен-Санса, Скрябіна, Прокоф'єва, Шостаковича містять внутрішні хронологічні градації, які окреслюють **дитячий субперіод** у межах початкового етапу оволодіння фахом. Наявність субперіоду переважно пояснюється фактом “вродженого” професіоналізму, який забезпечує високий естетичний цenz ранніх творів.

Аналіз значного корпусу біографічних матеріалів засвідчує, що ранній дебют притаманний професійній кар'єрі більшості видатних музикантів. Розвиток їх особистостей характеризується пришвидшеним темпом осягнення духовної і фахової зрілості. У нашій статті наголос свідомо ставиться не на *виконавському*, а на *композиторському* таланті, який є максимальним ступенем реалізації музичного таланту, зокрема, у юному віці. **Мета** роботи – розгляд початкового етапу творчого сходження Ф.Шопена, який можна інтерпретувати як романтичне відлуння моцартівського феномена та пов'язаного з ним явища “вундеркінд”**.

Вражаючи обдарованість юного Ф.Шопена була конгеніальною моцартівській. Вона також виявилася дуже рано (у віці 3-х років), на що вказують спогади родичів композитора. Надто емоційне сприйняття музики, спричинене сильною вразливістю, постійний потяг до світу звуків відразу привернули увагу батьків, які прийняли єдино правильне рішення цілеспрямовано скеровувати розвиток яскравих здібностей сина. Характеризуючи ранні твори Ф.Шопена, А.Соловцов підкреслює, що вже ці композиції виявляють дар “геніального митця і сміливого новатора” [9, с.51]. Із цього ж приводу неодноразово цитується відомий вислів Р.Шумана, який, почувши “Варіації на теми з опери “Дон-Жуан” В.-А.Моцарта, інтуїтивно відчув масштаб особистості маловідомого молодого композитора й виступив із закликem: “Капельюхи геть, панове! Перед вами геній!”. “Наступні твори композитора затьмарюють цей опус, хоча він і несе ознаки геніальності, правильно відзначені Шуманом”, – зазначає Г.Нейгауз [6, с.213].

Композиторський дебют Ф.Шопена став результатом оптимальної стратегії формування неординарної мистецької особистості, скерованої на максимально ранню соціалізацію. Його унікальне обдарування розквітло в благодотворних умовах всеохоплюючої любові та високої духовності.

Розглянемо докладніше стильові та позастильові чинники процесу оволодіння азами композиторського ремесла.

Д.Кірнарська вважає, що “рід має деяке непомітне для ока завдання – народження геніїв. Обдарованість накопичується, <...> поширюється і сублімується, доки не з'являється геніальна особистість. Чим ближче момент народження генія, тим вищою стає концентрація в роді обдарованих музикантів” [4, с.375]. У сім'ї Ф.Шопена талановитими були майже всі її члени.

* Рафаель – у 8, Мікеланджело – у 13, Репін і Серов – у 4, Пушкін – у 9, Лермонтов – у 10.

** “До моцартівської моделі професійного сходження на ранньому етапі можна умовно віднести біографії Ф.Мендельсона, К.Вебера, Ф.Шопена, Ф.Ліста, Е.Гріга, Ж.Бізе, Б.Сметани, К.Сен-Санса, М.Глінки, О.Скрябіна, С.Прокоф'єва. Творення музики цими геніями у фазі дитинства характеризується природністю, невимушеністю, динамізмом і високою продуктивністю, що зберігається протягом цілісного еволюційного процесу”, – зазначає Н.Туровська [11, с.10]. Їх ранній професійний дебют є результатом оптимальної комбінації високої спадковості і сприятливого культурного середовища. Окрім феноменально раннього креативного старту, маємо належний комплекс передумов, який дозволив блискуче розвинути їх композиторським обдаруванням.

Надзвичайними літературними здібностями відрізнялися сестри композитора, лінгвістичним, поетичним і музичним хистом був наділений його батько.

Американський демограф Н.Торренс (автор системи критеріїв творчих здібностей) стверджує, що міра участі батьків є головною запорукою раннього професійного самовизначення або повної нереалізованості ні в дитинстві, ні протягом цілого життя. Він пише: “Сім’я може розвинути або знищити будь-який творчий потенціал дитини ще в дошкільному віці” [7, с.187–188]. Процес здобуття Ф.Шопеном загальногуманітарної освіти мав систематичний характер і відбувався під жорстким контролем батьків. У дитинстві “юний Фредерік виявляє себе не лише в музиці, але й у літературі (відомими є його вірші), малюванні (пізніше все своє життя композитор майстерно малює карикатури), крім того, він створює і ставить домашні театральні вистави” [9, с.21]. Займався педагогічною діяльністю і Ніколай Шопен, який швидко здобув репутацію прекрасного фахівця. У власному будинку він відкриває пансіон для учнів ліцею, де проходять роки дитинства та юності майбутнього видатного композитора. Людина ясного розуму й широкої ерудиції, Н.Шопен не раз має нагоду виявити свою творчу обдарованість. “Він не був літератором, хоча і намагався писати вірші <...>. Яскрава мова його листів стає свідченням того, що їх автор є людиною великої культури”, – пише Ю.Кремльов [5, с.12]. Влаштуваючи домашні музичні вечори, він часто ставав їх активним учасником, демонструючи високофаховий рівень гри на флейті та скрипці. Результатом спрямованого на духовність виховання стає відповідний рівень творчих досягнень його геніального сина.

Продовжуючи міркування стосовно **ролі батьків** у процесі виховання дітей родини Шопенів (Людвіки, Фредеріка, Ізабелли й Емілії), слід підкреслити їх активну участь у стрімкому формуванні особистості своїх дітей, розуміння та схвалення будь-яких мистецьких починань. Якщо наявність однієї талановитої дитини в сім’ї ще можна вважати природним феноменом, то факт прояву виняткової міри обдарованості в усіх дітей Н.Шопена переконливо свідчить про неабияку **роль матері**, яка серйозно підійшла до проблеми їх освіти. Наведемо думку М.Томашевського – одного з відомих біографів композитора: “Мотив рідного обійстя проходить крізь усе його життя як центр відліку, як найвища цінність. Очікування вістки від родини та відсилення власного листа до Варшави стає справою найбільшої вагомості” [10, с.178].

Матір з перших кроків скеровує процес становлення юного обдарування, розвиток інтелектуальних, емоційних, етичних, духовно-мистецьких аспектів його особистості. “Мати й материнська любов – вирішальний фактор у розвитку генія. Дитинство і юність геніальних людей – це історія стриманості, дисципліни й організації, яка сформувалася саме материнською увагою”, – пише В.Ефроїмсон [12, с.27–28]. Порівняно менше спогадів залишилося про матір Ф.Шопена, яка, судячи із численних листів композитора до рідних у Варшаву, стала своєрідним стрижнем усієї сім’ї та протягом свого життя докладала максимум зусиль для її єднання. “Юстина Шопен користувалася любов’ю та повагою знайомих і близьких як розумна й благородна жінка з величезною внутрішньою привабливістю <...>, турботлива мати, що змогла дати відмінне виховання своїм дітям. Достатньо добре грала на роялі та співала з тією дивною поезією, яку берегла у своїй душі” [9, с.13]. Розмірковуючи про роль матері у творчій біографії Шопена, слід сказати, що вона належала до тих жінок, які все своє життя поклали на виховання дітей. Біографи підкреслюють “наявність у матері Шопена задатків талановитості” [5, с.10] та інтуїтивного педагогічного хисту.

Із 6 років – приватні лекції у В.Живного, а з 1822 року професійна музична освіта юного композитора доручається Й.Ельснеру – талановитому педагогові, обдарованому митцю та активному громадському діячеві, директору Варшавської консерваторії та Вищої школи музики й просто другу сім’ї. Саме його роль стала визначальною в становленні композиторського таланту Шопена, його ставленні до національного фольклорного матеріалу.

Важливим фактором розвитку вродженого обдарування та його ранньої реалізації є культурно-мистецьке середовище, у якому зростає майбутній митець. Родинну оселю Шопенів часто відвідували відомі представники польської інтелігенції. Серед них – філолог, директор варшавського ліцею С.Лінде, історик В.Мацейовський, поет К.Бродзінський, зоолог Ф.Яроцький, художник Ю.Бродовський, учені, літератори, артисти – коротко кажучи, у ті роки будинок Шопенів став одним з культурних центрів Варшави. “Ф.Шопен зростав у високоосвіченому середовищі, яке достатньо сильно вплинуло на ранній розквіт його таланту” [9, с.17–18]. З ди-

тинства йому надавалася можливість жвавого, безпосереднього спілкування з високоосвіченими людьми, які були частими відвідувачами щотижневих “четвергів” Н.Шопена. Серед музикантів – це В.Живний, Й.Ельснер, капельмейстер Ю.Явурек, професор консерваторії, диригент, піаніст та органіст В.Вюрфель. Крім того, слід згадати широке коло друзів юного Шопена – відомі в майбутньому діячі польської культури: Ю.Фонтана, Т.Німецький, Ю.Новаковський, А.Рембелінський та інші. “Загальний естетичний світогляд композитора формувався, головним чином, під впливом теоретичних і творчих поглядів сучасних йому польських письменників – різною мірою йому відомих Ю.Немцевича та К.Бродзінського, Б.Залеського та С.Витвицького, М.Мохнацького й А.Міцкевича”, – констатує М.Томашевський [10, с.177]. Отже, геній Шопена міг розквітнути значно пізніше, якщо б цьому не посприяли батьки та мудрі, високофахові педагоги на тлі сприятливих зовнішніх передумов.

З огляду на проблематику нашої статті, у зону уваги потрапляють перші опуси композитора, що репрезентують його ранній композиторський дебют.

Стрімка еволюція фортепіанного стилю відбувалася паралельно з інтенсивною еволюцією виконавської майстерності. “У 15-річному віці Шопен виступає вже не як вундеркінд, а як сформований і, безперечно, кращий у Варшаві майстер фортепіанної гри” [9, с.53]. Юний вік, коли Фредерік досягає широкої популярності серед польської публіки, викликає аналогії лише з юним Лістом, який у виконавстві на той час не мав собі рівних.

У т. зв. “варшавський” період творчості (до 20 років) Шопеном було написано велику кількість творів, що своєю художньою вартістю засвідчили появу нового імені серед видатних музикантів того часу. Юним композитором були створені Rondo c-moll op. 1 (1825), Rondo a la mazur F-dur op. 5 (1826), Варіації на тему з опери “Дон-Жуан” B-dur op. 2 (1827), Соната c-moll (1827–1828), Rondo a la Krakowiak op. 14 (1828), частина етюдів з першого зошита op. 10, два фортепіанних концерти f-moll op. 21 (1829) та e-moll op. 11 (1830), а також низка юнацьких полонезів, мазурок, вальсів, ноктюрнів та інших жанрів.

Аналізуючи творчий доробок юного Шопена, спостерігаємо свідоме формування основного кола жанрових зацікавлень композитора, які набувають відчутних тенденцій до розширення та мутації характерних рис. Поряд з першими спробами втілення національного елемента в полонезах і мазурках зростає послідовний інтерес до жанрів рондо й варіацій. Зокрема, з п’яти рондо, створених композитором протягом життя, чотири написано в ранній період, і навіть Рондо Es-dur op. 16 (1832) за своєю музичною мовою змушує погодитися з припущенням З.Яхімецького щодо ймовірності більш раннього його написання.

Аналогічна ситуація складається і навколо варіацій. Ніби пригадуючи власні юнацькі захоплення, Шопен звертається до цього жанру в 1841 році під час роботи над п’єсою Нехатегоп. Проте це не означає, що в зрілий період інтерес до варіаційності цілковито згасає – радше він набуває нової якості, трансформуючись у таку характерну для мислення Шопена рису, як тяжіння до безперервної оновлюваності вихідного тематичного матеріалу. Отже, перед нами знаковий для зрілих шедеврів стильовий прецедент.

“Саме в роки юності Шопена про себе заявляє ідея автономної музики <...>, формується погляд на інструментальну музику як цілковито самодостатню та повноцінну, що не потребує додаткового пояснення за допомогою слова” [10, с.180]. Відтак у результаті художнього синтезу кристалізується чудовий, неповторний за красою мелодизм, що органічно поєднує вокальне й інструментальне начало – цей процес постійно еволюціонує.

Визначаючи **джерела стилю** Шопена, дослідники часто наголошують на тісному зв’язку з польським фольклором (насамперед на рівні ритмо-інтонацій), з музикою його попередників, зокрема, полонезами Курпінського, Огінського, мазурками М.Шимановської, фольклорними рондо Ельснера, а також на відчутному впливі бароково-класицистичної традиції (Бах, Моцарт, Бетховен).

На рівні мелодики достатньо сильними є опора на поетику італійської опери, залежність від віртуозного стилю brilliant, що стане такою відчутною в юнацький період творчості композитора. “Ознайомлення з піанізмом і творчістю Й.Н.Гуммеля, Дж.Філда й І.Мошелеса знайшло своє яскраве втілення в композиціях молодого Шопена (1826–1829), позначених віртуозністю стилю brilliant <...>. Цей перехідний між класицизмом і романтизмом стилістичний напрям, до

певної міри аналогічний до маньєризму і “сецесіону”, захопив Шопена лише тимчасово, проте з повною силою” [10, с.185].

У процесі дослідження нами було проаналізовано декілька ранніх творів Шопена, зокрема, мазурки оп. 17 № 4, оп. 68 № 1, 2, 3*, що були написані в підлітковий віковий період. Проте, з огляду на стрімкий вектор творчого зростання композитора, більш цікавим нам видається порівняльний аналіз юнацьких рондо Шопена – Rondo c-moll op. 1 (1825) і Rondo a la mazur F-dur op. 5 (1826), тим більше, що появу цих творів розділяє лише один рік.

Якщо c-moll’не рондо ще сприймається як несамотійний, хоч і емоційно привабливий твір, то в музичній мові рондо оп. 5 уже чітко проявляється своєрідний почерк автора майбутніх мазурок – справжніх шедеврів фортепіанного стилю Майстра. Віртуозність та концертно-бравурне звучання задає тон, виявляючи захоплення юного композитора традицією стилю brilliant і переймання його характерних рис, насамперед, у галузі фортепіанного письма. Звісно, більшою мірою це стосується першого рондо.

Отже, Rondo c-moll op. 1 являє собою результат перших експериментів 15-річного композитора в цьому жанрі. Незважаючи на вибір “темної” мінорної тональності, музика випромінює світлий, романтично піднесений настрій, особливо схвильований і напружений у кульмінаційних моментах. Величезна роль належить маршовим ритмо-інтонаціям, що покладено в основу більшості розділів твору. Загалом, зупиняючись на ставленні юного Шопена до проблем формотворення, підкреслимо наявність гармонічного поєднання класичних законів мислення із сміливими пошуками шляхів їх урізноманітнення.

Схематичне зображення будови c-moll’ного рондо виглядає так:

A – B – C – A – D – B – A (де A – рефрен; B, C, D – епізоди). Важливого значення в будові композиції набуває варіаційний тип розвитку.

Наведемо критичне бачення Я.Івашкевичем процесу становлення індивідуального стилю Шопена: “Звісно, це був надзвичайно рано розвинутий геній, але його формували дім, школа, варшавське середовище <...>. Стиль музики Шопена не був лише його власним стилем, хоча з дитячих років, як він писав Ю.Ельснеру, його переслідувала думка щодо створення власного нового світу. Для цього він користався матеріалом відомим уже до нього, запозиченим. Так само внутрішній світ, світогляд і почуття його склалися з елементів, які були сформовані середовищем і суспільством” [3, с.11–12]. Не можна не погодитися з думкою про роль сприятливого оточення та умов виховання, але обдарування подібної творчої сили так рано могло виявитися лише в генія. Юнацькі твори Шопена мають дещо строкатий, еkleктичний характер, проте розкривають певне коло жанрових зацікавлень і пошуків композитора в напрямі кристалізації власного стилю. Так, з дитинства через усе життя Шопен проносить любов до фортепіано, визначаючи тим самим темброву парадигму своєї творчості. Рано формується його національно-ментальна totoжність, що проявляється у свідомій опорі на особливості польської етностилістики. Окрім цього, перші опуси позначені впливами класичної традиції (зокрема, на рівні форми та композиції цілого); віртуозністю, притаманною поширеному в роки юності Шопена стилю brilliant, що проявляється, насамперед, у блиску та розмаїтті технічних прийомів, примхливій, суто шопенівській ритміці й ладо-гармонічному колориті.

Підбиваючи підсумки, слід підкреслити, що за умов наявності яскравого творчого обдарування, вираженого ставлення батьків і педагогів до процесу навчання талант має всі шанси перетворитися в непересічне мистецьке явище. Інспірації раннього композиторського дебюту Ф.Шопена – тому підтвердження.

1. Алякринский Б. С. О таланте и способностях / Б. С. Алякринский. – М., 1970. – 173 с.
2. Аронов А. А. “Ранний старт” в творчестве и порождает им вопросы / А. А. Аронов // Ярославский педагогический вестник. – 2003. – № 4 (37). – С. 5–10.

* Ряд ранніх творів Ф.Шопена був виданий після смерті композитора; до багатьох з них він повертався і переробляв протягом творчого життя, перебуваючи в Парижі. Деякі композиції (більш пізнього часу написання) видавалися раніше, ніж ті, що були написані до них. Звісно, це не могло не відобразитися на хронологічному списку творів Шопена. Юнацька мазурка a-moll op. 68 згодом отримала нову редакцію – оп. 17 № 4.

3. Ивашкевич Я. Ф. Шопен / Я. Ивашкевич ; [пер. с пол. А. Ермонского ; примеч. М. Брухнова]. – М., 1963. – 304 с. – (Жизнь замечательных людей).
4. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей : музыкальные способности / Д. К. Кирнарская. – М. : Таланты-XXI век, 2004. – 496 с.
5. Кремлёв Ю. А. Фредерик Шопен: очерки жизни и творчества / Ю. Кремлёв. – Л. ; М. : Гос. муз. изд-во, 1949. – 396 с.
6. Нейгауз Г. Г. Размышления. Воспоминания. Дневники : избр. статьи / Г. Нейгауз. – М. : Классика XXI века, 2000. – 431 с.
7. Одарённые дети / [ред. Г. В. Бурменской, В. М. Слуцкого]. – М. : Прогресс, 1991. – 376 с.
8. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєдіяльності : монографія / Наталія Савицька ; ЛНМА ім. М. В. Лисенка. – Львів : Сполом, 2008. – 320 с.
9. Соловцов А. Фредерик Шопен: жизнь и творчество / А. Соловцов. – М., 1960. – 449 с.
10. Томашевский М. Ф. Шопен. Личность и творчество / М. Томашевский // Муз. академия. – 2001. – № 3. – С. 176–193.
11. Туровська Н. А. Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. наук : спец. 17.00.03 “Муз. мистецтво” / Туровська Н. А. ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2009. – 19 с.
12. Эфроимсон В. П. Загадка гениальности / В. П. Эфроимсон. – М. : Знание, 1991. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Серия “Культура и религия”. – № 1).

Предложенная статья является опытом системного рассмотрения проблемы формирования творческой личности композитора в рамках начального этапа профессиональной карьеры. Анализируются биографически-возрастные, жанровые и стилевые инспирации раннего композиторского дебюта Ф.Шопена.

Ключевые слова: стилевые и внестилиевые инспирации, психовозрастная мотивация, композитор-вундеркинд, моцартовская модель воспитания, ранний композиторский дебют.

The present article is the experience of systematic consideration of the formation of composer's creative personality on the stage of mastering of learning of profession. The biographic, age-specific, genre and style inspirations of the Early composer's debut of Frederic Chopin.

Key words: outstyle and style inspirations, psycho and age-specific motivation, composer-wunderkind, Mozart mode of early education, Early composer's debut.

УДК 78.0835+82–144:7.071.1 (438)

ББК 85.310.2

Мар'яна Бережницька-Назарова

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ЛІТЕРАТУРНОЇ ТА МУЗИЧНОЇ БАЛАДИ У ТВОРЧОСТІ Ф.ШОПЕНА

Розвідку присвячено вияву взаємозумовленості літературних джерел баладного жанру й фортепіанних балад Ф.Шопена. Виявлено, що його інструментальним композиціям притаманний комплекс рис, які вказують на глибинну спорідненість жанрів. Осмислення співвіднесення літературного начала та його проєкцію на сферу інструментального жанру шопенівської балади здійснено на конкретних музичних зразках.

Ключові слова: інструментальна балада, національна культура, міжвидовий синтез мистецтв.

Жанр інструментальної балади прийшов у музичне мистецтво разом з новими ідеями, образами й темами, породженими епохою романтизму. Виникнення цього жанру значною мірою пов'язане з впливом літератури на музичне мистецтво. Інструментальна балада – це звичайно досить розгорнена, вільно побудована п'єса, у якій поєднуються розповідні й лірико-драматичні моменти, загальний тон викладу якої відрізняється схвильованістю та емоційним піднесенням. Визначення інструментальної композиції як “балада” указує на романтичне коло образів, наявність напруженого сюжетно-драматичного розвитку, тобто надає їй рис міжвидового узагальнення через жанр.

Ф.Шопен – творець жанру фортепіанної балади – формувався як митець в умовах розквіту цього літературного жанру в національній культурі, де вона була вираженням загальнонародних патріотичних настроїв, мистецьким уособленням ідеї національної незалежності.

Такими були, зокрема, балади Ю.Немцевича (видані збіркою під назвою “Історичні пісні”), “Балладина” Ю.Словацького, а також “Світязь”, “Світезянка”, “Рибка”, “Конрад Валленрод” А.Міцкевича, які, на думку сучасників, дослідників і низки виконавців, з великою ймовірністю інспірували появу новаторського інструментального жанру в доробку композитора.

У творчості Ф.Шопена, який не сповідував романтичних установок на міжвидовий синтез мистецтв, програмність чи театралізацію інструментальних форм, немає сенсу шукати поетапного відображення поетичного тексту або наявності прямих асоціативних зв'язків між літературним і музичним творами. Однак його інструментальним композиціям притаманний комплекс рис, що вказують на глибинну спорідненість жанрів. Вияв їх взаємозумовленості на конкретних музичних зразках є **метою** нашого дослідження.

Творчості Ф.Шопена присвячено значний масив праць, які охоплюють аналіз психотипу особистості, характеристику рис індивідуального стилю, специфіку окремих жанрів у доробку композитора, особливості форми, засобів розвитку й окремих складових музичної виразовості, аспектів інтерпретації тощо (це, зокрема, праці І.Белзи, В.Дулемби, Л.Мазеля [5], М.Друскіна, М.Томашевського, Я.Мільштейна, М.Сінявера, К.Зенкіна, В.Бордонюк, Н.Кашкадамової, О.Ніколин та ін.). Серед тих, які заторкують один з найбільш новаторських жанрів творчості композитора – балади, а у зв'язку з ними й питання мистецької взаємодії з поетичними текстами А.Міцкевича, є розвідки Л.Дувакіна [2], Н.Травкіної [8; 9], А.Семеновського, І.Рижкіна, О.Балана [1], В.Конен, Є.Назайкінського, Д.Закревської [10], Дж. Паракіласа, Б.Шарлітт. Кожен із них наводить окремі аспекти відповідності та взаємозв'язку жанрів, аналізуючи їх з точки зору образно-емоційних паралелей, особливостей функціональних призначень розділів музичної та поетичної форм, виконавської специфіки тощо.

Загалом дослідники схильні до думки, що творчій індивідуальності Ф.Шопена літературна програмність була чужа, а поезія А.Міцкевича близька композиторові насамперед за своїм духом та образністю. Звідси й наявність рис паралелей жанрово-видових ознак, присутня значно рельєфніше, ніж конкретні сюжетні алюзії. До таких слід віднести: елементи епічної оповідальності із зверненням у далеке минуле, високий емоційний тон, поєднання фантастичних і реальних образів, містицизм змісту, традиційну фатальну приреченість, наявність обрамлення – образно й інтонаційно споріднених вступу та коди (як ознаки епічності), розділи відсторонення від розгортання основних драматичних подій в оповідну декламаційну сферу (функція оповідача-коментатора), імпровізаційність стилю, діалогічність тематизму чи шарів фактури, трикратність варіантних повторів-етапів розвитку сюжетного ряду, поділ форми на контрастні епізоди (нерідко драматично-діяльні епізоди протиставлялися побутовим, танцювальним сценам і пейзажним замальовкам), наявність драматичної чи трагедійної розв'язки-кульмінації.

За літературознавчими концепціями (М.М.Стеблін-Каменський, Ф.Н.С.Грунтвіг) виділяються п'ять основних типів балади: героїчні, легендарні, історичні, казкові та лицарські. Виявом тенденцій розвитку літературного жанру в Польщі шопенівської доби є патріотичний дух і революційна романтика. Логічним є прагнення композитора створити атмосферу етнічної достовірності, національної своєрідності музичного словника, що досягається через опосередкування пісенно-танцювальної фольклорної сфери, ладовості, етнофонічних звуконаслідувань. Л.Мазель виділяє ще одну – драматургічну особливість форми, яку він визначає як “баладно-поемну”: “Загальна концепція твору полягає в активній і стрімкій подальшій трансформації контрастуючих образів, при якій вони наприкінці твору ніби переводяться в одну площину, і це призводить чи до їх злиття, синтезування, чи, навпаки, до ще більш різкого катастрофічного їх зіткнення, чи, зрештою, спочатку до трагічної колізії, а потім до просвітлення й умиротворення” [5, с.497]. Власне, на злитті фантастичної і реальної образних сфер акцентує дослідник у завершенні балади А.Міцкевича “Світезянка”.

Якщо програмно-образні асоціації балади № 1 g-moll відомі зі слів автора (“Конрад Валленрод” А.Міцкевича), то спірними й неоднозначними є паралелі Другої F-dur – a-moll op. 38 (1836–1839) з баладами “Світезянка” (З.Яхімецький) та “Світязь” (Б.Шарлітт, А.Семеновський, І.Рижкін), натомість Третьої As-dur op. 47 (1840–1841) з тією ж “Світезянкою” А.Міцкевича та з “Лорелесею” Г.Гейне, які базувалися на образних асоціаціях близького до композитора оточення.

Незвичайність задуму й поетичного змісту вимагали від Шопена нових композиційних прийомів. Музична форма всіх чотирьох балад глибоко своєрідна: у ній органічно поєднуються принципи сонатної форми й рондо (у перших трьох баладах), сонатної форми й варіацій (у четвертій баладі). Поєднуючи елементи циклічно-процесуальних форм в умовах сонатності, Ф.Шопен створив новий тип вільної “баладної композиції”, що підготувала появу майбутньої симфонічної поеми Ф.Ліста. У самого композитора баладність (у широкому розумінні – поемність як типологічна категорія романтичного формотворення) проектується на “Колискову”, “Полонез-фантазію”, Трете і Четверте Скерцо № 3, 4, Фантазію f-moll.

Шопеном написано чотири балади: до цього жанру близько примикає і його знаменита Фантазія фа-мінор. Усі ці композиції були створені в еміграції, в період розквіту творчості композитора (1835–1843.). У кожному з них – свій неповторний світ музичних образів, почуттів, асоціацій. Хоча розповідність виявлена в баладах досить яскраво (особливо при початковому викладі головних тем), усе ж основний розвиток переключається, як правило, у лірико-драматичний або навіть патетичний план. Біограф Ф.Шопена Я.Івашкевич, вважаючи конкретизацію змісту балад їх слабкістю в порівнянні з іншими жанрами композитора, відзначає: “Їхній зміст виходить за межі музики. Балади, ніби романтичні картини Гаспара Давида Фрідріха, стоять на межі картини і поеми. Їх зміст руйнує межі музичної досконалості” [3, с.162].

Піднесена емоційність вислову зумовила потужність звучання та тембральне багатство й, відповідно, новий етап розвитку піаністичної техніки. Так, піднесеність характеризує музичні образи балади № 1 g-moll op. 23 (1831–1835), на створення якої, за свідченням Р.Шумана, композитора надихнула поема А.Міцкевича “Конрад Валленрод”, яка оспівує подвиг героя-патріота в боротьбі Литви проти тевтонців. Однак балада пов'язана з визначеним сюжетом узагальнено, музика в першу чергу розкриває емоційний зміст цього літературного твору, розвиток музичної форми зберігає власні закони архітектоніки.

Балада починається простим стриманим вступом, який, незважаючи на свій задумливо-розповідний характер, таїть у собі тривогу й майбутні хвилювання, відразу вводить слухачів у світ якихось дуже значних подій, поєднуючи простоту, стриманість і одночасно романтичне піднесення. Схожі вступи, які передують основному розділу, містяться також у баладі № 4, частково – № 3 та у Фантазії f-moll. Роль цих вступів, які ніби відкривають розповідь від особи розповідача, певною мірою схожа з уведеннями-коментарями, якими нерідко починаються літературні балади. Знаючи, який величезний вплив на музичне мистецтво набуває в ХІХ ст. література, можна з достатньою впевненістю сказати, що в побудові своїх балад Шопен до якоїсь міри використав літературні прийоми. Асоціація з подібним оповідним поетичним введенням стає ще більш очевидною завдяки речитативним, мовним інтонаціям у кінці вступу, які застигають у задумливому питанні. І ось поступово наближаються події минулих днів, які оберігає “пам'ять серця”.

Основна тема балади (інтонаційно пов'язана з темою вступу) несе в собі величезний емоційний потенціал. Відчуття тривожної недосказаності створюється, можливо, завдяки уривчастим, сухим, значним акордам супроводу, завдяки повним таємничого змісту зупинкам у розвитку головної теми. І ці передвісники трагічного, ці моменти передчуття знайдуть оправдання в усьому подальшому розвитку балади. Тут з усією яскравістю проявляється майстерність Ф.Шопена – музиканта-драматурга. Досить розгорнений перехідний розділ від головної теми до побічної проходить кілька етапів, серед яких найбільш значимий – праобраз майбутнього легкого вальсового кружляння – буде розвинутий надалі в її центральному епізоді.

Друга тема зачаровує своєю ніжною лірикою, поетичною одухотвореністю, мелодичним розгортанням і фактурним типом близька ліриці пейзажних ноктюрнів Ф.Шопена. Засобом вторгнення на початку розробки вводиться образно видозмінена основна тема (драматизована, почленована речитативними вигуками, загальне нагнітання і напруження підкреслюються органічним пунктом, що безперервно звучить як тривожний набат), яка протиставляється подальшому переможно-урочистому звучанню побічної – вальсу-скерцо.

Дзеркальна реприза підводить до останнього, заключного проведення головної теми, яке досягає ще вищого ступеня напруження і перетворюється на образ, повний драматизму. Услід за цією кульмінаційною точкою настає друга, ще більш висока й тривала – кульмінація-кода (**Presto con fuoco**).

Кода балади *g-moll* – один з переконливих прикладів музичного втілення трагічного у формі вогненно-вихревого руху з підсумовуючим характером інтонаційного багажу всього основного тематизму. Однак характер обрамлення – тексту оповідача (теми вступу) тут переключений зовсім в іншу емоційну сферу – він позбавлений відстороненої об'єктивності, що зумовлює співпережиття драматичних подій на грані особистої співучасті.

Таким чином, основним носієм драматичного начала виявляється найбільш особистісна тема головної партії, що приховує у своєму зовнішньому спокійному образі (при початковому проведеному) елементи трагедійності. Саме розвитком цієї головної теми визначається загальна лінія емоційного розвитку балади: від об'єктивної розповідності до трагічної розв'язки.

Які б конкретно-поетичні образи не вкладали в музичний зміст балади № 2 *F-dur – a-moll* оп. 38 (1836–1839), стержнем її музичного розвитку залишається боротьба двох контрастних образів, двох нерівних сил. Основна тема балади, структурно й тонально відокремлена та підкреслена цезурою, дуже проста й народнопісенна за духом, її супровід має риси баркарольної хвилеподібності. Її будова – проста двочастинна, структурно зберігається в наступних побудовах, що викликає алузію з жанром ренесансної балади з хоровим заспівом, діалогом співака й хору в середньому розділі та кодою – обрамленням. Вторгнення тривожної пристрасної декламації (*Presto con fuoco* замість *Andante, a-moll*) і подальше чергування-зіставлення ідилічно-пейзажних образів і бурхливо-драматичних епізодів, у кінці твору призводять до трагічної катастрофи. У коді балади звучать відголоски першої теми, викликаючи алузію із заключенням-коментарем оповідача літературного прообразу, де відбувається злиття фантастичного та реального начал:

Дівчина в хвилю пірнає прозору,
Хлопець рида серед гаю.
Хто він? Мисливець з тутешнього бору.
Дівчина хто? – Я не знаю* [6, с.137].

Таким чином, згідно зі спостереженням А.Соловцова: “В баладі **Фа-мажор** Шопен, не йдучи крок за кроком за розповіддю поета, не ілюструючи всіх описаних подій, змальовує найбільш значні епізоди й сцени балади Міцкевича в глибоко контрастних образах” [7, с.138]. Саме ця позиція створює підстави полемізувати щодо літературної інспірації, оскільки в другій версії – баладі А.Міцкевича “Світязь” присутнє чергування контрастних епізодів, пейзажності й бойових сцен.

Програмний зміст балади № 3 *As-dur* оп. 47 (1840–1841) дослідники пов'язують з вищезгаданою “Світезянкою” А.Міцкевича або з поезією “Лорелея” Г.Гейне, що зумовлено загальною сюжетно-образною подібністю цих творів. Інтонаційну основу балади складають три теми, що на початку твору не конфліктують. Перша з них лірична й наспівна, що переривається патетичними вигуками. Лагідність, м'яка вкрадливість і ритмічні гойдання характеризують другу тему, образ третьої наділено рисами витонченості, легкості й грації. Розробковий розділ – це стихія яскравого драматизму, зіткнення пристрасностей, де в результаті потужного розвитку основні теми набувають образної трансформації (найбільшою мірою – третя). У коді балади життєствердно звучать перша й третя теми в тональностях з єдиним тональним центром (*a-moll – A-dur*), що відрізняє цей розділ від решти баладних композицій. На її прикладі В.Конен знаходить підтвердження надзвичайно цікавого, типового для балади злиття в розв'язці реального з неземним: “Як правило, це знаходить відображення в синтетичній репрізі, де несподівано зближуються, більше того – ототожнюються дві перш яскраво контрастні одна до одної теми (див., наприклад, репрізу Третьої балади) [4, с.502].

Четверта балада вирізняється образністю (одухотвореною поетичністю, тонкістю), драматургією (зіставленням лірико-пасторальних і драматично-напружених образів), формою (у ній єдиний практично відсутні риси сонатності), засобами розвитку (із застосуванням варіаційного та гармонічно-кolorистичного методів), специфікою виразових засобів (вишуканістю мелодики й, особливо, гармонії). Звертає на себе й типово баладна трагедійна розв'язка-епілог у коді твору, найбільш далека від початкового тематизму з усіх композицій.

* Цитати з творів А.Міцкевича подаються за виданням: Міцкевич А. Вибрані твори : у 2 т. / Адам Міцкевич ; перекл. з пол. М.Рильського. – К. : Держвидав худ. л-ри, 1955. – Т. 1. – 420 с.

Висновки. Таким чином, навіть при найбільш загальному розгляді очевидно, що зв'язок фортепіанних балад композитора не слід трактувати прямолінійно, оскільки однією з провідних настанов творчості мистця була сфера суто інструментальної музики поза програмністю. Однак створення композитором жанру, окресленого як балада, указує на міжвидову проекцію типологічних ознак жанру. Звертання до нього в інструментальній сфері було зумовлене піднесенням патріотичним звучанням, національним духом поетичних текстів, що набуло значення збереження ідентичності в умовах еміграції. Композитор послідовно застосовує засоби декламаційності, наявності обрамлень, діалогу й персоніфікації тематизму та фактурних пластів, суміщення ліричного, пейзажного, споглядального та драматичного, дієвого, реальних і фантастичних образів, застосовуючи засоби багаторівневого контрасту тематичних розділів. Логіка побудови літературної балади спроєктувалась і на рівень музичної форми. Звідси – переважаюча в баладах вільно трактована сонатність з ознаками циклічності (варіаційності, тричастинності, рондальності), змінністю функцій розділів, образною трансформацією тем, дзеркальністю реприз і тематично вагомими кодами, яка набула в епоху романтизму винятково важливого значення як самостійна структура, і як комплекс принципів, що і визначається дослідниками як баладність та поемність.

Модель фортепіанної балади, започаткованої Ф.Шопеном, розвинули своєю творчістю Ф.Куллак, Й.Брамс, Ф.Ліст, М.Метнер, Е.Гріг, М.Понсе, О.Ружицький, Ф.Бузоні, М.Метнер, в українському музичному мистецтві вона представлена доробком таких митців, як О.Лизогуб, М.Вілінський, Б.Лятошинський, С.Борткевич, І.Шамо, В.Годзяцький та ін., що свідчить про продуктивність реалізації узагальнення через жанр в умовах міжвидових зв'язків.

1. Балан О. Сильова спрямованість виконавської інтерпретації балад Ф. Шопена (на прикладі першої балади) / О. Балан // Теоретичні питання культури, освіти та виховання : зб. наук. пр. – К., 2003. – Вип. 25. – С. 49–53.
2. Дувакина Л. Н. Баллада № 1 Шопена как новый инструментальный жанр эпохи романтизма [Текст] : метод. разработка по муз. лит. для преподавателей муз. училищ и муз. шк. / Л. Н. Дувакина // Вопросы теории и истории музыки: из опыта работы кафедры истории и теории музыки. – Челябинск, 1998. – С. 96–103.
3. Івашкевич Я. Шопен / Ярослав Івашкевич ; пер. Й. Й. Брояка. – К. : Муз. Україна, 1989. – 208 с.
4. Конен В. История зарубежной музыки / В. Конен. – 5 изд. – М. : Музыка, 1981. – Вып. 3 : Германия, Австрия, Италия, Польша. С 1789 года до середины XIX века. – 528 с.
5. Мазель Л. Строеие музыкальных произведений : учебное пособие / Лео Мазель. – 2-е изд., доп. и перераб. – М. : Музыка, 1979. – 536 с.
6. Міцкевич А. Вибрані твори : у 2 т. / Адам Міцкевич ; пер. з пол. М. Рильського. – К. : Держвидав худ. л-ри, 1955. – Т. 1. – 420 с.
7. Соловцов А. Фредерик Шопен : жизнь и творчество / Анатолий Александрович Соловцов. – 2-е изд., перераб. – М. : Гос. муз. изд-во, 1960. – 468 с.
8. Травкіна Н. М. Вивчення творчості Ю. Словацького і Ф. Шопена з позиції спільності естетичних поглядів та світосприйняття / Н. М. Травкіна. – Режим доступу : <http://studentam.net.ua/content/view/8340/97/>.
9. Травкіна Н. Жанр балади як прояв спільності світогляду Ф. Шопена та А. Міцкевича / Н. Травкіна // II міжнародна наукова конференція [“Дні А. Міцкевича в Криму”]. – Гурзуф, 2005. – Травень.
10. Zakrzewska D. Alienation and Powerlessness: Adam Mickiewicz “Ballady” and Chopin Ballades / Dorota Zakrzewska. // Muzyka. – 1999. – 2. – С. 1–2.

Исследование посвящено проявлению взаимообусловленности литературных источников балладного жанра и фортепианных баллад Ф.Шопена. Выявлено, что его инструментальным композициям присущий комплекс черт, указывающих на глубинное родство жанров. Осмысление соотношения литературного начала и его проекция на сферу инструментального жанра шопеновской баллады осуществлены на конкретных музыкальных образцах.

Ключевые слова: инструментальная баллада, национальная культура, межвидовой синтез искусств.

Devoted to exploring the manifestation of interactions between literature and piano ballad genre Chopin ballads. Revealed that his instrumental compositions typical complex traits, indicating a deep affinity genres.

Understanding the correlation of literature and the beginning of its projection on the sphere of instrumental genre of ballads by Chopin on specific musical samples.

Key words: *instrumental ballad, national culture, interspecific fusion arts.*

УДК 78.27; 78.25
ББК 85.313.(0)7-81

Оксана Гретчин

ЖАНР СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО У ТВОРЧОСТІ МАКСА РЕГЕРА

У статті розглядаються сонати для скрипки соло німецького композитора Макса Регера з точки зору стильових впливів у формуванні циклу та використанні технічно-виразових засобів. Проаналізовано соло-сонати Макса Регера оп. 42 та оп. 91. Визначено головні риси його індивідуального стилю й окреслено ряд новаторських прийомів.

Ключові слова: *жанр, форма, соната для скрипки соло, творчість Макса Регера.*

Творчість М.Регера вже неодноразово висвітлювалася музикознавцями, які намагалися визначити її формотворчі та художньо-стилістичні аспекти. Однак їхня увага окремо не концентрувалася на жанрі соло-сонати для скрипки, що і є **метою** нашої статті.

Розглядаючи постать Макса Регера, необхідно, насамперед, проаналізувати характерні риси його композиторського стилю. Методологічною основою для нас стали наукові дослідження В.Г.Каратигіна, І.І.Мартінова й іноземних музикознавців Г.Багіра та Е.Гатчера.

Як відомо, М.Регер вважав себе продовжувачем традицій Й.-С.Баха, Л. ван Бетовена і Й.Брамса. Та неможливо приховати в його музиці чіткий слід новизни. Недаремно М.Регера називають лідером німецького музичного модернізму [2, с.28], адже риси романтизму в його творчості поєднуються з новими естетичними засадами. Суміш романтичної емоційності з міцною опорою на інтелектуальне начало складає сутність мистецтва М.Регера. На думку В.Г.Каратигіна, “характер регеровського творчества хотя и эволюционировал с течением времени, но в основных своих чертах определился сразу очень отчетливо и оказался в этих чертах очень устойчивым. Этот характер – неоклассицизм” [1, с.193]. Дослідник називає композитора “великим німецьким неокласиком”. М.Регер подав своє трактування творчої спадщини минулих поколінь, розширивши її виразові можливості, удосконаливши форму цих творів. Типове для неокласицизму художнє мислення, яке, втілюючи творчу новизну даного часу, не цурається естетичних засад попередньої епохи й базується на типових для неї канонах голо-соведення, гармонічної лінії і побудови форм, було притаманне Максіві Регеру.

Творчий світогляд композитора формувався на зламі століть, і тому не випадково поєднав у собі широку палітру музичних образів цілої епохи – від Й.-С.Баха до сучасності. Його творчість увібрала в себе спадщину німецького романтизму (від Ф.Шумана до Р.Вагнера), традиції віденських класиків, а також запозичила стилістичні елементи не тільки бахівської музики, а всієї епохи Й.-С.Баха.

Твори в стилі Й.-С.Баха створювалися композитором упродовж усього життя. Вони жанрово різноманітні: серед них твори для струнних соло, вільні стилізації – “Концерт в старовинному стилі” для оркестру, “Сюїта в старовинному стилі” для скрипки й фортепіано, а також твори для органа, ряд поліфонічних композицій. Найбільш наближені до бахівського барокового стилю твори для струнних соло. Серед інших для скрипки соло написані 2 опуси сонат: оп. 42 (1900) – чотири сонати та оп. 91 (1905) – сім сонат, а також прелюдії й фуги оп. 117 (№ 1–8), оп. 131а (№ 1–6) та Прелюдія й Фуга ля-мінор без опусу.

Логічно припустити, що, працюючи над скрипковими соло, М.Регер опирався на зразки бахівських творів у цьому жанрі. Справді, деякі частини його сонат перекликаються за формою зі знаменитими бароковими. Наприклад, вступні частини імпровізаційного характеру з оп. 42 / № 3 – Pesante, № 4 – Sostenuito, з оп. 91 / № 1 – Grave явно відповідають бахівським Adagio, Grave і Adagio (перші частини сонат). Фуги в М.Регера найчастіше знаходяться в кінці циклу (оп. 42 / № 1, оп. 91 / № 1, 4, 5) і є водночас фіналами сонат. А от, наприклад, помістивши фугу в сонаті № 4 / оп. 42 на друге місце після вступної частини Sostenuito, композитор наслідую

типовий цикл сонати для скрипки соло Й.-С.Баха. Неможливо обминути увагою дві Чакони Макса Регера – фінали останніх сонат в обох опусах (в оп. 42 / № 4, в оп. 91 / № 7).

Перелічивши конкретні відбитки впливу бахівських соло на твори М.Регера в цьому жанрі, можемо провести незримую лінію, під якою віяння музики геніального Й.-С.Баха закінчуються.

Перші частини сонат № 1, 2 / оп. 42, № 2–7 / оп. 91 написані в сонатній формі, яка подібна за формою до зразка віденсько-класичного стилю. Щодо фіналів сонат № 2, 3 / оп. 42, № 2, 3, 6 / оп. 91, які написані у формі рондо-сонати, то, безперечно, вони також створені під впливом канонів визначної епохи Й.Гайдна і В.-А.Моцарта.

Окреслюючи регерівські цикли повністю, ми майже не знайдемо чистих зразків бахівської або класичної побудови. Усі цикли, які більшою чи меншою мірою нагадують бахівську сольну сонату, містять частину Scherzo, написану в тричастинній формі, що перечить формі скрипкової барокової сонати. Адже, як відомо, типовим для епохи бароко, а особливо для творчості Й.-С.Баха, був цикл з поєднанням частин повільно-швидко-повільно-швидко, що в М.Регера спостерігаємо лише в сонаті № 1 / оп. 91. Сонатами “ala classic” можемо назвати сонати оп. 42 / № 2, де I ч. – сонатна форма, II ч. – проста тричастинна форма, фінал – рондо-соната; оп. 91 / № 2 – ідентичний цикл; оп. 91 / № 6 написана в чотиричастинному циклі – сонатне Allegro, Allegretto в складній тричастинній формі, Andante в простій тричастинній формі і Vivacissimo у формі рондо-сонати.

Як бачимо, Макс Регер не намагався відтворити чи копіювати жоден стиль, який сформував його як музиканта. Навпаки, він органічно поєднував елементи різних стилів, формуючи закономірності нового мислення і своєї композиторської системи, синтезуючи класично-романтичні норми з нормами докласичного мистецтва. Композитор по-своєму трактував бахівські цикли для соло, створюючи нове бачення цих творів у світлі своєї епохи.

Розглянемо сонати Регера для скрипки соло більш детально. Як відомо, у період написання цих творів композитор уже не займався грою на скрипці. Тим не менше увагу музикознавців привертає легкість і простота музичної мови, якою користується композитор при компонуванні соло-сонат. Звичайно, не всі чотири твори рівноцінні за своєю вартістю. Так, наприклад, друга соната оп. 42 ля-мажор складається з вишуканого Allegro con grazia, в арсенал технічних засобів якого входять і швидкі фігурації шістнадцятими, і подвійні ноти пунктирним ритмом та тріолями, і поліфонічні уривки; відмітною рисою другої частини Andantino є народнописенні інтонації; третя частина сонати – Prestissimo scherzando, написана у формі рондо й, за словами автора монографії про М.Регера – Г.Багіра, “занадто швидка для виконання” [3, с.252].

Характер першої і останньої частин сонати № 1 оп. 42 – Allegro energico – ніби обрамлює її з обох боків. Крім цього, основний ритмічний малюнок кінцевого Allegro energico, написаного у формі фуги, майже ідентичний з темою бахівської фуги з першої сонати соль-мінор. Розвиток тематичного матеріалу обмежений, композитор майже не віддаляється від основної тональності. Сполучення тем між собою відбувається тільки в інтервалі квінти. Кульмінація частини звучить тоді, коли на підйомі теми згущується гармонічна напруга (т. 41) і швидко закінчується з раптовою розв’язкою кульмінаційної кривої (т. 45). Натомість друга частина сонати – Adagio con gran espressione – насичена енгармонічними зворотами, які здійснюються за допомогою послідовностей подвійних нот та акордів. Prestissimo assai (III ч.) написана в тричастинній формі із середньою Un poco meno mosso (основним інтервалом середньої частини є улюблена Регером неаполітанська секста).

Новацією постає перед нами третя регерівська соната оп. 42. Цікавість викликає її тематично нестандартна перша частина, яка складається з Pesante, Allegro con brio, Vivace assai і заключного Pesante. Далі йде Andante semplice у формі канону й жига Prestissimo. Закінчує сонату бравурне Vivacissimo ala Capriccio.

Найбільш значущі ідеї Регер втілює у своїй четвертій сонаті оп. 42 соль-мінор. Розпочинає її короткий декламаційний вступ Sostenuto в стилі Й.-С.Баха. Наступним розділом звучить двоголосна фуга Allegro energico на основі потужної теми. Вона характеризується гармонічною диференціацією теми під впливом енгармонічних тональних змін тематичного матеріалу. Проведення теми в 40 такті розпадається на уривки, відділені паузами, що створює ефект “розширення у часі”. Від кінцевої модуляції в однойменній мажор М.Регер, на відміну

від Й.-С.Баха, утримується. Слідом за вишуканим *Allegretto con grazia* розпочинається монументальна *Ciaccona*.

Соло-сонати оп. 91, за словами багатьох музикознавців, є зразками творів зрілого М.Регера. Незважаючи на те, що тривалий час після написання вони “пролежали у шухляді”, сьогодні ці твори викликають зацікавлення як серед музикознавців-теоретиків, так і серед скрипалів-виконавців. Достатньо назвати імена скрипалів, яким композитор присвятив свої соло, щоб збагнути важливість цих творів і пояснити новаторські елементи музичної мови. Отже, це Карл Вендлінг (1875–1962) – соната № 1, Генрі Марто (1874–1934) – соната № 2, Гуго Герман (1844–1935) – соната № 3, Карл Халір (1859–1909) – соната № 4, Генрі Петрі (1856–1914) – соната № 5, Вальдемар Мейр (1853–1930) – соната № 6, Осип Шнірлін (1874–1937) – соната № 7. У перших шести сонатах чергуються між собою частини граціозного й споглядального характеру або патетичні й життєрадісні. Як уже було сказано вище, перша соната ля-мінор нагадує за формою бахівський цикл, а друга й шоста – наближаються до класичного сонатного циклу. Технічні прийоми інструмента, які використовує композитор, непрості для виконання. Типова регерівська гармонія одно-, дво- і триголосся насичена модуляціями й енгармонізмами.

Перша соната ля-мінор оп. 91 розпочинається монументальним вступом *Grave* (наближеним до бахівських *Grave* чи *Largo* філософського змісту), який навіть за обсягом удвічі більший. Наступна частина *Vivace* танцювального характеру контрастує зі вступною. Ритм і характер фа-мажорного *Andante sostenuto* (III ч.), написаного в тричастинній формі, перебивається з Сициліаною Й.-С.Баха з першої сонати. Та подальший розвиток тематичного матеріалу індивідуалізується: у середній частині композитор збагачує музику технічними пасажами й інтервальними послідовностями. Остання частина *Allegro energico* написана у формі фуги.

Друга ре-мажорна соната оп. 91 наближається за структурою до класичної сонати. Її I частина *Allegro moderato* написана в сонатній формі, II частина *Larghetto* – у простій тричастинній формі, а фінал – у формі рондо-сонати. Така ж за формою і соната № 3 сі-бемоль-мажор, яка складається з *Allegro moderato*, *Prestissimo* і *Vivace*.

Сі-мінорна соната № 4 оп. 91 присвячена Карлу Халіру. Перша й четверта частини *Allegro energico* темпово ніби обрамлюють сонату. Між ними містяться *Larghetto*, на основі народно-пісенних інтонацій і танцювального характеру *Vivace (scherzo)*, написане в тричастинній формі. Фінальне *Allegro energico* у формі фуги потребує окремого розгляду. В основі теми лежить низхідний хроматичний малюнок. Зауважимо, що в стандартній побудові фуги з проведеннями теми й інтермедіями розміри експозиційного та середнього розділів цієї частини збігалися б симетрично. Звідси виникла необхідність ввести в середній розділ нові мотиви й відповідно добудувати середню ланку частини.

У сонаті № 5 найбільш цікавою є IV частина *Allegro energico*, яка відкриває ряд фуг танцювального характеру. Проведення теми в паралельному мажорі (22 такт), яке виступило на передній план у фугі із сонати № 4 / оп. 91, підкреслює округлість форми й логіку послідовності мотивів у цій частині. Типовою для композитора є і соната № 6 соль-мажор, яка складається із чотирьох частин: *Allegro comodo*, *Allegretto* (тричастинна форма), *Andante* і *Vivacissimo*.

Особливу увагу до сьомої сонати оп. 91 М.Регера привертає монументальна *Ciaccona*, яка не тільки завершує сонату, а й увесь опус. Після бурхливого й дуже масштабного *Allegro energico*, скерцозного *Vivace* і танцювальної пассакалії *Roso meno mosso* фінальна частина є даниною геніальному Й.-С.Баху.

Таким чином, Макс Регер віддав належне Й.-С.Баху, який свого часу кристалізував жанр сольної скрипкової сонати, а також, увібравши мистецький досвід і традиції попередників, органічно втілює це у своїй творчості крізь призму власних композиторських тенденцій. Регер відтворив і вдосконалив жанр скрипкової соло-сонати й створив мистецькі твори, які займають почесне місце серед шедеврів світової музики.

1. Каратыгин В. Г. М. Регер / В. Г. Каратыгин // Избранные статьи / В. Г. Каратыгин. – М. ; Л. : Музыка, 1965. – С. 192–198.
2. Мартынов И. И. История зарубежной музыки первой половины XX века : очерки / И. И. Мартынов. – М. : Госмузгиз, 1963. – 304 с.
3. Bagier G. Max Reger / G. Bagier. – Anstalt ; Stuttgart ; Berlin : Deutsche Verlags, 1923. – 320 S.

4. Gatscher E. Die Fugentechnik Max Regers / E. Gatscher. – Stuttgart : J. Engelhorn's Nachf, 1925. – 260 S.

В статье рассматриваются сонаты для скрипки соло немецкого композитора Макса Регера с точки зрения стилевых влияний в формировании цикла и использовании технически-выразительных средств. Проанализированы соло-сонаты Макса Регера оп. 42 и оп. 91. Определены главные черты его индивидуального стиля и отмечен ряд новаторских приемов.

Ключевые слова: жанр, форма, соната для скрипки соло, творчество Макса Регера.

In the article considered sonatas of solo violin by Max Reger German composer in terms of stylistic influences in the formation of cycle and use technical and expressional means. Had analyzed solo sonatas of Max Reger op. 42 and op. 91. Have been determined the main features of his individual style and outlined a number of innovative techniques.

Key words: genre, form, sonata for solo violin, creativity by Max Reger.

УДК 78.06 (477) “17/19”

ББК 85.315

Антон Пославський

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РАННІХ КВАРТЕТІВ АРНОЛЬДА ШЕНБЕРГА Й АЛЬБАНА БЕРГА

У розвідці досліджуються ранні квартети А.Шенберга й А.Берга з метою виявлення тенденцій, що вплинули на формування композиторського стилю молодих авторів, індивідуальної манери їх письма.

Ключові слова: нововіденська школа, сецесія, атональність, неокласичні тенденції, ранні квартети.

У достатньо широко представленій літературі про творчість композиторів нової віденської школи розгляд ранніх квартетних опусів оминається увагою дослідників. Аналіз творчого спадку А.Шенберга розпочинається від опису Verklärte Nacht (op. 4, 1899), а дослідження музики А.Берга зосереджується переважно на Скрипковому концерті та сценічних композиціях. Дуже лаконічну інформацію про квартет Берга подано в монографії Л.Роньоні [5, с.119–120]. Отже, розгляд ранніх квартетів названих композиторів є першою спробою їхньої музикознавчої інтерпретації.

Мета дослідження – розглянути ранні квартети представників нової віденської школи, зосереджуючись на аналізі стильових тенденцій, відображених у цих творах, формуванні індивідуальної манери композиторського письма та характеристикі способів укладення музичної матерії.

Ранній квартет А.Шенберга (1897) презентує неокласичну тенденцію в ранньому стилі майстра. У ньому ще виразно помітний вплив Й.Брамса та раннього віденського класицизму й зовсім не прогноуються манера та стиль автора майбутніх додекафонних опусів.

Квартет D-dur зорієнтований на класичну модель чотиричастинного квартетного циклу. Перша частина – Allegro molto – скомпонована в сонатній формі, у якій, аналогічно до ранньокласичних (добетховенівських) взірців, повторюється експозиція основного тематизму. Заснована на загальних формах руху, переважно розкладених тризвуках, головна партія також асоціюється з мелодичними структурами віденського класицизму.

Форма головної партії (D-dur) чітко розподіляється на квадратні побудови. Початковий сегмент презентується квартетним tutti в октавному дублюванні та з підкресленим метричним акцентуванням. Гармонічна мова теми максимально проста, базується головню на почерговості тоніки та нескладних гармоній VI і IV щаблів, а експозиція теми завершується традиційною домінантою нової тональності (Fis-dur'ним тризвуком).

Сполучна частина головної партії побудована на її матеріалі. Еліміновані тематичні сегменти розгортаються через застосування імітацій і секвенцій. Контрастна побічна партія доволі розгорнута й сполучає декілька структурних елементів. Мелодичний контур побічної теми спершу експонується у верхньому скрипковому голосі, а згодом окреслюється м'яким тембром віолончелі.

Розробка розмежовується на дві фази, у яких по чергово опрацьовується тематизм головної і побічної партій. Перша фаза розвитку заснована на зіставленні головної та заключної партій, друга – на розвитку побічного тематичного матеріалу. Домінуючими залишаються поліфонічні засоби (зокрема, канонічна імітація, інверсія) і секвенційне розгортання. Розробковий розділ розпочинається проведенням головної теми в тональності F-dur. Основну мелодичну лінію у викладі скрипки імітує інверсія теми в альту на фоні гармонічних фігурацій другої скрипки на функційній басовій опорі. Другий фрагмент зосереджує імітації заключної теми. У наступному композиційному відтинку повертаються головна тема в альту та її інверсія в другій скрипки, які знову змінюються розробкою заключної теми. В останньому відрізковій першої фази виникає сполучна партія й окремі інтонації тематизму побічної.

У другій фазі *a tempo* (т. 135–166) по чергово розробляються два елементи побічної партії. Скорочена перша побічна тема проводиться в усіх інструментальних тембрах, зберігаючи квінтові співвідношення імітованих голосів (від a, e, h, fis).

У репризі головна тема презентована в іншому фактурному ракурсі, аніж масштабний, октавно дубльований початковий варіант. Мелодичний контур теми, викладеної в партії віолончелі, вуалюється акордами та пасажами *f* трьох верхніх голосів. Модифікується також і структура головної теми. Побічна партія повторена в репризі згідно з класичними нормами в основній тональності D-dur. Кода *Ritù mosso* побудована на інтонаціях головної теми.

Повільна (*Andantino grazioso*) друга частина квартету (*fis-moll*), якій автор дав назву *Intermezzo*, зосереджує сферу ліричних образів. *Intermezzo* скомпоновано в складній тричастинній формі з повторенням першої частини (*da Capo*) і кодою. Структура першої частини – проста тричастинна репризна форма, у якій тематизм експоновано за композиційною схемою $a\ a_1\ b\ a_2\ a_3$ (4+7+10+4+8). Крайні розділи викладено в тональності *fis-moll*, тонально нестійкий середній розділ (заснований на тематизмі *b*) модулює від *h-moll* до *A-dur*. М'яка, невеликого діапазону початкова мелодична лінія альту (*con espressione*) видається інтонаційно похідною від гімнічних піснеспівів. Автор протиставляє їй ритмічне остинато фігурацій (скрипка I), щедро оздоблених орнаментикою (морденти, форшлаги), що, передовсім, асоціюється зі знаками доби бароко, рококо, які інтерпретуються композитором як елементи віддаленого фактурного плану. Ремарка автора вказує, що “ці фігури неодмінно дуже тихі, легкі та віддалені”^{*}, артикулюються *am Steg*. У репризній частині мелодія альту переноситься у вищий регістр і змінюється скрипковим тембром. “Бароківі” фігури зникають, даючи місце гармонічному тремоло.

Середина складної тричастинної форми (*Doppelt so rasch*), образно контрастна до крайніх розділів, написана в старовинній двочастинній формі. Перша частина укладена в розширений період повторної будови (6+6) з переходом з тональності *A-dur* у тональність домінанти (*E-dur*). У другій частині варіантний розвиток тематизму знову приводить до тональності *A-dur*.

Отже, способом формотворення, фактурного викладу, характером тематизму, використанням орнаментики, остинатної ритміки *Intermezzo* зорієнтоване на втілення барокової моделі двочастинності.

Третя частина квартету (*Andante con moto, b-moll*) – тема з варіаціями. Первинний мелодичний виклад експонованої теми (її першої частини) зближує з пасакалією локалізація в нижньому голосі, наявність остинатних ритмічних формул. Будова теми – репризна двочастинна $a\ a_1\ b\ a_2$ (2+2+2+2). В усіх варіаціях, крім останньої мажорної (п'ятої), зберігається структура теми. Формальна схема майже всіх варіацій має вигляд: $a\ a_1\ :||\ b\ a_2\ :||\ (2+2\ :||\ 2+2\ :||)$. Загальний обсяг теми у варіаціях 2–4 удвічі збільшується (репризне або варіантне, у варіації 2, повторення матеріалу), однак це не руйнує її структурних властивостей. Метрика змінюється лише в мажорній варіації. Упродовж циклу залишається стабільною основна тональність (*b-moll*), окрім одиничної, передбаченої класичним каноном, зміни ладової барви в останній варіації (*B-dur*) з наступним поверненням до первинного ладу.

А.Шенберг упроваджує в послідовність варіацій образно-жанрові трансформації та зумовлені ними темпові зміни: *Etwas rascher* (третя варіація) – *Etwas breiter* (четверта варіація) – *Langsam* (п'ята варіація). Основними способами варіювання є орнаментально-фігуративна техніка, темброве переінтонування, фактурні зміни.

^{*} Diese Figuren durchaus sehr leise, leicht und zurücktretend: am Steg zu spielen.

Заклучна частина квартету, як і більшість фіналів сонатно-симфонічного циклу, скомпонована у формі рондо-сонати.

Перший квартетний опус А.Берга (1910) написаний значно пізніше від раннього квартету А.Шенберга, а отже, природно, відображує цілком інші мистецькі тенденції і впливи. На противагу до класичної спрямованості, що інспірувала Шенберга, мистецька уява його учня занурена в примхливий, витончений і водночас забарвлений експресивними відтінками світ віденського сецесії.

Порівняно з наступним сецесійним опусом А.Берга – циклом П'ять оркестрових пісень на тексти поштових листівок П.Альтенберга ор. 4 – у доволі масштабному квартеті ще не викристалізувалося афористичне письмо, визначальне для нової віденської школи цього періоду.

Сецесійну семантику квартету відображують витончені, загострено чуттєві мелодичні контури, дрібна мотивна інкрустація, рафінованість сонорно-кolorистичних барв, спонтанна мінливість настроїв та емоційних станів. Поліфонічна переплетеність коротких мелодичних ліній, мозаїчність формотворення асоціюються з орнаментальною технікою полотен репрезентанта віденського сецесійного малярства Г.Клімта.

А.Шенберг писав: “В Альбана [...] виникло пристрасне бажання не писати більше в класичних формах, гармоніях, мелодичних зворотах, а висловлюватися [...] у манері, відповідній часові. Струнний квартет неймовірно вразив мене насиченістю і невимушеністю музичної мови, силою та правдивістю передачі, ретельною розробкою і значною оригінальністю” [3, с.158].

Струнний квартет ор. 3 – двочастинна циклічна композиція. Звукове полотно квартету зіткане з лапідарних мотивів-формул, що презентуються впродовж композиції в різних ракурсах, функціях і глибинно-просторових планах – або випукло окреслюються, виступаючи в доміантній ролі, або ж приховуються, тембрально вуалюються, відтінюючи інший персонаж.

Архітектоніка першої частини квартету опирається на формальну конструкцію, організовану за логікою сонатних співвідношень образно-тематичних шарів. Головна партія поєднує декілька елементів, утворюючи трифазову репризну структуру $a\ b\ a_1$ (9+18+13).

Активний, доволі гострий початковий мотив-формула $f^1-es^1-des^1-a-c^1-h$, відображений у секстолевій фігурації другої скрипки, – доміантний елемент першого розділу (*Langsam*) головної партії. Імітація альтом мотиву доповнюється впровадженням нової мелодичної структури (*Violino I*), примхливого контуру та витонченої емоційної барви. Обидві мелодичні формули першого розділу приховують недавнє захоплення Берга цілотоновими побудовами, інспіроване імпресіоністичними гармоніями Клода Дебюссі. Фактурно-фонові контрапунктуючі елементи – *staccato* в альта й віолончелі, секундові коливання, потовщені терцієвим дублюванням у другої скрипки, віолончелі – матимуть варіантне продовження в наступних ділянках форми.

У другому розділі головної партії *Etwas rascheres Tempo* (4+7+7), насиченому ліричною експресією, функція початкового елемента набуває підпорядкованого, контрапунктуючого значення. На перший план виступає спершу секундо-терцієвий мотив (м. 2 + м. 3) $e-f-as-f$ (такти 10–13), але невдовзі й він, “послаблений” штрихами *staccato* та *pizzicato*, переходить у площину контрапункту, звільняючи простір для імітаційно-секвенційного розгортання свого похідного інверсійного варіанта $g-ges-es-ges-d-ges-cis$ (такти 14–27).

Початкові чотири такти репризи *Bewegte Viertel* синтезують інтонації основних мотивів двох розділів: секвенції секстолевої формули та контрапункт інтонацій тематичного елемента середнього розділу, поданий у вигляді симетричних акордових комплексів, застосування яких у ранніх атональних композиціях Берга є одним з найуживаніших способів утворення дванадцятитонових полів. Останнє репризне проведення першого елемента головної партії повторює первинну модель у квінтовій транспозиції (подібно до класичного тоніко-доміантового співвідношення тональних планів). Мелодичне продовження секстолевої фігури подано в ритмічній аугментації.

Побічна партія, як і головна, скомпонована з декількох тематичних елементів. Побічний тематизм розгортається двома фазами. Перша фаза – експозиція всіх складових елементів образно-тематичного комплексу (такти 41–62), їх конспективний виклад, анонс. Наступна фаза (такти 62–105) – їх розробка, докладна, скрупильозна презентація.

Експозиція побічної партії *Mäßig* укладається мозаїчним, адитивним способом, сполучаючи окремі контрастно зіставлені лаконічні мотиви.

Перший фрагмент експозиції побічної теми формується з двох структурних елементів і презентує, зокрема, сольний віолончелевий мелодичний відтинок (елемент *b*), скомпонований з дванадцяти неповторюваних тонів $es^2 b^1 a^1 d^2 as^1 g^1 ges^1 f^1 e^1$ Н с *cis* з використанням півтонових, квартових і тритонових співвідношень інтервалів. Розташування цього мелодичного контуру у високому регістрі інструмента посилює експресію та емоційну заостреність презентованого образу.

М'яка, контрастна віолончелевій, мелодична лінія другого експозиційного фрагменту, який поєднує елементи *c* і *d*, презентується знаком висхідної квінти (анонсованої ще в першому фрагменті) і низхідним цілотноним тетрахордом. Контрапункт віолончелі (*zart*) побудовано на видозміненій інверсії скрипкового мотиву – низхідна квінта, доповнена висхідним хроматичним тетрахордом, який повторює заключний сегмент попередньої додекафонної послідовності.

Третій фрагмент (*Schneller*) експонує імпульсивний, секундо-септимового співвідношення, тематичний елемент *e* (*rosso espresso.*), доповнений модифікованим додекафонним варіантом. Канонічні імітації завершуються презентацією в партії альт останнього елемента *f* з виконавською ремаркою *flüchtig*.

У побічній партії А.Берг розширює діапазон тембрально-колеристичних ресурсів, використовуючи регістрову виразність і властивість інструментальних тембрів, специфічні виконавські прийоми (*am Steg*, *am Griffbrett*, *pizzicato (kurz)*, *pizzicato (voll)*, *mit Dämpfer*, *mit Dämpfer am Steg*, *col legno*), які надають звуковому образу незвичного акценту.

Емоційно-настроєва мінливість, тонкі градації психологічних характеристик презентованих образів постійно доповнюються вказівками *frei*, *zart*, *espressivo*, *kräftige*, *flüchtig*, *Zeit lassen*, *sehr weich betont*, *ausdrucksvoll*, *zart betont*. Трансформація тембрів способом виконавського артикулювання *am Steg*, акордові флажолети у відповідних фрагментах композиції створюють ефект примарності, ірреальності, ілюзорності.

Перший розробковий розділ (такти 62–80) будується на паралельному (симультанному) проведенні двох тематичних елементів: імітації квінтового мотиву (верхні голоси) і початкового елемента побічної партії (альт, віолончель). Однак звукова реалізація зафіксованої в нотному тексті поліфонії двох шарів пропонує цілком відмінний перцептивний варіант. Артикулювання *am Steg* нижніх поліфонічних ліній утворює майже нечутний, примарний фон, на якому випукло окреслюється діалог скрипок. Початковий мотив *a* проходить непоміченим, поступаючи місцем квінтовій темі. Її продовжують спершу мотив *d* в альт, згодом заключний елемент *f* побічної партії у віолончелі. Скрипка виконує імітацію мотиву *f* в інверсійній формі з поступовим скороченням її структури (7, 5, 4, 3, 2).

У другому розробковому розділі *Nicht eilen* (такти 81–89) мотив *f* ініціює проведення серії канонічних імітацій, у яких, крім основної форми, застосовується інверсія (подвійний канон на основі двох форм).

Заключний розділ розробки побічної теми (такти 90–105) зосереджує елементи *e*, *f*, *b*. В останніх трьох тактах виникають інтонаційні знаки, що анонсують репризу головного тематизму.

Реприза першого елемента головної партії доповнюється саркастичним *quasi* маршем, похідним від стакатних формул супроводу. Уперше (і дуже короткочасно) поруч опиняються мотиви головного й побічного тематизму (елементи *a*, *b*).

Послідовність проведення елементів головного тематизму аналогічна до експозиційного розділу: фрагмент *Tempo II* повторює другий, ліричний, елемент, а згодом тему, засновану на його інверсії. Фактура, темброва диференціація і способи варіювання тематизму, безперечно, відрізняються від експозиційних.

Тематизм побічної сфери в репризі подано в скороченому, а тому не настільки різноплановому й багатоаспектному вигляді, як попередньо. Образно-емоційна мінливість звужується до проведення головно лише активного елемента *e* та розмежованого на окремі компоненти елемента *c* (цілотноний тетрахорд, вичленена квінтова інтонація). Два образи побічної сфери розділяються повторним упровадженням саркастичного маршу. У цьому епізоді спосіб виконання *am Steg* імітує звучання засурдинених труб.

У заключному фрагменті репризи сповільнення ритму (ритмічна аугментація) початкової секстолевої фігури, пом'якшуючи її первинну гостроту, викликає образну трансформацію основної теми. Останні чотири такти утворюють арку з початковим фрагментом форми.

Деякі інтонаційні знаки першої частини проєктуються на звукову матерію другої. Ремінісценція початкової секстолевої формули впроваджується приблизно в тій ділянці композиції, що знаходиться в зоні золотого перетину, а також виникає наприкінці частини. Інші знаки, відтворені в другій частині, презентують акордові флажолети, темброві алузії до засурдинених труб, специфічне віолончелеве *pizzicato*. Дубльований у терцію низхідний півтоновий тетрахорд формує інтонаційний матеріал однієї з тем другої частини. Використання тематичних ремінісценцій, “трансплантація” інтонацій з одної частини в іншу наслідуює романтичний монотематизм.

Композиція другої частини квартету Берга має ознаки специфічно трактованої рондальності. Жодна з повторюваних мікротем не має свого ідентичного двійника, лише багато варіантних реалізацій. Форма вибудовується способом варіантного повтору та долучення нових тематичних мікроструктур.

Ранній квартет Берга – атональна композиція, у якій спорадично виникають дванадцятитонові поля, які в багатьох випадках з'являються як побічний ефект гармонічних явищ, зокрема, секвенцій, ланцюгів акордів, посиленої хроматизації (наприклад, ланцюги симетричних гармоній у тактах 18–22, 167–168).

У початковому фрагменті другої частини квартету мелодична лінія партії першої скрипки скомпонована як послідовність дванадцяти хроматичних тонів $as^3 g^3 fis^3 a^2 b^2 cis^3 d^3 es^3 e^2 f^2 [des^2 a^2] h [as] c^1$ з використанням мінімальної кількості їхніх повторень (повторені тони *des*, *a*, *as*). Партія альтова представлена двома рядами, укладеними з одинадцяти й дев'яти елементів (такти 1–4): $h d e f fis cis c^1 [h] b a as g ma f des^1 b g as a [b] h c^1 [cis^1] d^1$. Початкові хроматичні тетрахорди в партіях віолончелі ($c cis d es$) і другої скрипки ($gis^1 g^1 fis^1 f^1$) – симетричні структури, що співвідносяться як основна й інверсійна (або ракохідна) форми. Послідовність тонів $g^2 es^2 a^1 b^1 h^1 fis^1 [g^1] cis^1 c^1 as^1 [h a] d^1$ (друга скрипка, такти 2–3) також підсвідомо спрямована на ідею використання дванадцятитонного поля. Теоретики додекафонії зазначають, що в квартеті Берга зароджуються основні елементи серіальної техніки (зважаючи, крім звуковисотності, на варіації тембру й ритму).

Драматургія другої частини циклу розгортається як зіставлення декількох темпово й образно контрастних розділів (*Mäßige Viertel – Langsam – Sehr bewegt – Langsam – Sehr bewegt – Langsam jedoch nicht schleppen – Pesante*). Форма скомпонована способом варіантної повторності вичленуваних структур і поступового додавання нових елементів тематизму.

Початковий розділ *Mäßige Viertel* експонує декілька тематичних елементів, які будуть перетворюватися в наступних композиційних ділянках форми, іноді в доволі завуальованому вигляді, розмежовані впровадженням нового матеріалу. Перша тема (елемент *a*) – $as^3 g^3 fis^3 a^2 b^2 cis^3 d^3 es^3 e^2 f^2 des^2 a^2$ – презентована *sehr heftig* у першій скрипці, повторно виникає в першому *Langsam* (такти 47–49, 60–62), другому швидкому розділі (такти 151–153) і в коді (такти 222–226). Усі варіанти тематичного елемента *a* зберігають первинну ритмічну модель і звуковисотність (крім заключної квінтової (in *es*) транспозиції соло віолончелі). Скрипковий тембр двічі змінюється барвою віолончелі. Тематичний елемент *b*, викладений у партії другої скрипки ($g^2 es^2 a^1 b^1 h^1 fis^1 g^1 cis^1 c^1 as^1 h a$), уперше презентується непомітно. Він завуальований артикуляцією *tremolo am Steg* і нижчим щодо інших фактурних ліній динамічним рівнем. Ця мелодична структура формує один з ліричних образів композиційного розділу *Langsam*, її початкова формула ініціює також тему *d*. У фрагменті *Bewegt* впроваджується третій тематичний елемент *c* (репетиції тону *d*) і дубльований у партії віолончелі й альтя тематичний елемент *d*, похідний від інтонацій ритмічно модифікованого елемента *b* ($c^1 as d e fis g cis fis$). Тематичний елемент *e* ($fis^2 e^2 d^2 f^1 g^1 b^1 e^1 fis^1 a^1 as^1 g^1 fis^1 f^1$), зосереджений у тембрі альтя, інтонаційно споріднений з початковою темою *a*. Сповільнення темпоритму, зміна метричної організації надають мелодичному контуру м'якості та ліричної барви. На основі гамоподібного контрапункту (елемент *f*) другої скрипки кристалізується матеріал другого повільного розділу форми. Після повторення (*marcatissimo*) модифікованої теми *d* (*a tempo, aber breiter*) виникає остання в цьому розділі мелодична фігура (елемент *g*), що ритмічно повторює секстолеву формулу першої

частини квартету: $f^3 c^3 g^2 fis^2 a^2 gis^3 fis^3 e^2$. У заключному фрагменті першого розділу тема d тембрально розчленовується на окремі інтонаційні сегменти, що повторюються всіма інструментами.

Повільна частина складається з декількох фрагментів. Спершу впроваджуються ще два короткі мотиви – елементи j (*pizzicato mit Dämpfer*) і k (*grazioso*). Діалог секстолевої фігурації g (*zehr zart*) і темброво модифікованого елемента b завершує початкова тема. У наступних фрагментах *Wieder langsam* і *Breit* долучаються ініційований висхідною секстовою інтонацією елемент l і похідний від півтонових інтонацій першої частини циклу елемент m . Останній фрагмент розділу зосереджує проведення першої теми, інверсію мотиву l та щораз наполегливіше втручання репетицій тону d (елемент c).

Перший фрагмент розділу *Sehr bewegt* побудовано на проведенні репетиційної фігури, квінтової інтонації (алюзія з першої частини циклу) і розгортанні елемента k (другий елемент *Langsam*). У фрагменті *Presto* первинно м'яка та збагачена ліричним відтінком тема e , зберігаючи загалом ритмічну форму й звуковисотне розташування, трансформується в імперативний образ.

Композиційний відтинок *Langsam* (такти 111–118), що трактується як сполучна ланка між двома структурними розділами форми, побудований, як і початок попередньої повільної частини, на елементі l (імітаційне розгортання), доповненому ритмічно сповільненим секстолевым мотивом g .

Sehr ruhig und mäßig компонується дуже простими засобами: тема гамоподібного контуру, похідна від елемента f , доповнюється супроводом, заснованим на послідовностях звуків розкладеного нонакорду в їхньому цілотновому зіставленні в партії альту (*cis e g b d*) та віолончелі (*es ges a c e*). Тема проводиться послідовно в партіях другої, першої скрипок і віолончелі. Альтовий варіант подано у формі інверсії.

Інверсія мотиву k (імітації) розпочинає наступний розділ *Sehr bewegt* і разом з репетиційною формулою віолончелі та витриманим тоном першої скрипки підготовлює проведення першої теми та кульмінацію частини. У кульмінаційний момент повертається початковий фрагмент першої частини.

Ein wenig belebter повторює акордове тремоло завершального сегмента першого розділу другої частини. Початкова імперативна тема d ледь окреслюється, артикульована на p штрихом *pizzicato*. У *Langsam jedoch nicht schleppen* почергово згадуються мелодичні елементи b, g, j, k, m, d (у високому регістрі віолончелі).

Кода *Pesante* зосереджує інтонації тематичного елемента d , а також розгорнуте проведення початкової теми у квінтовій транспозиції (соло віолончелі) і ремінісценцію початкової формули першої частини квартету.

Отже, ранній квартет ор. 3 Альбана Берга можна окреслити як композицію, у якій у межах вільної атональності кристалізується ідея укладення у звуковисотну послідовність неповторюваних 12-ти тонів та ідея структурування ритмічного, тембрового, зокрема штрихо-артикуляційного, компонентів музичної мови. Тембральна й сонорна колористика, що передбачує розвиток музичного мистецтва в напрямі сонористики другої половини ХХ століття, разом з філігранною технікою мотивних інкрустацій та мозаїчного формотворення підкреслює сецесійні риси аналізованої композиції.

Свого часу Б.Шефер висловив думку, що “Берг уже в ранній творчості мав у розпорядженні достатньо великий ресурс технічних засобів. У багатьох моментах композитор перевершив свого вчителя, передовсім у свободі оперування гранично відмінними видами техніки [...]. Те, що для Шенберга було заледве теоретично можливе, у музиці Берга ставало вихідним пунктом. Це стосується, зокрема, загальної поліфонічної фактури та варіаційної свободи, особливо очевидних у струнному Квартеті і Творах для кларнета” [6, с.29–30]. Порівняно з раннім, “класично” вирішеним опусом А.Шенберга, квартет А.Берга значно скомплікованіший, однак видається, що він презентує вищий щабель мистецької інвенції та креативності. Мабуть, об’єктивність пояснення полягає в тому, що кожен композитор відтворював саме ті тенденції, які були актуальними на момент komponування твору. Берга надихала віденська сецесія, Шенберга – стрункність класичної архітектоники.

1. Булез П. Траекторії : Равель – Стравінський – Шенберг / П'єр Булез // Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка: питання стилю і форми в музиці. – Львів : Каменярь, 2001. – Вип. 4. – С. 222–241.
2. Задерацкий В. Музыкальная форма : в 2 вып. / В. Задерацкий. – М. : Музыка, 2008. – Вип. 2. – 528 с.
3. Шёнберг А. Об Альбане Берге / Арнольд Шёнберг // Зарубежная музыка XX века : материалы и документы. – М. : Музыка, 1975. – С. 157–159.
4. Rognoni L. Dezintergacja tonalności i interioryzacja ekspersji / Luigi Rognoni // Wiedeńska szkoła muzyczna: ekspresjonizm i dodekafonia. – Kraków : PWM, 1978. – S. 27–54.
5. Rognoni L. Doświadczenie liryczne Albana Berga / Luigi Rognoni // Wiedeńska szkoła muzyczna: ekspresjonizm i dodekafonia. – Kraków : PWM, 1978. – S. 115–142.
6. Schäffer B. Klasycy dodekafonii. Część historyczna / Bogusław Schäffer. – Kraków : PWM, 1961. – 180 s.

В статье анализируются ранние квартеты А.Шенберга и А.Берга с целью выявления тенденций, формирующих их ранние индивидуальные стили и манеру письма.

Ключевые слова: нововенская школа, сецессия, атональность, неоклассические тенденции, ранние квартеты.

The early quartets of Shenberg and Berg are analysed in the article to discover the tendency, which forms one's early individual styles and the style of writing.

Key words: New Wiener school, secession, atonality, neoclassic tendency, early quartets.

УДК 7.071.1 (470+571):782,91

ББК 85.310.2

Юрій Василенко

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ПОЕТИКИ РОДІОНА ЩЕДРИНА НА МАТЕРІАЛІ БАЛЕТІВ “ЧАЙКА” І “ДАМА З СОБАЧКОЮ”

На основі аналізу даних балетних композицій Р.Щедрина в статті здійснено спробу визначити характерні особливості музичної поетики композитора.

Ключові слова: поетика, стилістика, композиція і драматургія, багатогранність творчості композитора, стилістичні фігури.

Яскравим явищем музичного мистецтва двадцятого століття, а також сучасності, стали композиції, написані композитором Родіоном Щедрином у балетному жанрі. Підкреслюючи вагомість цього жанру у творчості композитора, потрібно виділити декілька аспектів. По-перше: жанр балету в контексті радянської музичної культури став своєрідною творчою лабораторією для цілого покоління композиторів. Узагалі, тенденцію до висування балетного жанру як своєрідного “центру тяжіння” (на теренах українського, російського, радянського музичного мистецтва) можна прослідкувати ще від творчості П.Чайковського. Так, два безумовні оперні шедеври “Євгеній Онегін” і “Пікова дама” співвідносяться з не менш значимими балетними творами “Спляча красуня”, “Лебедине озеро”, “Лускунчик”. Наступною віхою стали балети О.Глазунова, а далі вагому роль у зазначеній тенденції відіграв І.Стравінський.

По-друге, на матеріалах балетної музики Р.Щедрина прослідковуються риси стильової еволюції композитора. Аналізуючи творчість Родіона Щедрина, можна впевнено заявити, що при всій вагомій, високохудожній ролі його оперних творів балетні композиції стали абсолютно новим явищем музично-театрального мистецтва на світовій арені. Саме із цим жанром пов'язані найбільш значні здобутки композитора. Їх дослідження становлять мету нашої розвідки.

Як відомо, творча особистість Р.Щедрина є надзвичайно багатогранною. Простежуючи різноманітні стильові тенденції від першого періоду творчості до сучасного, ми можемо звернути увагу на те, що створення того чи іншого балетного твору буде виділятися певною стилістичною віхою, яка несе за собою нову стилістику інших творів композитора.

Цікаві думки про балетну творчість Р.Щедрина висловлювали М.Ростропович, Г.Анісімов, Н.Касаткіна, А.Алонсо. Поетика його балетної творчості розглядалась у роботах Є.Власової, Є.Світланова, О.Свешнікова, С.Доренського, Б.Покровського. Вагомий аналіз балетів

поданий у розвідках В.Левенталя, З.Паперного, Н.Кримової, В.Гаєвського, Б.Тевліна, В.Холопової, А.Басвої, А.Демченка, М.Черкашиної.

Два балети “Чайка” і “Дама з собачкою” задекларовують два монументальні твори російської музичної культури, у яких віддзеркалились особливі тенденції переосмислення чеховських сюжетів і виявилися нові парадоксальні грані їхнього втілення. Узагалі незвичність задумів і рішень Щедрина вже сприймається як звичне явище. Чеховські сюжети привертають до себе увагу через своєрідну напругу між реальним та ідеальним порядком світу, ставленням до тенденцій реалізму й неоромантизму. Здавалося б, давно вивчені тексти А.Чехова починають вибудовуватися раптом у нові парадигми й виявляють глибинний підтекст, який складає основу музичного твору. А.Чехов і Р.Щедрін, як представники російського мистецтва, що творили в різний час, мають спільні риси загальних сфер впливу на глядача-слухача. Тому й не дивно, що надзвичайно гармонічним бачиться втілення чеховських сюжетів композитором.

У контексті різноманітних літературних явищ творчість А.Чехова викликає цікавість у зв'язку з особливими новаторськими тенденціями, а також переосмисленими традиційними формулами втілення тих чи інших сюжетів. Можна підкреслити, що важливою заслугою А.Чехова є те, що він утілює особливий вид майстерності, котрий виявився, насамперед, у здатності простежити динаміку людської душі в різних її проявах і в усій її глибині, використовуючи при цьому малу жанрову форму. До цього в літературі практично не зустрічалися зразки, які могли б дозволити аналізувати швидкоплинні риси поточного буття й у той самий час давали повну епічну картину життя. Ю.Соболев у цьому випадку відзначає, що “как художник Чехов для своего времени был подлинным революционером, сломавшим старые формы русской прозы. Он действительно проложил новые пути, создал маленький рассказ со сгущенным содержанием, новеллу, насыщенную психологически, но лишённую действительно развивающегося сюжета” [12, с.300].

Безумовно, виходячи хоча б з того факту, що Р.Щедрином створено два великі, монументальні твори на чеховські сюжети, можна сміливо вказувати на певну концепційну й естетичну спорідненість композитора та письменника. Цікаво відзначити той факт, що Р.Щедрін у своїх творах театрального жанру не звертався декілька разів до літературних творів одного й того самого автора, окрім А.Чехова. Перший балет “Коник-горбоконик” створений на сюжет казки П.Єршова; “Кармен-сюїта” – свого роду перевтілення сюжетності оперного лібрето А.Мельяка й Л.Галеві; “Анна Кареніна” – балет на сюжет Л.Толстого. Ту ж тенденцію можна простежити й в оперному жанрі: “Не тільки любов” – написана за мотивами твору С.Антонова; “Мертві душі” – на сюжет М.Гоголя, “Лоліта” – на сюжет Набокова, “Очарованный странник” – сюжет Н.Лескова. До творчості А.Чехова Р.Щедрін звертається двічі (“Чайка” була створена в 1979 році, “Дама з собачкою” – у 1985) і, безумовно, цей факт викликає зацікавлення.

Для характеристики спільних і відмінних рис творчості Р.Щедрина й А.Чехова потрібно звернути увагу на величезне значення музики у творчості письменника. Музика в його творах служить художнім засобом окреслення побутового устрою даного соціального середовища, чим Чехов майстерно користується, бо музика в нього вносить потужний ліричний струмінь. У сфері музичних спостережень письменника проявляються, насамперед, тенденції критичного реалізму. Музика багатьма образами зв'язує життя чеховських героїв зі світом гармонії, поезії, краси. Цікавою із цього приводу виглядає цитата самого Чехова: “Все это в сущности грубо и бесплодно, и поэтическая любовь представляется такою же бессмысленной, как снеговая глыба, которая бессознательно валится с горы и давит людей. Но когда слушаешь музыку, все это, то есть, что одни лежат где-то в могилах и спят, а другая уцелела и сидит теперь седая в ложе, кажется спокойным, величественным, и уж снеговая глыба не кажется бессмысленной, потому что в природе все имеет смысл” [3, с.13].

Потрібно відзначити, що Р.Щедріну близька “музична природа” творчості А.Чехова якраз у плані багатозначності й до кінця ніби недоговореним змісом, пов'язаним із глибинами підтексту, який Щедрін у своїх балетних творах виводить на перший план.

Неоромантичні тенденції у творчості Р.Щедрина, безумовно, перегукуються з творчим методом А.Чехова. З приводу романтичної сфери у творчості Чехова цікавою є думка Ю.Кремльова: “Утверждающая романтика” музикального у Чехова – в вираженні громадної впечатляючої сили искусства; Чехов удивительно умел (и любил) показывать могущество эмоцио-

нального воздействия музыки. Примечательны в этом отношении музыкальные ремарки его пьес” [10, с.128].

У цілому музичне сприйняття життя втілюється у творчій системі Чехова в аспектах як змісту (звукові образи, музикальність лірики), так і форми (конструктивна ясність і логічна стрункність), де відбувається своєрідне переплітання літератури й музики.

У ціннісній системі Щедрина творчий метод Чехова бачиться близьким композиторові у зв'язку з особливою внутрішньою музичністю чеховських сюжетів, концепцією героя, яка пов'язана з безвихідністю в жанрових рамках комедії. Важливу роль у ціннісній системі Чехова відіграє особливе ставлення до невиняткових людей, до звичайного в їхньому буденному житті. Можна передбачити, що для Щедрина однією з найголовніших рис творчості Чехова стала можливість виявлення сфери, схованої в підтексті, і втілення її засобами балетного жанру.

Головну роль в ієрархії загальних рис названих особливостей поетики одержує розвиток теми, пов'язаної із ставленням до світу простих людей, що у творах Щедрина втілюється в стильову альянцію як реалізму, так і неоромантизму.

Різноманітні художні завдання, поставлені в балеті “Чайка” знайшли своє вираження в яскравих насичених деталях партитури композитора. Першим і особливо важливим завданням для композитора стала передача того невловимого образу чайки, що, як такого, немає серед персонажів у Чехова. Цей глибинний принцип піднятий на поверхню завдяки саме балетному жанру.

Особливо цікавою є композиція балету, що характеризується використанням малих форм – 24 прелюдій, трьох інтерлюдій та однієї постлюдії. Композитор із цього приводу зазначав, що таке музично-композиційне рішення бачиться йому сьогодні найбільш удалим для втілення світу чеховських героїв. Цикл прелюдій, як жанрова основа, не перешкоджає симфонічній розробці основних музичних тем балету. Їхній розвиток, що переходить із прелюдії в прелюдію, повніше співвідноситься із законами чеховської драматургії. При цьому важливим є те, що сама жанрова основа прелюдії може вміщувати в себе практично будь-яке змістовне навантаження, а циклічна послідовність мініатюр дає можливість наочно простежити динаміку розвитку образів у конкретному контексті. “Ландшафт циклу мініатюр хорошо обозреваем, в нем отчетливы не только показанные сквозные линии, но также и музыкальные репризы: весь II акт задуман как “второй круг безысходности” с соответствующей репризностью многих номеров I акта и с okayмлением Прелюдии I. При этом, по признанию композитора, вся постановочно-хореографическая сторона спектакля шла от готового музыкального решения. Автор музыки даже допускает исполнение Прелюдий из “Чайки” в концерте отдельными блоками. Например, дирижер И.Гусман исполнял в 1980 году в Нижнем Новгороде номера в следующем порядке: Прелюдии I, XV–XVII, Интерлюдия, XVIII–XXI, Интерлюдия, XXII–XXIV, Постлюдия. Композитор усматривает в своей циклической композиции чисто современный принцип емкой монтажности информирующий слушателя только о самом главном” [14, с.48–49].

Вражає прозорість й одночасно насиченість тканини балету – ніби “царство педалі”, тужливих *ostinati*, ламких суцвіть секст, септим, секунд, облудної благозвучності. Надзвичайно багато значить навіть один тембр, одна ритмічна фігура, один звук.

Вагому роль одержують інтерлюдії, тематичний матеріал яких проходить чотири рази (останній раз у прелюдії № 24). Фактично виходить включення в тканину загальної композиції нового “великого рефрену”, що, у свою чергу, ріднить із формою рондо, надаючи композиції ще більшої цілісності. Необхідно підкреслити, що тенденції сучасної композиторської техніки приводять до формування нетрадиційних видів тематизму й способів його розвитку, розширення темброво-акустичних можливостей і, зрештою, до нового принципу роботи зі звуковим матеріалом. Новизна форм полягає не тільки в зміні кількості розділів й іншої їхньої комбінації, а в радикальному переосмисленні самої композиції в усій сукупності компонентів музичної тканини. Взаємодія різних елементів музичного твору стає більше різноманітною. На перший план часто виходять параметри, що вважалися раніше вторинними: тембр, фактура, динаміка. У сучасній музиці, на думку М.Арановського [1], змінюється взаємозв'язок між композицією й драматургією на користь останньої, тоді як у класичній – форма завжди була визначальною. Драматургія балету насичена експресивними деталями. У першу чергу необхідно відзначити явище, що являє собою симфонізацію крику чайки (визначення В.Холопової [14]), яке передається композитором з величезною експресією (“Крик чайки” перетворений Щедри-

ним у лейттему, що фатально кружляє над усією музикою балету). У вигляді ніби крику оркестру вона відкриває собою спектакль. Особливу експресивність цій темі надають рівні лінії інструментальних партій – це репетиції одного й того ж звука. Імітаційне проведення в основі має дві інтонаційних сфери: перша ґрунтується на інтонації великої септими, що відразу ж приковує увагу глядача-слухача своєю неоднозначністю й несподіваністю, криком, фатумом, друга ж пов'язана з малосекстовою інтонацією, яку можна вважати антиподом стосовно попередньої – характеризує сферу ліричного зачину, жалю. В.Холопова [14] указує, що тут показано згусток трагедії, котрого повною мірою немає в самого Чехова. Щедрін використовує ефект “фугато фатумів” із симфоній П.Чайковського. Сам композитор охоче розповідає, що спеціально, цілеспрямовано слухав голоси чайок, намагався нотувати їх. Узагалі крик нічного птаха завжди тривожний, дарма вважається провісником нещастя. Нічні птахи кричать дуже неспокійними, навіть “детективно” звучними голосами.

Особливо важливою рисою твору “Чайка”, що бере свій початок від балетів І.Стравінського, є жестикулятивність. Тематична щільність балету насичена різноманіттям побудов, де Р.Щедрін дуже детально уточнює свій композиторський, драматургічний і режисерський задуми в ремарках. Вони вказують не тільки на ту або іншу картину побуту, природи, сфери відносин героїв, але й створюють інший (не менш важливий) план, у якому відверто виявлена сфера підтексту. Особливо вживані так звані “стоп-кадри”, які створюють зупинки зовнішнього ряду дії в контексті найбільш важливих драматургічних моментів драми.

Безумовно, характеризуючи такий жанр, як балет, потрібно виділити деякі хореографічні особливості твору. Тут необхідно з'ясувати трактування названих балетів саме Майєю Плісецькою, для якої, по суті, були створені всі балети композитора. “В лавине сложных и разных чувств, о которых она рассказывает, нечто самое главное развивается и находит свое завершение в поразительной по откровенности сцене новой встречи и близости двоих – в окружении многих. Эти “многие” появляются вереницей, множатся парами, становятся толпой, скопищем одинаковых корсетно-сюртучных фигур, серо-коричневой сороконожкой. Эти многие, увлеченные пантомимой светского общения, как бы не видят двоих, любящих, и не понимают их – просто заслоняют, заполняя пространство сцены. Любовь в этом окружении обречена – не на смерть, а на долгое бытие. Любовь в толпе. Чувство высокое, неземное, но на земле вечно живущее. Вот что раскрыла Плисецкая в своей роли на этот раз” [6, с.135].

Балет “Дама з собачкою”, аналогічно до балету “Чайка”, розкриває багатоплановість почуттів, побачених глибоко з поверхні слів. На відміну від “Чайки” у зазначеному балеті музична й хореографічна основа зовсім інша – більше ясна, сувора. Усе в ній перейнято пронизливим ліризмом, емоційною зосередженістю, світлим сумом. Дуєтна форма, обрана М.Плісецькою, не тільки дозволяє виявити глибину почуттів, але й висвітити самотність героїв, які вказують на прикмети романтичності балету. Конструктивна основа спектаклю подається як контраст, протиставлення кантילени дуетів, які створюють перший план, і нерухомості мізансцен, що виникають ніби на другому плані. У той час, коли виник задум балету, композитор звернув увагу, наскільки по-різному люди читають текст чеховської розповіді, асоціюючи з власною долею. У цьому чеховському творі можна впізнати поданий у півтонах настроїв зачарування, насолоди, досконалості життя. Майя Плісецька в такий спосіб охарактеризувала ідею твору: “Каждый миг этой истории прошит, пропитан печалью”. Крім цього, балерина-балетмейстер пише: “Думая о хореографическом воплощении “Дамы с собачкой”, я остановилась на форме дуэтов. Рассказ Чехова – грустная история любви Анны Сергеевны и Гурова, любви, которая не имеет и не может иметь счастливого конца. У Чехова бесчисленное множество тончайших оттенков состояний, душевных перемен, недосказанностей... Именно дуэтный танец дает возможность показать мельчайшие нюансы человеческих взаимоотношений”. (Из театральной программы ГАБТ, 1985) [6, с.131].

Сюжет твору характеризується глибоко ліричним зачином. Структура складається з п'яти розгорнутих дуетів, па-де-де: Перший – Дует-пролог, Другий – Прогулянки, Третій – Любов, Четвертий – Бачення, П'ятий – Зустріч. Усе інше, за ідеєю балетмейстера, – фон, який передається артистами: променади публіки по набережній Ялти, картини московського життя і своєрідна вальсоподібна юрба жителів. Найголовнішою особливістю балету “Дама з собачкою” Р.Щедріна є мелодійність. Можна з упевненістю помітити, що весь балет “співається”.

Експресивно-звукове насичення має зовсім іншу сферу, де, на відміну від “Чайки”, немає різкого, кричущого інтервального насичення. На думку В.Холопової, “классически четкая форма и целого, и составных частей делает гармонично-соразмерной всю музыкальную “архитектуру”. Структура в крупном плане – концентрически-рефренная. <...> Под стать мелодической идее сделан и выбор оркестровых средств: не весь состав большого оркестра, а струнная группа с добавлением двух гобоев (один заменяется на английский рожок), двух валторн и челесты (поразительным образом пригодился опыт “Музыки для Кётена”). Камерность оркестра отвечает дуэтности этого балета, а лирическая стихия струнных – его мелодизму” [14, с.149].

Примітно інтонаційною є перша тема. Головна її особливість – це сфера барвистості гостроніжної тональної музики, що, у свою чергу, нечасто можна зустріти в сучасності. Початковий e-moll з його яскравою секстовою інтонацією від п’ятого до третього ступеня, усередині якого другий ступінь – фа-дієз, ще більше підкреслює тяжіння до тональної опори; наступні (конкретно звучні) відхилення у fis-moll, cis-moll, із свого боку, виділяють певні тональні центри. Ця перша тема особливо переживалася Майєю Плісецькою, що слухала її, застигнувши перед ще закритою завісою. «Звучит первая щемящая фраза. Для меня она олицетворяет слова Антона Палыча: Анна Сергеевна и Гуров были “точно две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках...”». (Плісецька, 1998, с.406, наведені рядки з твору Чехова) [14].

У складній і гнучкій музичній лінії видний мелос ХХ століття, однак потрібно обов’язково вказати на те, що в цьому випадку Щедрін дуже гнучко насичує тональну інтонаційну сферу гострими звучаннями. Мелодія верхнього голосу містить у собі як співучі плавні обороти, так і рухається широкими висхідними інтервалами в розширеному діапазоні. Стосовно цього можна сказати, що за допомогою високих інтервалів висловлюються високі думки. І справді, у повітряних “кроках” мелодії верхнього голосу, підхоплених і розспіваних потім у таких самих “ходах” більш низьких голосів, – і поетична висота образу, і глибока ліричність, і відкрите, величезної сили відчуття буття.

Стильова модель музики Р.Щедрина періоду від другої половини шістдесятих років нагадує спіраль, наступний виток вбирає, асимілює попередній. Музичний стиль композитора є неофольклористичним і в той самий час з експресіоністичними тенденціями, неокласичною конструктивністю, неоромантичною насиченістю, радикальними нововведеннями музичного постмодернізму. Музичний текст балетів “Чайка” і “Дама з собачкою” – це музичне втілення рефлексії композитора на події, що розгорнулися в художній атмосфері світу чеховських героїв. Музика зазначених балетів звернена до підготовленого, досвідченого, дуже чуйного слуху, здатного вільно перебувати й орієнтуватися в цьому звуковому світі, адекватно сприймати його. Звукова матерія музики створює поле найвищої емоційної напруги. Її не можна тільки прослухати, її необхідно прожити – вона обпалює експресією в контексті не лише чеховських сюжетів, але й в особливій характерній для композитора стилістичній площині.

Цікавими стилістичними властивостями визначається основна тема балету “Чайка”, що звучить як наскрізний лейтмотив (тема Чайки), де потрібно виділити прийом репетиції як фактор особливої експресії, що проявляється в характерному метроритмічному розмаїтті в сполученні із суворістю. Репетиції подібні до прийому пічкато струнних у пізніх квартетах Д.Шостаковича й несуть у собі не тільки експресію, трагічність, скутість, невідомість, але й указують на неможливість відходу від реальної дійсності й приречення, що надають тій або іншій музичній темі специфічних рис.

Висновки. Загалом, говорячи про стилістичні особливості балетів “Чайка” і “Дама з собачкою”, потрібно зазначити декілька особливих моментів: підкреслена роль стилістичних фігур, серед яких набувають важливого значення такі, як: репетиційність – символ скутості, фатуму, неможливості пориву до щастя; інтонація великої септими – з одного боку, гострота, різкість, неочікувана поява того або іншого образу реальної дійсності, з іншого боку, романтично яскравий елемент, пов’язаний зі сферою тем кохання; рух широкими висхідними інтервалами – утілення піднесених думок і почуттів, дисонантна педаль у сполученні з ясною, тональною сферою верхніх голосів – примарна радість; пронизливі, обірвані, речитативні фрази – роз’єднання цілого; гострі секундові нашарування – нещадність, прямий промінь життєвої правди, недиференційований слухом гул струнних – тихий шок, шелест листя в мороці, страх;

недоговорені фрази з розведеними в сторони мажоро-мінорними відблисками – завмирання; довгостроково витриманий звук у сполученні з гострими тритоновими ходами – пожвавлення ситуації.

У стилістичному комплексі виразних засобів і прийомів, що мають значення для балетів “Чайка” і “Дама з собачкою”, простежується роль таких явищ, як алюзія, стилізація при провідному значенні останньої.

1. Арановский М. Симфонические искания / М. Арановский. – Л. : Советский композитор, 1979. – 287 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2 / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1977. – 279 с.
3. Балабанович Е. Чехов и Чайковский / Е. Балабанович. – М. : Государственное музыкальное изд-во, 1962. – 53 с.
4. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления : очерки / В. Бобровский. – М. : Музыка, 1989. – Вып. 1. – 268 с.
5. Бобровский В. Последние сочинения Шостаковича / В. Бобровский // Проблемы музыкальной науки. – 1985. – Вып. 6. – С. 55–71.
6. Власова Е. С. Родион Щедрин : материалы к творческой биографии / Е. С. Власова. – М. : Композитор, 2007. – 487 с.
7. Генина Л. Прелюдии по мотивам “Чайки” / Л. Генина // Советская музыка. – 1980. – № 11. – С. 20–34.
8. Генина Л. Бытие над бытом / Л. Генина // Советская музыка. – 1986. – № 3. – С. 6–14.
9. Ермилов В. А. П. Чехов / В. Ермилов. – М. : Советский писатель, 1959. – 494 с.
10. Кремлев Ю. Избранные статьи / Ю. Кремлев. – Л. : Музыка, 1976. – 230 с.
11. Лотман Ю. Об искусстве / Ю. Лотман. – С. Пб. : Искусство, 1998. – 704 с.
12. Соболев Ю. Чехов А. П. Биография / Ю. Соболев. – М. : Журнально-газетное объединение, 1934. – 336 с.
13. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина / М. Тараканов. – М. : Советский композитор, 1980. – 326 с.
14. Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / В. Холопова. – М. : Композитор, 2000. – 319 с.

На основе анализа данных балетных композиций Р.Щедрина в статье осуществлена попытка определить характерные особенности музыкальной поэтики композитора, роль которых видится особенно весомой.

Ключевые слова: поэтика, стилистика, композиция и драматургия, многогранность творчества композитора, стилистические фигуры.

On the basis of analysis of these ballet compositions of Schedrin an attempt to define the characteristic features of musical poetics of composer, the role of which is seen especially ponderable is carried out in the article.

Key words: poetics, stylistic, composition and dramaturgy, many-sided nature of work of composer, stylistic figures.

ВИКОНАВСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 792.54:”18/19” (477)

ББК 85.335.41

Олена Ізваріна

ПОЧАТКИ УКРАЇНСЬКОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА

У статті висвітлюється проблема становлення національного оперного мистецтва. Розглядається творчість попередників М.Лисенка на ниві українського оперного мистецтва С.Гулака-Артемовського та П.Сокальського.

Ключові слова: українське оперне мистецтво, долисенківський період національного оперного мистецтва.

Оперне мистецтво налічує понад 400 р. свого розвитку. На самому початку опера виступала як жанр гуманістичного спрямування, адже обирала головним героєм своїх творів людину. Основні теми пов'язані з внутрішнім світом людини, розкриттям її почуттів, думок, прагнень. Тематика творів оперного мистецтва розкриває соціалізацію особистості, її розуміння і співвіднесення себе із суспільством і навколишнім світом. Опера відбиває події історичного минулого та сучасності, хоча події сьогодення відображаються в оперних творах не по “гарячих слідах”, а на певній відстані в часі, коли вже усвідомлені результати цих подій і зроблена певна їх історична оцінка. Оперне мистецтво передбачає майбутнє, орієнтуючись на вже відомі історичні факти та події. Отже, оперне мистецтво виконує в суспільстві такі важливі естетичні функції, як пізнавальна, оцінювальна та функція передбачення.

Українське оперне мистецтво почало формуватися в середині XIX ст., коли в Європі оперні школи досягли певних вершин свого розвитку. З одного боку, було на що рівнятися і переймати досвід, з іншого, – необхідно було створювати національно-самобутнє оперне мистецтво, і це було найскладнішим завданням.

До проблеми розвитку українського оперного мистецтва зверталися дослідники Л.Архимович, М.Грінченко [1], О.Ізваріна, Л.Корній, О.Лисяна, А.Ольховський, Г.Тюменєва, О.Шреєр-Ткаченко.

Актуальність статті полягає у висвітленні проблеми розвитку українського оперного мистецтва в добу становлення національної композиторської школи.

Мета статті – розкрити процес формування українського оперного мистецтва у творчості попередників М.Лисенка.

Було б неточним стверджувати, що до середини XIX ст. опери українцями не створювалися. Уперше інтонації українських народних пісень пролунали в оперних творах всевітньо відомих композиторів-українців М.С.Березовського (1745–1777) і Д.С.Бортнянського (1751–1825).

М.Березовський стає першим українцем, який уславив свою Батьківщину за її межами як талановитий композитор. Він засвоїв техніку написання опер, яка на той час панувала в Італії, і став академіком Болонської академії музики (1771). Його ім'я виکارбоване золотими літерами на дошці академії поряд з іменами В.-А.Моцарта і Й.Міслівечка.

Оперна спадщина М.Березовського складається з одного твору – опери “Демосфен”, яка була поставлена в Ліворно в театрі “Сан-Себастьяно” 27 лютого 1773 р. Прем'єру висвітлювала місцева газета “Новини світу” (“Notizie del mondo”). Фрагменти клавіру опери зберігаються в бібліотеці Ліворно.

Д.Бортнянський визначився не лише як композитор, який підніс українське музичне мистецтво до європейського рівня, але й утвердив основні жанри музичної культури, зокрема, оперне мистецтво. Його творчий доробок складають так звані “італійські” опери – опери-seria “Креонт” (1776, Венеція), “Алкід” (1778, Венеція), “Квінт Фабій” (1778, Модена). “Французькі” опери він створив для “малого двору” царевича Павла. Це – “Сокіл” (1786, Гатчина), “Свято сеньйора” (1786, Павловськ), “Син-суперник” (1787, Павловськ).

Суто український оперний твір вийшов з-під пера відомого співака й композитора С.Гулака-Артемовського. Лібрето до своєї опери він також написав сам, користуючись порадами

українського історика М.Костомарова. “Запорожець за Дунаєм” (1862) – перший національний музично-драматичний твір, поставлений на “великій сцені”. Його складно назвати власне оперою в загальноприйнятому розумінні, проте для музично-драматичних творів ще із часів самого І.Котляревського існував свій термін – “малоросійська опера”, або оперета. Згадаймо, що й перша редакція “Кармен” Ж.Бізе мала розмовні діалоги, а написана вона пізніше за “Запорожця”, у 1875 р. Тобто опера з розмовними діалогами не була рідкісним явищем на європейському музичному просторі.

В Україні існувала давня традиція ставити драматичні спектаклі обов’язково з музичними номерами, які поглиблювали психологічні характеристики персонажів. Звідси в оперні твори перейшли розмовні репліки та діалоги, які надавали певної колоритності героям дії. Опіраючись на традиції музично-драматичних вистав, перші українські оперні композитори залучали їх до своїх творів. Цього не оминули С.Гулак-Артемівський, П.Сокальський, М.Лисенко – композитори, які стояли біля колиски українського оперного мистецтва.

Першою за часом виконання на сцені стала опера “Запорожець за Дунаєм” С.Гулака-Артемівського (1863). Ця опера є національною за сюжетом і засобами музичної виразності. “Запорожець за Дунаєм” – взірць лірико-комічної опери вже відомого типу “малоросійської опери”, тобто музично-драматичного твору, у якому значну роль відіграють музичні номери, які чергуються з розмовними епізодами. Усього в опері було представлено 22 музично-вокальні номери. Орестрування опери здійснив диригент Петербурзького оперного театру К.Лядов, батько відомого російського композитора А.Лядова.

Прем’єра відбулася 14 квітня 1863 р. на сцені Маріїнського театру. Серед перших виконавців – С.Гулак-Артемівський (Карась), Є.Лілеєва (Одарка), Д.Леонова (Оксана), П.Дюжиков (Андрій), В.Матвєєв (Терень), А.Живов (Селіх-Ага), В.Матвєєв (Імам Ібрагім-Алі). Виставу прекрасно прийняла публіка. Проте рецензії на неї були неоднозначні. Найбільш розгорнуті рецензії надали П.Загребельний (газета “Современное слово”), М.Раппопорт (газета “Сын Отечества”), П.Сокальський (газета “Санкт-Петербургские ведомости”).

Опера мала великий успіх і ставилася в обох столицях у сезони 1863–1865 рр. з автором у головній ролі. Потім “Запорожець” був зданий в архів. Лише 1884 р. оперу поновили на російській сцені завдяки музично-драматичній трупі М.Старицького. Постановка відбулася в Ростові-на-Дону. У партії Карася неперевірено виступали корифеї М.Кропивницький, П.Саксаганський, М.Садовський. М.Заньковецька прославила себе як неповторна Оксана, М.Садовська-Барілотті виступала в ролі Одарки.

Необхідно зауважити, що партію Оксани С.Гулак-Артемівський писав спеціально для співачки Д.Леонової, яка володіла рідкісним мецо-сопрано. На сопранову партію Оксани перетворилася вже набагато пізніше, коли опера ввійшла до репертуару українських музично-драматичних театрів і де співачок рівня Д.Леонової не було. Відтоді партію Оксани довіряли співачкам – ліричним сопрано, для яких вона була заниженою. З метою ліквідації цієї “незручності” український композитор і диригент О.Горелов (Горілий) здійснив для трупи М.Садовського нове орестрування “Запорожця” (1902) і написав вставну арію Оксани “Прилинь, прилинь”. Саме завдяки М.Садовському опера була представлена на українській сцені (1881).

У 1915 р. опера поновлена в московському Великому театрі та йшла у виконанні відомих артистів П.Цесевича (Карась), К.Держинської (Одарка), М.Калиновської (Оксана), І.Алчевського (Андрій), П.Павловського (Султан). У 1924 р. “Запорожець за Дунаєм” був поставлений Г.Юрою в Харкові. Загlavnу роль виконував П.Саксаганський. В інших ролях виступили В.Золотарьова (Одарка), М.Литвиненко-Вольгемут (Оксана), Ю.Кипоренко-Даманський (Андрій). Музикознавець І.Туркельтауб зазначав у тогочасній пресі, що “не завадило б мати в репертуарі таку комічну оперу з мелодійною музикою, як “Запорожець за Дунаєм” [2].

У 1926 р. “Запорожець” ставився Харківським оперним театром. Режисура постановки знову доручена Г.Юрі. В оперних партіях виступили П.Саксаганський (Карась), М.Литвиненко-Вольгемут (Оксана), Ю.Кипоренко-Даманський (Андрій).

У 1933–1934 рр. “Запорожець за Дунаєм” ставився в Києві та Харкові в музичній редакції українського композитора В.Йориша. Навесні 1933 р. відбулася вистава опери в Київському оперному театрі з режисурою Г.Давидова. Диригентом виступив Й.Вейсенберг, художником – А.Волненко, балетмейстерами – М.Болотов і П.Вірський. У партіях Оксани були задіяні О.Ви-

ноградова й К.Морозова, Андрія – Б.Бутков і О.Неділько. У лютому 1934 р. “Запорожець” знову повертається до Харкова. Опера виставлялася в редакції В.Йориша, який написав нову увертюру до опери й увів нову дію “У султанському палаці”, а також кілька вставних номерів. У партіях головних героїв виступали І.Паторжинський і М.Литвиненко-Вольгемут. Оперна версія В.Йориша мала певні хиби й не прижилася на театральній сцені. Згодом від цієї редакції “Запорожця” оперні театри відмовилися.

У ХХ ст. найдосконаліші й реалістичні образи головних героїв опери “Запорожець за Дунаєм” створили І.Паторжинський (Карась), М.Литвиненко-Вольгемут (Одарка), З.Гайдай (Оксана), А.Солов’яненко (Андрій).

У зв’язку з вищевикладеним необхідно зазначити, що опера “Запорожець за Дунаєм” була першою суто українською оперою, яка побачила світло рампи. Проте власне першим за часом створення національним оперним твором виявився “Мазепа” П.Сокальського (1857). Цей твір ніколи не був поставлений на сцені. Автор вважав його першою спробою пера й тому недосконалим. Згодом музичні епізоди із цієї опери композитор використав в інших творах оперного жанру.

Приблизно водночас працювали С.Гулак-Артемівський і П.Сокальський над оперними творами, і завершили вони свої опери майже одночасно: С.Гулак-Артемівський 1862 року, П.Сокальський – 1863 р. (“Майська ніч” на сюжет однойменної повісті М.Гоголя). Проте доля цих творів склалася різно: щасливо для “Запорожця” і невдало для “Майської ночі”.

“Запорожець” підкорював своєю незвичністю для російського вуха, деякою екзотичністю персонажів, чудернацтвом головного героя, своєрідністю родинних стосунків чоловіка й жінки. На користь сюжету була постійна зацікавленість російського суспільства українським побутом, національною самобутністю українців, народними гумором, піснями й танцями. В опері всього цього було доволі: мелодійність, екзотичність, вірність у коханні, патріотизм і відданість державі.

С.Гулак-Артемівський, обираючи сюжетом опери досить складний і суперечливий епізод з історії Запорізького козацтва, спромігся оминати всі політичні мотиви й історичний контекст подій, висуваючи на перший план лірико-комічну лінію й оминаючи соціально-політичну. Це призвело до невідповідності сюжету історичній дійсності. Проте відмова автора від історичної правди лише сприяла популярності опери, а залучення до виконання кращих вокальних сил театру одразу ж зробило її найулюбленішою. Службове становище видатного співака при театрі також сприяло просуванню його твору на оперну сцену. Цей єдиний оперний твір уславив С.Гулака-Артемівського, здобувши йому славу оперного композитора, автора першої української опери, яка була поставлена на великій столичній сцені.

Зовсім інакше склалася доля опер П.Сокальського. Він є автором трьох творів для музичного театру: опер “Мазепа” (1857, незавершена), “Майська ніч” (1863) та “Облога Дубна” (1878). Звернувшись до творів М.Гоголя, П.Сокальський започаткував світову музичну гоголіану, у якій лише оперних творів сьогодні налічується понад півсотні. Він прагнув створити українську вітчизняну оперу на противагу італійській, боровся за театр, у якому мали б виконуватися оперні твори будь-якою мовою. Оперний театр, завдяки активним виступам П.Сокальського в періодичній пресі, було відкрито в 1873 р. Але обравши за політичними вимогами того часу мовою своїх творів російську, він не врахував історичної реальності й художні потреби українського суспільства й тим самим позбувся національної публіки. Тому створення національної опери було реалізовано лише наступним поколінням, до якого належав М.Лисенко. Проте принижувати значення оперних творів П.Сокальського тільки тому, що вони написані російською мовою і ніколи не виставлялися на великій сцені, здається недоречним. Його творчість у цілому й оперна зокрема була відома сучасникам. Фрагментарно виконувалася “Майська ніч” у концертах (Одеса, Петербург), клавір і партитура “Облоги Дубна” були відомі М.Лисенку. Звернення ж М.Лисенка до тих самих гоголівських сюжетів, якими раніше скористався П.Сокальський, не є випадковим.

Отже, жодна з опер П.Сокальського не була поставлена на сцені. “Мазепу” автор не прагнув виставляти, адже вважав її ще не зрілим твором. Найкращі фрагменти цього твору ввійшли до інших його творів, зокрема, “Облоги Дубна”. Інша справа – “Майська ніч”. Цю оперу композитор вважав досконалим твором, гідним столичних сцен. Проте всі намагання автора здійснити постановку на петербурзькій сцені успіхом не увінчалися.

В одному з листів до свого друга М.Бороздіна П.Сокальський дає оцінку власному творі: “Що опера моя – внесок у російське мистецтво, в тому я ні на хвилину не маю сумніву” [3]. Цей вислів дуже показовий, адже композитор створював національну оперу засобами оперного мистецтва загальноєвропейського типу. Він прагнув презентувати Україну не як ідилічну країну без соціальних протиріч, показати її народ не тільки як співочий і доброзичливий, а, насамперед, показати світу всю глибину соціальних конфліктів, які ховаються за таким поверховим поглядом на Україну, що існував як у тогочасній Російській імперії, так і за кордоном. З поглядами сучасників-іноземців П.Сокальський був дуже добре обізнаний, бо як журналіст відвідав майже всі країни Європи, певний час перебував у США. Його як людину енциклопедично обізнану обурювала певна безграмотність європейців у питаннях історичних, що стосувались України. У середині XIX ст. такий відомий громадський і політичний діяч, як Дж.Гарібальді (!), вважав, що Європа завдячує свободі від монголо-татарської навали героїчному народу – ...полякам! І не він один у ті часи додержувався такої думки [5].

Якщо С.Гулак-Артемівський прагнув показати колоритну Україну з її етнографічним елементом, яскравими народними характерами, вірним коханням, природним соковитим гумором, проте позбувся соціально-політичних обставин й історичної правди, то П.Сокальський саме в героїко-патріотичному спрямуванні вбачав завдання національної опери того часу, а також у викритті соціальних протиріч і будь-якої несправедливості. Звідси введення навіть у лірико-комічну “Майську ніч” гостросатиричної і соціально забарвленої поезії Л.Глібова та Т.Шевченка. У результаті опера набула гостросоціального звучання. На думку Г.Тюменєвої, власне демократична спрямованість твору стала на перешкоді просуванню опери на столичні сцени [6, с.81]. Композитор проаналізував стан оперного мистецтва в Російській імперії того часу, підкреслюючи, що “закордонні композитори отримують ще й славу та гроші за свої праці” [4], хоч їхні твори за якістю поступаються творам національних авторів, які в Росії нікому не потрібні. Він з обуренням пише про лицемірство певних кіл суспільства, які “дивуються, що мало російських опер” [3]. П.Сокальський багато зусиль витратив на підготовку опери до умов постановки в Петербурзі, постійно вдосконалюючи твір. Композитор працював над “Майською ніччю” до 1876 р. і облишив працю разом з утратою остаточної надії на її постановку. П.Сокальський дуже боляче переживав сценічну недолю свого оперного первістка, і ця рана назавжди залишилася відкритою.

Друга завершена опера П.Сокальського – “Облога Дубна” (1878) – також написана на сюжет М.Гоголя. У 1884 р. вийшов друком клавір цієї опери. Проте її доля знову ж таки склалася невдало. І П.Сокальський бореться за її постановку в Петербурзі, а згодом і в Києві. Однак усі зусилля автора були марні. Композитор навіть починає другу редакцію цієї опери – але вже не встигає її завершити. Нову редакцію опери завершить російський композитор М.Іпполітов-Іванов. Після смерті П.Сокальського М.Іпполітов-Іванов, який клопотався про постановку “Облоги Дубна” у Москві, планував доручити оркестрування С.Василенку, але здійснена вона була іншим його учнем – Балахновим. Клавір другої редакції опери під назвою “Андрій Бульба” було видано 1905 р. В.Бесселем, проте й дотепер твір не побачив світла рампи. У цій опері автор звертається до етичних проблем: відносин особистості й суспільства, вірності Батьківщині та зради, кохання й обов’язку. Звідси неабияка увага саме до образу Андрія Бульби. Так, продовжуються гостросоціальний та етичний напрями, започатковані композитором у “Майській ночі”, зокрема, в образі Левка. В “Облозі Дубна” вони набувають глобального значення. Образ народу як один з головних дійових осіб в обох операх переростає своє суто етнографічне забарвлення (“Майська ніч”) і набуває героїко-епічних рис (“Облога Дубна”). Якщо “Майська ніч” стає першою повноцінною українською лірико-комічною оперою, то в “Облозі Дубна” композитор прагнув створити національну героїчну оперу. І тут знову, як і в “Майській ночі”, П.Сокальський звертається як до національного колориту (масові сцени), так і до традиції загальноєвропейського оперного стилю (арії головних персонажів).

Сучасники-українці, головним чином М.Лисенко, закидали П.Сокальському, що він пише опери про Україну російською мовою. Зважаючи на це, композитор пізніше навіть зробив переклад “Облоги Дубна” українською. Проте й це не допомогло поставити оперу в Києві. Звернення П.Сокальського до російської мови зумовлене історичними й політичними причинами: заборонами урядових указів 1863 та 1876 рр. Не враховувати цих обставин у ті часи було

неможливо. Це пояснює російську мову як у “Запорожці за Дунаєм” С.Гулака-Артемовського, так і в “Майській ночі” та “Облозі Дубна” П.Сокальського. Крім того, у П.Сокальського була й інша причина писати російською: він мріяв розкрити долю України засобами оперного мистецтва, зрозумілими в Росії та Європі як з боку музичної, так і літературної мови. Саме ці обставини унеможливили постановки його опер на терені самої України.

Таким чином, формування українського оперного мистецтва в долисенковий період проходило в тяжких умовах заборон державних указів 1863 та 1876 рр. Далася взнаки й відсутність усталеної національної композиторської школи та національних оперних кадрів. Ці обставини ставали на заваді просуванню творів українського оперного мистецтва на “великі сцени”, гальмували поступальний рух національної художньої культури.

Вивчення матеріалів особистого архіву П.Сокальського, рідкісних видань і неопублікованих рукописів дозволяє дійти висновку про вельми складні умови формування українського оперного мистецтва в долисенковий період. На перешкоді поступальному рухові національного оперного мистецтва ставали державні заборони, відсутність фахівців: оперних співаків, диригентів, оперних режисерів, лібретистів і, власне, композиторів. Як співак фахову освіту одержав С.Гулак-Артемовський, П.Сокальський не мав закінченої музичної освіти. Проте це не принижує значущості їхніх здобутків на ниві розвою українського музичного мистецтва. Попередники М.Лисенка творили в скрутні часи заборони всього українського, але все ж змогли своєю творчістю закласти той підмурок українського оперного мистецтва, на якому розквітне таланти М.Лисенка як національного оперного композитора.

1. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Фонд М. Грінченка. Історія української музики : рукопис. – Ф. 36, од.зб. 139/І-ІІІ, 1062 арк.
2. Вісті. – 1924. – 17 квітня.
3. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Фонд П. П. Сокальського. – АС-І, 38556. Лист до М. Бороздіна від 08.12.1866.
4. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Фонд П. П. Сокальського. – АС-І, 38557. Лист до М. Бороздіна від 13.12.1866.
5. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Фонд П. П. Сокальського. – АС-І, 38434. Малоросійська національність паралельно з польською. Стаття.
6. Тюменева Г. О. Гоголь и музыка / Г. О. Тюменева. – М. : Музыка, 1966. – 215 с.

В статтє освещаеться проблема развития национального оперного искусства в долысенковский период. Рассматриваеться творчество предшественников Н.Лысенко на ниве украинского оперного искусства С.Гулака-Артемовского и П.Сокальського.

Ключевые слова: украинское оперное искусство, долысенковский период национального оперного искусства.

There are considered the problems of development of national opera's art; to study creation by M.Lysenko in the field of Ukrainian opera's art by S.Gulak-Artemovsky and P.Sokalsky.

Key words: Ukrainian opera's art, before M.Lysenko's period of national opera's art.

УДК 78.05

ББК 85.315

Алла Черноіваненко

ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

У статті аналізуються роль і місце інструментального мистецтва в музичному контексті ХХ століття на прикладі баянного, які зумовлені об'єктивними позитивами інструмента в аспектах головних принципів художнього мислення епохи: характерності, унікальності (у музиці – тембральності), ансамблевості (у т. ч. гетерофонності), театралізованості, духовності.

Ключові слова: інструментальне виконавство, звуковий матеріал, тембральність, баянне виконавство.

XX століття висунуло нові музично-естетичні парадигми, які вже встигли розповсюдитися та закріпитися в суспільній свідомості. Адже мистецтво, зокрема музика, віддзеркалює засобами власної позавербальної, звукочуттєвої мови докорінні переломи не тільки "...у змісті музичної творчості, але в критеріях музичної краси й цінності, у психології сприйняття, у самій людській психології, у самій людині" [5, с.613]. XX століття виявило багато яскравих музикантів-новаторів, які трансформували музичне мистецтво, часто за допомогою найновіших технологічних досягнень. Насамперед тенденції часу знайшли своє вираження в композиторській творчості. Музичне виконавство, зокрема інструментальне, відрізняється виразним прикладом взаємодії старого й нового, традиції й новаторства, виявляючи цим актуальніше поле наукових розвідок. З одного боку, академічне інструментально-виконавське мистецтво другої половини XX – початку XXI століть послідовно додержується стратегії консерватизму, каталогізуючи, академізуючи накопичені до початку XX віку художні досягнення. З іншого боку, яскраво втілює нові норми музично-виконавського, музично-композиторського та музично-наукового мислення, обґрунтовані "... вектором історичної еволюції музичних систем (замість традиційного опирання на норми композиції; злиття філософії музики, музичної естетики, теорії музичного числа" [5, с.613]; розкріпачення дисонансу, тембру, "звукового матеріалу", який часто не використовується, а створюється композитором (та/або виконавцем) у процесі написання; театралізацією концертного виступу та самої музичної ідеї твору. Набуває значущості пізнання метафізичної сутності музики причащенням до живого потоку музики-процесу – через музикування. У живому процесі музикування не останню роль відіграє й сам музичний інструмент з його іманентно-речовими якостями як повноцінний співучасник цього процесу. Так, багато зазначених форм звукового матеріалу народжується безпосередньо "під руками" інструменталіста, часто в сталому чи новому тандемі композитора та виконавця. До того ж XX століття спонукало до народження (відродження), становлення, навіть академізації інструментів, які традиційно не вважалися фігурантами академічного жанру цього виду творчості. У цьому ракурсі показовими вбачаються творчі процеси баянного мистецтва, яке від другої половини XX століття опинилося на гребені професійно-музичних подій, а до того тривалий час вважалося у фаховому та буденному сприйнятті атрибутом фольклорного буття.

Баянна культура яскраво виявила себе, насамперед, у сфері так званої "нової музики", а сам інструмент сміливою та "лігітимою" ходою увірвався в родину академічного інструментарію, яка, здавалося, зупинила процес "поновлення роду". Зрозуміло, мова йде про сучасну концертну модель баяна, суттєво вдосконалену в порівнянні з фольклорними в плані оптимізації структури клавіатур, темброво-динамічних та артикуляційно-акустичних засад, збагачення темброво-різнобарвної палітри правої клавіатури, комбінованої готово-виборної системи лівої. Що ж стало причинами активного замовлення баяна як у високій музиці, так й у сфері популярного та естрадно-джазового музикування?

Подібний високий потенціал "інтонаційності баяна" [1, с.10] з актуалізацією цього інструмента в професійно-музичній практиці має кілька об'єктивних причин. Це – фактори характерності, унікальності баянного звукового матеріалу, тембральності; ансамблевості, симфонічності; театралізованості як стилю мислення в житті та мистецтві. Виділяємо також особливий параметр виконавської майстерності як предмета спеціальної уваги в теорії виконавства, пов'язаний з відроджуваною напередодні XXI століття духовністю.

Перший фактор піднесення баянного мистецтва зумовлений проголошеною ще академіком Б.Асаф'євим особливою увагою музичного мистецтва XX століття до *тембральності* [1, с.329–332]. П.Булез відкрито проголосив: "Можливо, мовна інтеграція тембру й музичного об'єкта – найвидатніше питання сучасності" [2, с.25], а Ю.Холопов на початку третього тисячоліття запропонував створити книгу під назвою "Новий звук" із системним викладенням такого для всіх інструментів. Стосовно баянного звучання відзначимо декілька позицій: 1) свіжість звучання-тембру молодого концертного інструмента зумовлена художнім процесом "пошуку звука", оновлення якості вираження та смислу і, одночасно, 2) відчутна в пам'яті живих поколінь спорідненість з фольклорним інструментальним першовитоком як утілення внутрішньої спорідненості з духовністю пракультури, національною ментальністю з виходом на 3) самий засіб звуковидобування. Так, наприклад, духові інструменти від старожитності несуть печать вираження одухотвореності, детермінуючи військовий подвиг, воспаріння душі в

богослужбовій акції (орган). Звук у них утворюється коливанням стовбура повітря від живого дихання (крім органа). Адже в “неживий” інструмент “вдихається” життя, дух. Тому звук духових є вираженням ідеального, а не матеріального. У струнних інструментів коливається струна – зовнішнє, матеріальне утворення. У всіх народів світу зі струнними більшою мірою пов’язана чуттєвість гуманістичного вираження, повнота відтворення почуттів та краси в тілесності її представлення (контури жіночого тіла в корпусі скрипки та всієї смичкової групи, почуттєво-людська, “голосова мелодика” струнних). Речовість художнього вираження може торкатися й абстракції – грецько-античний канон, “шухляда” з натягнутою струною, нескінченність поділу якої символізувала Космос. Певну узагальненість духовного можна знайти в речовості будь-якого музичного інструмента. Але сама наочність коливання струни закладає семантику “матеріалізованості” вираження.

Баян концентрує в собі, більшою мірою, ніж інші інструменти, риси утворення цивілізації. Про це свідчать і самий засіб звуковидобування, конструктивний за типом, – коливання вільно плинного металевого язичка, використовуваний ще в ритуальних шенах Тибету, Китаю, Японії, Бірми в III–II тисячолітті до н. е., а також найскладніша інженерна конструкція інструмента, яку можна порівняти хіба що з органом (зрозуміло, що якісна скрипка є не менш складною у виготовленні, але мова – про складність спорудження). Можливо, звуковидобування за допомогою металевого язичка складає “архетип інструментального мислення”, усвідомлення значущості якого стимулювало підняття “на щит” акордеона-баяна в академічному виконавстві. Крім того, сучасний баян як справжнє дитя цивілізації *синтезує* перелічені характеристики звуковидобування духових (“живе дихання” міхом за допомогою повітряного стовбура), струнних (співіснування “душевної”, “голосової мелодики” та “інтонаційності майже необмеженого дихання”, що приводить до багатства віртуозного мистецтва”), клавішних – з їхньою, за Б.Асаф’євим, “мовою руки”, “мелодикою тембрів, з безумовно виражальною напруженістю та сполукою “відстаней”, у тому числі органа – керованого “...ритмом плинностей, тривалостей... зрозумілий його зв’язок з тоно-слово-складовим інтонаційним мистецтвом – мелосом григоріанського хоралу, узагалі з латинською поетичною та особливо ораторською інтонацією... не тільки абстрактно-риторичною, але одночасно інтонаційною, “емоційно-тонусною”... з її вишуканою майстерністю захисту тези та підходів до неї” [1, с.363]. До переваг баяна в порівнянні з “королем поліфонії” – органом – відносимо “струнно-голосову” артикуляційну та динамічну гнучкість, смичкову віртуозність, портативність. Додамо в цей синтез указане раніше збереження “нерозірваної пуповини” з голосовою (фальцетною) штучністю фольклорних гармонік (асоційовану в засобі звуковидобування і деяких прийомах гри) та актуальний для “нової музики” різноманітний комплекс ударно-сонорних звучань (“звучний корпус” баяна).

До “непростої суми” перелічених “чужих” характеристик докладаються “неперекладувані” (неможливі для виконання на будь-якому іншому інструменті) баянні властивості інструментальних засобів і фактурутворень.

Так ми виходимо на одну з найважливіших речово зумовлених переваг баянного мистецтва з боку тембральності – його фактурну універсальність, яка зумовлює, у тому числі, здатність “охоплювати” історичні стилі попередніх епох, перекладаючи для цього інструмента твори клавірно-скрипкового та оркестрового квалітету. Найрізноманітніші фактурні, артикуляційно-динамічні можливості баяна, закладені конструктивно та збагачені виконавською майстерністю, виявляються в річищі загальних тенденцій розвитку музичної фактури в камерному мистецтві сьогодення (“забуте” одноголосся, надбагатоголосся, пуантилізм, нова гетерофонія тощо) та у зв’язку з використанням іманентних фактурно-позиційних, фактурно-тембрових засад нового концертного баяна (тобто з виходом на “неперекладувані” фактурно-темброві формули). Особлива увага приділяється речитативному викладенню, інструментальній мелодії з її експресивністю та рельєфністю інтонацій, монодії, специфічним баянним дублюванням мелодій (консонуючим, дисонуючим, інтервальним, акордовим, ультраширокого розташування) і їх мануальним перехрещенням, накладанням шарів фактури, поліфонії-гетерофонії, різким динамічним та артикуляційно-штриховим контрастам. Вельми яскраво подаються на баяні актуалізовані в сучасній фактурній драматургії тенденції мінімалізму з використанням двох-трьох тонів в інтонаційному комплексі, ототожнюваного з фактурою як такою; сонорис-

тики, що зведена до рангу фігури; комбінаторики-гри; побудови в архітектурно-математичному значенні аж до алеаторики, – з необмеженими на баяні можливостями гнучкої артикуляційно-динамічної подачі тону (співзвуччя), компактністю та доцільністю розташування клавіш і всього “звучного корпусу” інструмента, демонстративністю наочно-мануальної й жестово-рухової подачі акції “звукотинності”.

Другий фактор, який детермінує активність баяна в мистецькому сьогоденні, – якість ансамлевості. Концепція естетичного процесу в історії мистецтв, де художня діяльність забезпечує висування-кристалізацію нових естетичних нормативів і форм. Так, класицизм з його механічно-математичним мисленням репрезентує виконавця та інструмент в узгодженні: інструмент як продовження людських здібностей і доповнення їх. Про це свідчить сама посадка інструменталіста, наприклад, за клавиром, виконання сидячи (в оркестрі). Романтична доба виносить фігуру виконавця-борця, Підкорювача. Так, Паганіні – Підкорювач скрипки, що примушує цей кантилений інструмент звучати по-оркестровому багатоголосно й у гранично швидкому темпі. Тим більш фортепіано як замінювач оркестру, з відповідним формуванням атлетично-чоловічого інструменталізму, де сама манера гри від плеча подавала стиль Підкорювача інструмента. У XIX столітті народилася спеціальна професія диригента як втілення ідеї “керівника оркестру”. Якщо в епоху романтизму в музиці домінує оркестровість як засіб мислення, причому сольні інструменти – скрипка Паганіні, фортепіано Ліста – виступають як “замінювач” оркестру (до речі, баян подібно до біографії кожного інструмента етап “заміни оркестру” теж пройшов на початку своєї академізації в 1950–60 рр. у своєрідній “стреттній” формі), то світогляд XX століття уявляє людину вже не як керівника світу, а як частку Космосу, висуває ідею паритетності в житті та мистецтві – ансамлевості в музичному мисленні. Історики мистецтва вказують на полістилістику, еkleктику постмодернізму як атрибути художності кінця XX століття. Старовинна гармоніка самою речовістю її пристосованості до людського тіла та, одночасно, візуально-конструктивною несумісністю із цим тілом демонструє світоглядну позицію паритетності, співіснування, взаємодоповнення самостійних якостей. Квадратність, матеріально-інженерна конструктивність у візуальному сприйнятті баяна складають не доповнення, не продовження, але й не опозицію людської фігури (порівняймо зі скрипкою, флейтою – асиметрична силуету виконавця, гобой, кларнет – “хобот”), а дещо окреме, демонстраційно представлене. Навіть мануали наочно “сміливо” відкриті для слухача-глядача, що деякою мірою абсурдно невігідно для виконавця. Одночасно портативність і доцільність розташування клавіш баяна втілює “договореність сторін”.

Принцип паритетності, ансамлевості представлений і в полімануальній конструкції баяна, яка надає перспективної можливості накладання, перехрещення у фактурних вибудовах зі своєрідним ефектом антифонності. Посилує враження наочно демонстративність мануалів та ігрових форм рухів (персонажності) для публіки. Природна специфіка гетерофонно-поліфонного втілення, а також об’єктивні дані концертної посадки баяніста концентрують акторську самозначущість баянного виконавства більш ніж в інших інструментальних культурах, що складає актуальний аспект.

Третій фактор мистецького буття баяна напередодні XXI століття – *театралізованість* баянного мистецтва. Художнє мислення XX століття висуває театралізовано-артистичну природу, ігровий початок як рушійну силу мистецтва, у тому числі музично-виконавського. Музика у XX столітті відкриває нові шляхи художньої реалізації, у яких просторовість-театральність відіграє одну з основоположних ролей. Відповідно в музичному мистецтві виникають нові синтезовані жанри “інструментального театру”, перформансу, у яких композитори останнім часом активно використовують баян. Але мова не тільки про власне перформанс, його техніку та структурні особливості. Театралізація музичного мислення набуває у XX столітті узагальнюючого, тотального характеру (навіть якщо вона втілюється неадекватними засобами “невизначеного” виконавського стилю, який можна розглядати як зворотний її бік).

У цьому річизі наростання театралізації сучасне баянне виконавство набуває атрибутивного сенсу, бо має об’єктивні внутрішні передумови, які надають йому пріоритетної можливості виступати як детермінант композиторської творчості другої половини XX століття.

До ігрової демонстративності виконавства баяністів додатково схиляє об’єктивна даність концертної посадки обличчям до слухача-глядача зі сталістю постановки та компактністю

інструмента, наочною доступністю площин мануалів і форм ігрових рухів для публіки, відносною свободою рук і ніг виконавця під час гри, незалежною від звуковидобування та наочною мімікою виконавця.

Порівняймо: органіст сидить до публіки спиною (демонструючи просторово-артистичну “розчиненість” виконавця на фоні гігантоликого за звучанням і часто й за виглядом органа), піаніст розташований у профіль до залу (слухачі, як правило, концентруються в лівій половині його, щоб спостерігати за “мовою рук” виконавця на клавіатурі, яку вони все одно не бачать повністю). Духовики, струнники та навіть вільні від інструмента вокалісти вимушені підкоряти свою артистичну міміку засобом звуковидобування (естетика оперно-співацького мистецтва спеціально вирішує цю проблему).

Не випадково також інструментальне музичне виконавство позначається словом “гра”. У джазовому виконавстві й у фольклорному музикуванні, з яким баянне мистецтво “кровно” зв’язане “на пам’яті живих поколінь”, дух імпровізації поширюється як на звукову, так і на зорову низку виконання. Виконавці пластичні, вони “показують” музику, реагують один на одного, підбадьорюють, сценічно обіграють вступ партнера тощо. Баянне виконавство своєю речовістю, фактурою в розширеному артистичному сенсі демонструє це підкреслено штучне поєднання можливостей театру переживання і театру удавання. Міміка, пластика баяніста – це “похідна”, допоміжна сторона виконавства, як і в інших інструменталістів. Але розгорненість баяніста обличчям до публіки, наочність ігрових площин обох клавіатур, яку абсурдно бачать слухачі та буквально намагаються виконавці (згадаймо знамениту гру-випробування Моцарта на клавіатурі, покритій тканиною), створюють “театр одного актора” за самою матеріальністю подачі виконавського виступу, що в сполученні з художніми тенденціями епохи забезпечує спеціальні умови для дії “театру баяніста”.

Багато хто з композиторів останнім часом створюють свої композиції з урахуванням подібної можливості в “режисурі” баянної музики. Відомі в практиці сьогоденної акордеоністики тандеми: С.Губайдуліна – Ф.Ліпс, І.Баншиков – О.Шаров, А.Кусяков – Ю.Шишкін, В.Власов – В.Мурза, К.Цепколенко – І.Єргієв.

Четвертий фактор, що вирішує перспективи баянної музики – позиції **“нової духовності”** у сучасному мистецтві. У мистецькі ідеї проникають космологічні мотиви, апокаліптичні настрої, відверта духовно-релігійна програма. Аналізуючи співвідношення останнього із зазначеною тенденцією “мусикійської” спрямованості музичного мистецтва, слід звернутися до історично та речово зумовленого “служіння” музичного інструментарію в цьому аспекті. Відомо, що давні шени, звук в яких утворюється, як і в сучасного баяна, за допомогою вільно плинного металевого язичка, використовувалися в ритуальних діях Тибету. Згадаємо також про ідеалізовано-одухотворену якість природи звуковидобування духових інструментів за допомогою повітряного стовбура (порівн. з баянним міхом) і клавішно-інструментальні (за Б.Асаф’євим) переваги, які виявляють “інтонаційний зміст та інтонаційно-риторичні методи оволодіння слуховою увагою, притаманні культурі ораторської мови” [1, с.363–364]. Влучними в музичній “матеріалізації” ідей “нової духовності” постають і темброво-фактурні властивості баяна з його описаною вище іманентною гетерофонно-поліфонічною природою. Не випадково в останній третині ХХ – на початку ХХІ століть з’являється блок творів для баяна чи ансамблів з його паритетною участю найвідоміших авторів, безпосередньо написаних на біблійну тематику: “De profundis”; соната “Et exspecto” для баяна-соло; партіта “Сім слів Ісуса Христа” для баяна, віолончелі та камерного оркестру; “Silenzio” для баяна, скрипки та віолончелі; “In gressu” для баяна та віолончелі С.Губайдуліної; “Стихира” для баяна та віолончелі К.Волкова; Симфонія № 3 “Apcalyps, c. 6” для баяна та симфонічного оркестру С.Беринського; “Реквієм” для баяна та віолончелі Б.Таранскена; “Від сутінок до світла” для баяна-соло Е.Денисова та ін.

Характерним при цьому здається символічне трактування тембрів-персонажів, наприклад, у партіті С.Губайдуліної “Сім слів Ісуса Христа”: баян з його духовно-духовою природою “говорить” за Бога-Отця, олюднено-одухотворена віолончель “промовляє” за Бога-Сина, об’єктивовано-узагальнююча сутність довершеності самої музики виступає за Святий Дух. Вибір інструментів також складає містичну зумовленість хрестоподібною символікою за речовістю просторового (музичного та реального) сприйняття звуковидобування у виконавському

розташуванні баяна та віолончелі: вертикаль інтонаційно-висотного показника клавіш на клавіатурах і струн на грифі “перехрещено” специфічними засобами звуковидобування – горизонтальним рухом баянного міха та віолончельного смичка.

Узагалі С.Губайдуліна оригінально виражає своє ставлення до баянної речовості: “Я люблю це чудовисько за те, що воно дихає”. Цей її вислів у контексті всієї творчості композитора для баяна, ураховуючи сутність протиставлень сонористичних і хорально-кантових промовлянь, можна розуміти як значення краси, закутої в неадекватну матерію (“чудовисько”) “розташування в шухляді”. Так у старовинних казках різних народів доброта та краса королеви чи царівни відкриваються тільки пильному та закоханому поглядові. Наприкінці техногенного й містизованого ХХ століття баян зупинив на собі погляд мистецької уваги, чародійство розпочалося.

Таким чином, аналізуючи роль і місце інструментального виконавства в сучасному мистецькому полі на прикладі баянної культури, можна стверджувати:

1. Від другої половини ХХ століття в інструментальному виконавстві визначається співіснування двох тенденцій: з одного боку, упорядкування в стильовому (у бік академізму й “синтезстилю”), репертуарному (превалювання концептуальності) планах, налагодження індустрії професійних конкурсів і концертних турне; з іншого, – вплив тенденцій постмодернізму, що проявляється в процесах розмикання замкненої галузі академічного виконавства в бік взаємодії з іншими формами музичної творчості, проникнення новіших технологій у галузь музичного інструментарію, переосмислення ролі й музично-виконавського мистецтва в культурному просторі.
2. Баянна культура останніх десятиріч, яка усталилася у сфері академічного камерно-інструментального музикування, концентрує провідні тенденції сучасного мистецтва.
3. Ураховуючи оригінальні властивості тембральності, ансамблевості, театралізованості баянного мистецтва, останнє виступає більш, ніж інші інструментальні культури, як детермінант сучасної композиторської творчості.
4. Перелічені характеристики, а також різноманітні темброво-фактурні особливості баяна вказують на перспективність сучасної акордеоністики в музиці ХХІ століття.

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. I–II / Б. В. Асафьев. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1963. – 376 с.
2. Булез П. Между порядком и хаосом / П. Булез // Советская музыка. – 1991. – № 7. – С. 24–26.
3. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста / М. А. Давидов. – К. : Музична Україна, 1997. – 240 с.
4. Мазиков А. А. Фортепианное исполнительское искусство в культурном пространстве постмодернизма: автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : спец. 24.00.01 “Теория и история культуры” / А. А. Мазиков. – С.-Пб., 2008. – 18 с.
5. Теория современной композиции : [учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова]. – М. : Музыка, 2007. – 624 с.

В статье анализируются роль и место инструментального искусства в музыкальном контексте XX века на примере баянного, обусловленные объективными позитивами инструмента в аспектах ведущих принципов художественного мышления эпохи: характерности, уникальности (в музыке – тембральности), ансамблевости (в т. ч. гетерофонности), театраллизованности, духовности.

Ключевые слова: *инструментальное исполнительство, звуковой материал, тембральность, баянное исполнительство.*

The role and place of the instruments arts in a musical context of the XX-th century on an example bayan, caused by objective positives of the tool in aspects of leading principles of art thinking of an epoch are analyzed: typicalness, uniqueness (in music – timbre), ensemble character (heterophony), theatricality, spirituality.

Key words: *instrumental performance, sound material, tembre, bayan performance.*

ХЕРУВИМСЬКА ПІСНЯ В БОГОСЛУЖБОВІЙ ПРАКТИЦІ НА ЗАКАРПАТТІ
(НА ПРИКЛАДІ ПРОСТОПІНІЯ БОКШАЯ–МАЛИНИЧА)

У статті розглядаються Херувимські пісні Простопінія Бокшая–Малинича. Окреслено особливості багатоваріантності Херувимських, визначено фольклорні впливи, уточнюються зв'язки та характер відмінностей Херувимських у порівнянні з ірмологійними зразками.

Ключові слова: богослужіння, Херувимська пісня, Закарпаття, Ірмологіон, літургія, Простопініє.

На сучасному етапі назріла необхідність осмислення національної духовної спадщини, зокрема, у її регіональних проявах у сакральному мистецтві Закарпаття, де важливою складовою виступає церковний спів. Як своєрідне етнорегіональне культурне надбання, він є яскравим репрезентантом культуротворчих процесів, що відбувалися на перетині різних етносів, де активно взаємодіяли як національні культури, так і християнські конфесії – православна, католицька, уніатська греко-католицька, протестантська. На ґрунті богослужбової практики в церковному співі Закарпаття відбувалися певні видозміни, що спричинило появу різних варіантів наспівів, зокрема, під назвою “простопінія”, “простий спів”.

Уперше такий різновид наспівів було записано регентом Ужгородського кафедрального собору Іваном Бокшаєм з голосу дядка Йосифа Малинича та видано за благословення греко-католицького єпископа Юлія Фірцака в Ужгороді 1906 року під назвою “Церковное простопініє”. Із часом цей збірник поширився в Мукачівській, Пряшівській (Словаччина) єпархіях, Крижівській єпархії та Апостольському екзархаті Сербії-Чорногорії, Гайдудорозькій єпархії (Угорщина), у Пітсбурзькій митрополії США.

Наспиви *Простопінія* привернули увагу ряду науковців – Мирослава Антоновича [1], Стефана Рейнольдса [2–3], Джоан Рокасальво [4], які в жанрі подібних і самогласних стихир, частково в ірмосах, установили зв'язок з друкованими ірмологіонами. Відомий дослідник церковної музики Федір Шешко зауважував, що частина літургійних мелодій з *Простопінія* Бокшая–Малинича (антифони “Благослови, душе моя, Господа”, “Святий Боже”, сугуба ектенія, “Благословен грядий”, “Відіхом світ істинний”, “Да ісполняться уста наша”) подібні до тих самих зразків з літургії у виданні Е.Талапковича [5, с.124]. Однак, незважаючи на певні опрацювання, у науковій літературі не висвітлено особливостей піснеспівів літургії Йоана Золотоустого з *Простопінія* Бокшая–Малинича, у якому зафіксовано ряд варіантів, зокрема, “Єдинокродний Сине”, “Святий Боже”, “Херувимська”, “Свят, Свят, Свят”, “Тебе поєм”, “Отче наш”, “Да ісполняться уста наша”. У цьому контексті актуальності набуває необхідність глибшого розуміння закономірностей розвитку українського літургійного співу в його етнолокальному відгалуженні на західних теренах розселення українського етносу.

З огляду на актуальність, недостатнє висвітлення зазначеної проблематики, ставимо за мету розкрити більш повно й цілісно особливості багатоваріантності Херувимських церковноспівочої практики Закарпаття.

У наше завдання входить окреслити фольклорні впливи, визначити зв'язки та характер відмінностей у Херувимських з Простопінія та ірмологіонів.

Літургія Йоана Золотоустого – одна з головних відправ християнської церкви, Служба Божа, на якій відправляється таїнство Святого Причастя. Складається вона з трьох частин: “Проскомидії”, “Літургії оглашених” і “Літургії вірних”. Основний зміст “Літургії оглашених” та “Літургії вірних” як циклічних композицій з різним функційним і драматичним навантаженням розспівується багатьма піснеспівами.

Херувимська – один з кульмінаційних співів літургії Йоана Золотоустого. Нею розпочинається (після двох ектеній) найголовніша частина – “Літургія вірних”, у якій згадуються події Тайної Вечері, страждання, смерть і воскресіння Ісуса Христа. Під час виконання Херувимської відбувається важливе священнодійство – перенесення Святих Дарів із проскомидійника на престол через церкву й Царські двері іконостаса, яке символізує шестя Спасителя на добровільні страждання.

Виконується Херувимська пісня вірними від імені херувимів – вищих ангельських чинів упродовж церковного року, окрім деяких днів Великого посту.

Серед літургійних співів чи не найбільш значних видозмін і переосмислень зазнала музична сторона Херувимської. Так, у друкованих ірмологіонах, зокрема у виданні 1709 року, зафіксована лише одна Херувимська, у Почаївському друкованому ірмологіоні 1794 року та Львівському ірмологіоні 1871 року – 16 зразків, а в Простопінії Бокшая–Малинича – уже двадцять різних Херувимських, чого не спостерігаємо з іншими співами літургії.

Безперечно, це є красномовним свідченням справжнього буяння творчості в літургійному жанрі, що було зумовлено як загальною участю народу в богослужіннях, так і активними процесами зближення духовної лірики з богослужбовою практикою. Використання духовних пісень, зокрема різдвяних, господських, богородичних, у богослужбових відправах відображає не тільки тенденцію до збагачення релігійно-музичного арсеналу церкви, але є одним із свідчень тісного зв'язку між сакральним та позацерковним напрямками християнської музичної творчості [6, с.139].

Яскравим прикладом активізації християнсько-співочої творчості, уваги до жанру Херувимських у церковно-співочих традиціях Закарпаття є значна кількість Херувимських пісень (54 зразки), зафіксованих у рукописному збірнику Франца Плеші [7].

Саме в цьому жанрі в Простопінії найбільш помітними є впливи фольклорних джерел (у мелодиці, ритміці, метричній організації, ладо-інтонаційних особливостях і формі), що простежується в порівнянні із зразками Ірмологіона 1970 року [8]. Тут подано 30 Херувимських пісень, серед яких окремі мелодії слугують для розспівування духовних пісень, зокрема, № 1, 2, 5, 7, 8, 11, 12, а для окремих Херувимських основою мелодії слугують колядки “Дивная новина”, “Божий Син днесь народився”, “Нова радість стала”. Наприклад, у мелодиці перших двох фраз Херувимської № 8 з Простопінія бачимо спільні інтонації з народною піснею “Понад тими гороньками”, водночас в Ірмологіоні 1970 року зазначається, що це мелодія духовної пісні “Радуйся, Царице” (у збірнику С.Папа Херувимська під № 7) [8, с.19]. Розгортання мелодики в ре-мажорі із застосуванням міксолідійського ладу та розспівування тексту віршового рядка на основі чотирьох мелодичних зворотів, які складають форму А-А¹-В-А, де мелодичний зворот А¹ повторюється на чисту квінту вище від початкового викладу (А-А^{4.5}-В-А), засвідчує використання в Херувимській поширеної форми народних пісень, яка характерна як для українських закарпатських, так і для угорських народних пісень [9, с.66–68].

Приклад 1. Початковий віршовий рядок Херувимської № 8 Простопінія Бокшая–Малинича 1906 року

Слід відзначити, що на Закарпатті однією з особливостей церковно-пісенних традицій є розспівування духовних пісень на різні мелодії (“тони”) [10, с.201–202]. Цю особливість спостерігаємо й у літургійній практиці.

У Херувимських № 7, 9, 17, 19 на рівні окремих зворотів тією чи іншою мірою виявляємо спорідненість з народнопісенними інтонаціями, наприклад, у початковому звороті Херувимської № 19 виразно простежується мотив пісні “Кедь ми прийшла карта”.

Ладовою основою Херувимських з Простопінія в більшості є натуральний і гармонічний мінор, зустрічаються зіставлення мажору й мінору (№ 20), використання народних ладів, наприклад, дорійського (№ 5, 19), лідійського (№ 10), міксолідійського (№ 8), ознаки яких з’являються фрагментарно в окремих фразах, що є характерною особливістю для народних пісень цього регіону. Відомий фольклорист Ф.Колесса у своїх дослідженнях звертав увагу на те, що значна частина мелодій Закарпаття опирається на церковні лади, зокрема, найчастіше на дорійський, міксолідійський і лідійський [11, с.435].

Досить виразно окреслені “плачевні” народнопісенні інтонації в Херувимській № 17, де мелодичний розвиток відбувається на основі варіювання руху до тоніки, спадного тетра хорда та гексахорда, що формує образно-емоційну сферу сумного характеру. Такі однотипні звороти складають основу всіх віршових рядків цієї Херувимської:



Приклад 2. Початковий рядок Херувимської № 17 Простопінія

Романсові інтонації містить Херувимська № 11, у якій розвиток музично-тематичного матеріалу відбувається на основі як точного, так і варіаційного повтору головного мелодичного звороту зміщенням його на інтервали великої секунди та кварта вгору, притому зберігається його ритмічна структура в усіх віршових рядках (приклад 3). Зауважимо, що С.Пап указує на спільність мелодики цієї Херувимської і духовної пісні “Просимо Тя, Діво, грішні сердечно” [10, с.20], водночас на цей мотив розспівується також духовна пісня “О, Мати Божая” [12, с.88].

Приклад 3. Віршові рядки Херувимської № 11 Простопінія

У метроритмічній організації мелодики Херувимської № 2 спостерігаються ознаки тактової метрики, що властиво для танцювального, мазуркового ритму, однак Бокшай не використовує метричних показників у жодному з піснеспівів збірника. Водночас він подає ремарки щодо характеру виконання, динамічні відтінки, демонструючи авторське ставлення до інтерпретації цих співів.

Таким чином, Херувимські пісні яскраво демонструють процес фольклоризації та оновлення інтерпретацій сакральних текстів, збагачення стилевих особливостей на рівні мелодики, ладо-інтонацій та форми.

Разом з тим у цьому жанрі помітні зв'язки Простопінія з ірмологійною стилістикою. Зокрема, у Почаївському друкованому ірмологіоні 1794 року, Львівському Осмогласнику 1835 року, Львівському ірмологіоні 1871 року Херувимські пісні подаються з підтекстовкою лише першого віршового рядка, у якому використовується часте повторення окремих фраз – “Іже херувими”, “Херувими тайно”, “Херувими тайно образующе”, “Херувими тайно образующе, тайно образующе”. Це ж спостерігаємо в усіх Херувимських з Простопінія, де поряд із незначними видозмінами збереглися основні засади композиції тексту з характерним повторенням окремих слів початкового віршового рядка, що викладено в Ірмологіонах.

Ця особливість указує на пряму залежність формування музичного матеріалу в Херувимських Простопініях від вищенаведених збірників. Слід відмітити, що в Простопінії характер повторень у текстах Херувимської дещо змінюється. Безперечно, це зумовлено індивідуальним

підходом у розспівуванні текстів, творчим компонуванням музично-словесного матеріалу, але в цьому очевидні зв'язки з ірмолойною традицією.

Певні зв'язки Херувимських простежуються на рівні спільних мотивів з гласовими поспівками-зворотами різних жанрів. Наприклад, у піввірші “Херувими тайно, тайно” Херувимської № 5 виявляємо мотив, який досить часто використовується в каденційних закінченнях наспівів Простопінія 3, 4, 5 гласу, що могло вплинути на його використання в Херувимській пісні. Відповідний мотив знаходимо й у прокимні 3 гласу Почаївського друкованого ірмологіона 1794 року (приклад 4).

Піввірш з Херувимської №5 Простопінія

Хе-ру-ві-ми тай-но тай-но

піввірш прокімна 3гл.Літургії Простопінія

Ца-ре-ви на-ше-му пой-те

піввірш прокімна 3 гласу Почаївського Ірмологіона 1794р.

я-ко Гос-подь во-ца-ри-ся,

Приклад 4.

Відзначимо, що навіть при досить значних видозмінах у Херувимських піснях Простопінія в порівнянні з ірмолойними зразками можна виявити зв'язок між ними в деяких фразах, мотивах, як, наприклад, у Херувимській № 5 з Простопінія та № 16 з Почаївського ірмологіону 1794 року (арк. 214 зв.), а також № 16 з Ірмологіона 1871 року (арк. 261 зв.), хоч у них різна ладотональна основа (приклад 5).

Піввірш з Херувимської №5 Простопінія

Хе-ру-ві-ми тай-но

Піввірш з Херувимської №16 Ірмол. 1794р., 1871р.

И же хе-ру-ві-ми тай-но

Приклад 5.

Таким чином, ми з'ясували, що формування музичного матеріалу в Херувимських з Простопінія Бокшя–Малинича підпорядковується композиції тексту аналогічно, як це спостерігається і в Херувимських з друкованих ірмологіонів 1794, 1871 років, Осмогласнику 1835 року, що виразно засвідчує спадкоємний зв'язок з ірмолойною традицією.

Однак характерною особливістю Херувимських з Простопінія є значний вплив музично-стильових особливостей народних пісень. Саме їх мелодика, ритміка, форма, інтонаційні звороти складають основу практично всіх Херувимських, а це вказує на творчі процеси переосмислення сакральних наспівів, пошук нових засобів виразності в церковно-пісенній практиці, на індивідуалізацію наспівів, а в цілому на активні процеси еволюції музичної мови при роз-

співуванні сакральних текстів, що відбувалося, зокрема, завдяки використанню пісенної стилістики загальнопоширених світських жанрів.

1. Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik / M. Antonowycz. – München, 1990. – 374 s.
2. Reynolds S. A Little Known Variety of Slavonic Chant: The Carpatho-Russian Prostopinije / S. Reynolds // The Church Messenger (Pemberton. Pa). – 1971. – Sept. 19 & oct. 3, також: The Eastern Catholic Life (Passaic. NJ). – 1975. – June 29 – aug. 10 & 17.
3. Reynolds S. Znamennyj Chant in the Carpatho-Rusyn Prostopinije / S. Reynolds // Published in: Carpatho-Rusyn American, in three parts: 1) vol. II. 1979, n. 3, p. 6–7; 2) n. 4, p. 4–5; 3) vol. III, n. 2, p. 6.
4. Roccasalvo J. The Plainchant Tradition of Southwestern Rus: Kiev – Lviv – Subcarpathian Rus / J. Roccasalvo. – Washington, 1985. – 183 p.
5. Стешко Ф. Церковна музика на Підкарпатській Русі / Федір Стешко // Науковий збірник товариства “Просвіта”. – Ужгород, 1937. – Річ. 12. – С. 118–128.
6. Медведик Ю. Гимнографічні джерела української духовної пісні / Ю. Медведик // Каллофонія: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів: Вид-во ЛБА, 2002. – Вип. 1. – С. 133–140.
7. Орос С. Наш □ рукописы / С. Орос // Літературна неділя. – Ужгород, 1944. – Річ. IV. – Ч. 8. – С. 94–96.
8. Пап С. Ирмологіон / Степан Пап, Никифор Петрашевич. – Пряшів, 1970. – 202 с.
9. Кодай З. Венгерская народная музыка / Золтан Кодай. – Будапешт: Изд-во Корвина, 1961. – 186 с.
10. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII–XVIII століть / Юрій Медведик. – Львів: Вид-во Українського Католицького ун-ту, 2006. – 324 с. : 17 іл.
11. Колесса Ф. Музикознавчі праці / Ф. Колесса. – К.: Наукова думка, 1970. – 532 с.
12. Papp S. Grékokatolícki duhovné piesne / S. Papp. – Prešov, 1969. – 195 с.

В статтє рассматриваются Херувимские песни Простопиния Бокшая–Малинича. Отмечены особенности многовариантности Херувимских, определены фольклорные влияния, уточнены связи и характер отличий в сравнении с ирмологийными образцами.

Ключевые слова: богослужение, Херувимская песнь, Закарпатье, Ирмологийон, литургия, Простопиние.

The article examines the Cherubic hymns of Bokshay & Malynych's Prostopinie. Accentuated are the particularities of multi-variant approach of Cherubic hymns, folkloric influences are identified and more accurate definitions of links and character differences of cherubic hymns with Irmologion examples are presented.

Key words: divine liturgy, Cherubic hymns, Transcarpathia, Irmologion, Prostopinie.

УДК 784.1 (477)

ББК 85.314.1 (4 Укр)

Ірина Бермес

ХОРОВИЙ СПІВ І МЕНТАЛЬНІСТЬ УКРАЇНЦІВ

У статті зроблено спробу збагнути ментальні витоки хорового співу українців. Відображено чинники, що стали визначальними для формування національної специфіки хорової звучності.

Ключові слова: хор, хоровий спів, архетип, ментальність.

Інтерес до феномену хорового співу пов'язаний із багатьма обставинами. По-перше, сучасна цивілізація, стрімко змінюючи навколишнє середовище, соціальні інститути, урешті-решт, і людину, вбачає в ньому засіб культурного й духовного піднесення особистості.

По-друге, хоровий спів в Україні завжди співіснував із народно-співацькою творчістю, він опирається на традиції колективного виконання, що зароджувалися в глибинах народного й професійного музичного мистецтва. Хоровий спів є невід'ємною складовою національної музичної культури. Саме цей вид виконавського мистецтва “презентував” світові Україну, передусім, через її пісню.

По-третє, хоровий спів всякчас визначав “обличчя” української культури. Він був і зостається сьогодні вагомою складовою всіх сфер суспільного життя українців, одним із найбільш поширених видів виконавської практики, потужним виявом “національно-державної мотивації” (Т.Терен-Юськів) у галузі культури. Утім найважливіше – хоровий спів не раз виступав чинником консолідації українців, піднесення їхньої самосвідомості, упродовж кількох століть слугував “ліками”, котрі вберігали українців від “сухоти розуму і душі” [20, с.6].

Вищезазначене дає підстави для виявлення сутності, потенціалу хорового співу, його ментальної природи та можливості впливу як на суспільство, так і кожну людину.

Мета статті – з’ясувати ментальні ознаки українського хорового співу.

Мета зумовила таке *завдання*: виявити питомі риси національного характеру в хоровому виконавстві.

Українські вчені приділяли увагу хоровому співу в різних аспектах. Так, його природа та національна музично-фольклорна традиція в історико-теоретичному аспекті стали предметом дослідження О.Бенч-Шокало, С.Грици, А.Гуменюка, А.Іваницького, О.Ільченко та ін. Почасти ці питання висвітлено в колективній праці “Українська художня культура” (за редакцією І.Ляшенка).

Засади професійного та народного хорового виконавства були в полі зору О.Бенч-Шокало, Т.Булат, А.Гуменюка, А.Лашенка, М.Молдавїна, Л.Пархоменко, О.Скопцової.

Етнокультурні початки хорового співу українців розкрито в навчальному посібнику О.Бенч-Шокало “Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції” (К., 2002) і низці статей авторки.

У дослідженнях Т.Булат, С.Грици, Є.Єфремова, А.Іваницького, І.Ляшенка, Л.Пархоменко, І.Юдкіна окреслюються етнохудожні особливості української пісенної культури.

Не зважаючи на значну кількість наукових розвідок, присвячених українському хоровому співу, питання його ментальної природи залишається актуальним для дослідження.

Українці – народ співучий. Співоча компонента його характеру пов’язана з високими музичними здібностями, на які вплинули антропологічні чинники, природні умови та соціально-історичні обставини. Вона також зумовлена такими рисами національного характеру, як меланхолійність, мрійливість, чутливість, сентименталізм, інтровертність, котрі вказують на схильність до музичної діяльності, щирих емоцій тощо.

Особливе “музичне” світосприйняття українців найбільш яскраво виявилось в співі. Чимало вчених акцентували на цьому. “Український народ, обдарований вже від природи тонким музичним почуттям і незвичайною співлюбністю, виливає у музиці свою сердечну з глибин душі співучу сповідь, ...з найбільшою безпосередністю відкриває він свою душу, свою палку, розміряно-меланхолічну вдачу”, – наголошував Ф.Колесса [7, с.248].

Суголосну думку помічаємо в буковинського письменника, композитора, музично-громадського діяча С.Воробкевича: “Кому не відома співучість нашого народу? В нього тих пісень, мов яскравих зірок на блакитному небі, мов того різнобарвного цвіту на ...розкішній ниві-сіножаті” [4, с.170].

Гакстгаузен у своїх “Студіях” захоплювався: “...це поетичний, багатий уявою нарід ... Вони мають великий хист до мистецтва, а до співу створений у них дзвінкий голос, чутке вухо й пам’ять” [14, с.73–74].

Видатний етнопсихолог В.Янів акцентує, що “мало є народів, які можуть рівнятися пісенною культурою, співучістю з українцями” [21, с.81]. Учений відносить пісенність до головних рис їхньої ментальності.

Саме спів супроводжував людину в її еволюційному та суспільному розвитку. На думку К.Черемського, спів “складав невід’ємну частину архаїчної музики і поезії” [16, с.6].

Пісенно-поетична творчість українського народу яскраво виявляє питомі для етносу прикмети: художньо-образне сприйняття дійсності, тісний зв’язок людини з природою тощо. У ній “відчувається мрійливість, ...образ природи... поєднується з людиною: душею пісні є любов” [8, с.80]. Народні пісні є втіленням почуттєвого світу, своєрідної “філософії серця” (П.Юркевич) українців, зберігають “своєрідність і свідомість нації” [18, с.284].

А.Гуріна констатує, що український “пісенний фольклор є елементом традиційної культури як метасистеми” [6, с.6]. Він містить у собі міриади образів-символів та архетипів на-

ціональної культури, котрі виражають її самобутність. Символ як елемент духу (за М.Максимовичем) та архетипної побудови (концепти “символ”, “архетип” і “міф” знаходяться в одній площині. – *І.Б.*), сприйнятий індивідуально (за К.Юнгом), може нагромаджувати як фольклорну інформацію, так і новий досвід, збагачувати скарбничку колективної пам’яті, урешті, набувати традиційних ознак. В обширі української ментальності вельми поширеними взірцями етнічної культурної практики є: калина, явір, верба, вода-йорданичка-сестричка, земля, сонце, вітер, місяць-молодий хлопець, зоря-молода дівчина, кінь-сокіл, поле-степ тощо. Вони вказують на ментальну впорядкованість і неперервність часового простору. “...Одинокий явір, плакучі верби й гнучкі лози, печальна калина, хрещатий барвінок – сії емблеми певних станів духу мимоволі йому (українцеві. – *І.Б.*) нагадують його самого”, – писав М.Максимович, досліджуючи ментальність українців [15, с.21]. У процесі еволюції, змін світосприйняття та суспільної свідомості виконавців ці предмети-символи зазнавали трансформації. Так, у кінці ХІХ ст. калина асоціювалася з дівочою чистотою та красою, згодом – захистом від нечистої сили, сьогодні – з рідним краєм, Україною. Це не могло не позначитися на художності виконання, позаяк образи-символи почасти віддзеркалюють світогляд і міфотворчість народу, зв’язок між земним і небесним. У цьому сенсі калина є відбитком певної грані між світами “дівчини – жінки”, “дівування – подружнього життя”.

На формуванні українського ментального типу виразно позначилися природно-географічні умови України. Їхній значущий вплив підкреслювали Д.Чижевський, М.Костомаров, С.Русова, В.Янів, Я.Ярема та ін. Так, Д.Чижевський підмітив, що степ відіграв “велику роль у формуванні психології духовного світу нашої людини (сентименталізм, ліризм, естетизм, бунтарство тощо)” [13, с.38]. Вважається також, що степи спонукають до глибоких емоцій, насамперед відчуття свободи; ліси – до роздумів; ріки – до перемін тощо. Степ як один із головних образів “знаково-символічної системи української етнокультури... зумовлює певну систему ментальних уявлень українців: свобода, простір, воля, шлях, поступ”, – стверджує А.Невгодівський [11, с.75].

Про те, що пісенна творчість різних регіонів виказує “доволі значні відміни”, наголошував Ф.Колесса [7, с.245]. На контрастність мелодики пісень східного та західного регіонів указував також С.Людкевич, акцентуючи на тому, що галицькі пісні “стислі”, “малорозвинені” і менш “пишні”.

Природне середовище й географічне положення позначаються і на “звуковому вислові” (О.Бенч) хорового виконання. Так, О.Кошиць, описуючи виконання кубанськими козаками (нащадками запорозьких козаків) пісні “Ой від низу до вершин”, підкреслював: “...Широченна мелодія, цілком поліфонічного складу, пливе, як спокійна широка ріка, маса підголосків наче візерунками прикрашають її; голоси, мов хвилі здіймаються, падають, сходяться, розходяться...” [9, с.258]. Таким чином, оточення, “серед якого той нарід постав і розвивається” [20, с.16], формує виконавсько-творчий пласт менталітету українського народу.

Здавна українці вели осілий спосіб життя і розвивали свою хліборобську культуру. Саме “хліборобський” архетип свідомості (“доброї”, “ласкавої”, “плодючої” землі (за А.Кульчицьким) позначився на ментальній характеристиці українців: їхній сердечності, лагідності, замріяності, толерантності, чуттєвості, схильності до духовного усамітнення, водночас – музикальності та співучості. Відповідно, землеробство (про прив’язаність українців до землі роздумує І.Мірчук у праці “Світогляд українського народу. Спроба характеристики”. – *І.Б.*) вплинуло “на зміст духовного життя народу, а відтак на формування його національного характеру” [3, с.104]. Тому вчені слушно вбачають початки гуртового співу в обрядовій хліборобській культурі, що витворила потужний пласт пісенно-обрядового фольклору. У ньому домінують образи природи, що, певна річ, асоціюються з людиною, її діяльністю. Вивчаючи джерела обрядової поезії, Ф.Колесса дійшов висновку, що “обрядові пісні мали первісно значіння заговорів на успіхи у господарстві і родинному житті” [7, с.126].

Гуртовий спів під час виконання сільськогосподарських робіт яскраво виражав прагнення українців до духовного самовдосконалення. З іншого боку, організованість фізичної праці віддзеркалювалася в злагодженості співу та викликала почуття співтворчості. Загалом же спільний спів був вагомим чинником етнопсихологічної характеристики українського народу. Як

архетипна форма гуртовий спів визначає культурну самотність етносу, формує його психоінформаційний обшар.

Учені вказують, що український хоровий спів постав “у питомому природному середовищі з внутрішньої потреби людини підтримувати *суспільну гармонію, гармонію душі з природою й Творцем*” (курсив наш. – І.Б.) [1, с.15]. Живучи в добрій злагоді з природою, котра формувала “спокій розуму” (К.Ушинський), людина несла в собі духовну єдність світовідчуття та світопереживання. Без сумніву, така гармонійність позитивно позначається на характері світоемоцій і співочому вислові.

Українці супроводжували і, природно, “полегшували” свою працю і побут молитвоспівом-зверненням до Сонця – бога світла, добра – у всі чотири пори року (в образах Ярила – бога весняного сонця, Купала – бога літнього сонця, Дажбога – бога осіннього сонця, Коляди – бога зимового сонця) відповідно до річного календарного кола.

“Традиційний хоровий спів у слов’янській культурі, й зокрема українській, – це молитвоспіви до Духа Сонця Хорса” [1, с.16] – вельми поважаного у віруваннях землеробських народів насамперед за його життєдайну силу. Йому співали колективні молитви на пагорбах, які для наших предків були святинами (згадаймо свято Івана Купала, коли на природному чи штучно створеному пагорбі палять собітку). Звідси пізніше поширилася назва хори – підвищення для розстановки співаків. Слово “хор” (χорός) має грецьке походження й означає “разом, гуртом, воєдино”.

У культурі різних народів, у першу чергу аграрних, за міфологічними уявленнями яких базисом їхньої культури була віра в животворну силу Сонця, простежується теонімічний ланцюг поняття хор: *Хорс* – Лад або Сонячне коло – в українців; Бог Сонця *Хор* або *Гор* – у єгиптян; *Хормуз* або *Ормузд* – в іранців; *Хоршед* – у персів та ін. Чимало єгипетських солярних божеств іменувалися Хорами-Горами чи мали у своєму найменні корінь “хор”, який спочатку був синонімом понять “всевишній”, “божественний”, “неземний”, а в перекладі означає “висота”, “небо”. Тобто хор – зумовлений природою духовний архетип, репрезентований колективною підсвідомістю різних народів.

“Архетип хор є... основою поняття громада, тобто гурт, колектив”, – акцентує О.Бенч [там само, с.17] і вбачає в ньому високий рівень упорядкованості “індивідуального й суспільного життя людини” [там само]. У хорі – гармонійній групі – нерозривно діють “ладотворчі та культуротворчі” (О.Бенч) доміанти. Хор як організована група людей виявляє не тільки зовнішні ознаки зібрання співаків, а і їхню внутрішню світоглядну злагодженість. Тобто учасники хору розкриваються як суголосні душі, водночас у кожного з них домінує Лад “між собою і з Богом” [19, с.28].

Перші хори вирізнялися своїм розташуванням: концентричними (ті, що мають спільний центр. – І.Б.) колами, за сонцем для досягнення гармонії в співі, передовсім – “сміслової вібрації голосів” [1, с.17]. Архаїчні українські танці зі співами також водилися по колу, звідси і їхні назви – хоровод, аркан, кругляк, коломийка. Зрештою, їхнє виконання безпосередньо пов’язувалося з обрядовими діями: традиційною зустріччю весни, відзначенням літа тощо. У давні часи хоровий спів мав синкретичні риси та включав у себе ще й танець і декламацію. Недарма в багатьох мовах світу досі втрималися назви танців “хора”, “хоро”, “хорумі”, “хоровод”. У цьому вбачаємо тяглість традицій хорового співу.

Хор є вираженням “невидимої життєтворчої сили всединого Ладу” [там само], що виявляється у взаємодії співаків із макрокосмом: співаки не тільки “вловлюють” енергію з космосу а й, завдяки колоподібному розміщенню, взаємодіють з ним за допомогою свого психічного фону.

“Функція хору в традиційній обрядовій культурі визначалася не кількісним показником, а змістом співу-освячення одухотвореної громади людей”, – наголошує О.Бенч [1, с.15]. “Мова почуттів” кожного окремого співака, що відтворює своє індивідуальне сприйняття та переживання світу, і колективу в цілому, їхнє спільне духовне єднання – визначають національну специфіку звучання хорового співу українців. Цю думку підкріплює Л.Куба в праці “Співучою Україною”: “Співаки зв’язані могутньою постійною силою, керованою, крім вродженого музичного таланту, успадкованими традиціями і самотнім духом” [10, с.258]. Сакраментальну ознаку “інтелекту і цивілізованості нації” [5, с.213] убачає в гуртовому співі українців Я.Гоян.

Якщо розглянути хоровий спів у площині фізіологічних, вольових і емоційних можливостей людини, то виникає цікава модель світовідчуття. По-перше, механізми хорового співу пов'язані з кисневим перенасиченням легень, відповідно, співаки відчувають підвищену активність, піднесеність, тобто переживають "ейфорію". Крім того, народні пісні українців, здебільшого, торкаються тем, які відображають національне світосприйняття, внутрішній світ людини (любов, смерть, зрада, розлука, краса природи тощо). Саме "сила великих почувань, краса вислову" (за С.Єфремовим) сприяють досягненню катарсису. Третій, вельми переконливий аргумент: переживання майже містичного відчуття духовного єднання в спільній співочій діяльності.

Хор як група виконавців репрезентував морально-етичні погляди народу, його світоглядні принципи, що допомагало українцям зберегти собітотожність у складних історичних умовах. Такі риси ментальності українців, як релігійність, патріотизм, незалежність, оптимізм, мрійливість, небайдужість до національних цінностей – не просто відбилися в репертуарі хорових колективів, а й утілилися у своєрідній манері виконання, котра характеризується щирим співпереживанням.

Глибока духовна сутність хору в процесі еволюції була втрачена й сьогодні хор, на жаль, здебільшого тлумачать як уміння "співати разом".

На сучасному етапі розвитку хорового мистецтва України музикознавці надають більш глибокого змістовного наповнення поняттю "хоровий спів". Зокрема, Є.Бондар висвітлює духовну природу хорового співу, безпосередньо пов'язуючи його зі:

"а) звучанням та людським диханням (в розумінні останнього як виявлення живого людського духу); б) забарвленням тону і емоційним станом виконавця; в) якістю ансамблю із первісним завданням: налаштованості на єдність і гармонію; г) інтерпретацією і натхненням, якщо розуміти його як прояв Вищого духу" [2, с.7].

У хоровому співі, як і в будь-якому виді творчості (щоправда, у хоровому співі найбільш виразно. – *І.Б.*), наявні національно-ментальні прикмети. Щирість і сердечність, як ментальні риси українців, є присутніми рисами хорового виконання, адже творчим імпульсом усякчас є духовна потреба в спільному музикуванні. Саме хоровий колектив має колосальні можливості для гуртування співаків у їхньому зверненні до Духа.

Національно-ментальні риси в хоровому співі реалізуються через специфічні засоби звукового вислову й найбільш природно виявляються на рівні темброво-регістрових характеристик, манери звукоутворення та "прочитання" хорових творів. Без сумніву, на цих прикметах відбиваються часові співочі стереотипи представників даного етносу. Для українців генетично притаманні "емоціоналізм, чутливість на ліризм, які виявляються в естетизмі народного життя..., їх обрядовості" [17, с.19].

Хоровий спів як вид виконавської практики завжди пов'язаний із культурним середовищем, у якому, крім матеріально-предметної діяльності, наявний певний її чуттєво-емоційний і духовний стан, іншими словами, "душа", котра "забезпечує" спектром можливостей, завдяки яким складається неповторна національна традиція. Відповідно до тверджень багатьох дослідників, українська душа визначається кордоцентричністю, прагненням до духовного усамітнення, демократизмом, аристократизмом духу, панестетизмом, релігійністю, що й визначило суб'єктивний фактор – наявність неповторного духовного та інтелектуального складу української особистості. Справді, хоровий спів українців яскраво відображає кордоцентричність як одну з найхарактерніших рис української ментальності та чуттєвий характер душі народу.

Ментальність як підґрунтя самоусвідомлення етносу являє собою "перехід від індивідуального світосприйняття до колективного та виражає своєрідність такого переходу, в чому й полягає оригінальність та неповторність кожного народу", – зауважує Н.Яцук [22, с.5]. Хоровий спів українців як "перехід від індивідуального світосприйняття до колективного" є осердям духовного життя нації, виявом її самобутності. Співаки хору згуртовуються монолітною палітрою відчуттів, спільним емоційним тонутом, одночасно підтримуючи свободу творчого самовираження кожного співака.

Культура України, на думку О.Пахльовської, "складається на основі "хорового" начала, яке розчиняє в собі індивідуальність" [12, с.101].

Хоровий спів в Україні – з її ментальністю, у фундаменті якої закладено відчуття “світу”, “соборності”, потреба в колективній діяльності – сприймається як істинно національне виконавське мистецтво, через яке передається “генетичний код нашої духовності” [1, с.5].

Хоровий спів українців сьогодні віддзеркалює головні ментальні риси народу і виявляє себе у творчій діяльності численних вітчизняних хорових колективів.

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції / О. Бенч-Шокало. – К. : Український світ, 2002. – 440 с.
2. Бондар Є. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. / Є. Бондар. – Одеса, 2005. – 16 с.
3. Ващенко Г. Виховний ідеал / Г. Ващенко. – Полтава, 1994. – 192 с.
4. Воробкевич С. Наші композитори / С. Воробкевич // Родимий листок. – 1879. – Ч. 11. – С. 170–172.
5. Гоян Я. Присвята : есе / Я. Гоян. – К. : Веселка, 2001. – 673 с.
6. Гуріна А. Семантика музично-пісенного фольклору (на історіографічній базі досліджень XIX–XX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. / А. Гуріна. – Х., 2001. – 20 с.
7. Колесса Ф. Музикознавчі праці / Ф. Колесса. – К. : Наукова думка, 1970. – 554 с.
8. Костомаров М. Дві руські народности / М. Костомаров ; пер. О. Кониського. – К. ; Лейпциг : Українська накладня, [б. р.]. – 180 с.
9. Кошиць О. Спогади / О. Кошиць ; [упоряд. М. Головащенко]. – К. : Рада, 1995. – 384 с.
10. Куба Л. Співучою Україною / Л. Куба // Бенч-Шокало О. Український хоровий спів : актуалізація звичаєвої традиції. – К. : Український світ, 2002. – С. 257–259.
11. Невгодовський А. Культура самовизначення в контексті загальнолюдської та національної культури / А. Невгодовський // Матеріали до українського мистецтвознавства. – 2003. – Вип. 2. – С. 74–77.
12. Пахльовська О. Україна: шлях до Європи... через Константинополь / О. Пахльовська // Сучасність. – 1994. – № 2. – С. 100–103.
13. Перший Український Педагогічний Конгрес. 1935. – Львів, 1938. – 252 с.
14. Січинський В. Чужинці про Україну / В. Січинський. – Львів : Світ, 1991. – 94 с.
15. Українські пісні, видані М. Максимовичем / [упоряд. М. Попова]. – К. : Вид-во АН УРСР, 1962. – 34 с. – (Фотокопія з видання 1827 р.).
16. Черемський К. Генеза і розвиток традиційних форм українського співотства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. / К. Черемський. – Х., 2005. – 20 с.
17. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / В. Чижевський. – 2-ге вид. – Мюнхен, 1983. – 254 с.
18. Шаян В. Віра наших предків / В. Шаян. – Гамільтон, 1987. – 712 с.
19. Шокало О. Шевченкова Україна / О. Шокало. – К., 2002 (рукопис).
20. Штепа П. Українець і Москвин / П. Штепа. – Дрогобич : Відродження, 2008. – 688 с.
21. Янів В. Українська етнопсихологія і наш національний виховний ідеал / В. Янів // Народна творчість та етнографія. – 1998. – № 5–6. – С. 81–83.
22. Яцук Н. Українська ментальність як феномен етногенетичного та соціокультурного буття народу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук / Н. Яцук. – Запоріжжя, 2003. – 16 с.

В статтє сделана попытка понять ментальные истоки хорового пения украинцев. Отражены факторы, которые стали определяющими для формирования национальной специфики хоровой звучности.

Ключевые слова: хор, хоровое пение, архетип, ментальность.

An attempt to understand the mental sources of the choral singing of Ukrainians is done in the article. Factors which became qualificatory for forming of national specific of choral sonority are reflected.

Key words: choir, choral singing, archo-type, mentality.

**ДІАПАЗОННІ ХАРАКТЕРИСТИКИ СУЧАСНОГО КОНЦЕРТНОГО БАЯНА
(до питання вивчення та класифікації інструментальних засобів виразності)**

У статті аналізуються діапазонні характеристики сучасного концертного баяна, простежуються етапи конструктивної еволюції інструмента в аспекті діапазонної динаміки, проводиться порівняльний аналіз із звуковим діапазоном інших музичних інструментів.

Ключові слова: *діапазон, звуковисотна шкала, баян, музичні інструменти.*

Серед основних якостей музичного звука, до котрих, як відомо, належать його тембр, динаміка, артикуляція, тривалість і, нарешті, висота, саме остання характеристика відіграє чи не найважливішу роль у процесі музичного творення. Адже звуковисотний контур визначає основу власне музичної інтонації, а разом з нею – і сутність самої музики як виду мистецтва. У площині інструментальних засобів виразності звуковисотність музичної тканини вирішується в умовах звукової амплітуди інструмента, іншими словами – на основі його звукового діапазону.

Теперішній концертний баян, конструктивна еволюція якого найбільш інтенсивно розгорталася протягом ХХ століття, сьогодні має досить широкий та усталений діапазон звукового поля, спроможний для втілення високих художніх ідей сучасної композиторської та інтерпретаторської творчості. Діапазонні характеристики баяна в умовах його багатотембровості та стереофонії випромінюють ще одну цікаву проекцію в структурі його інструментальних засобів і, певною мірою, потребують аналітичного осмислення й констатації.

Метою нашої статті є аналіз діапазонних характеристик сучасного концертного баяна, а також порівняння його звукового поля з діапазонами інших академічних інструментів.

Як відомо, термін “діапазон” у музичній практиці використовується з давніх часів і походить від грецької мови, що в оригіналі означає – “через усі” (мається на увазі через усі струни музичного інструмента). Серед інших значень цього терміна, головним є таке – “звуковий об’єм голосу чи інструмента” [1, с.172].

Як уже зазначалося, звуковисотна шкала (діапазон) баяна займає в системі його інструментальних засобів досить значну позицію. У принципі, зі зростанням звукового діапазону як одного з аспектів конструктивного вдосконалення пов’язана майже вся історія розвитку сучасного баяна як академічного музичного інструмента, що відбувалася протягом тривалого часу та пройшла довгий шлях від примітивної “п’ятиклапанки” до “акустичного синтезатора” (термін І.Єргієва [2]), тобто багатотембрового концертного інструмента.

Процес формування звукового діапазону на язичкових міхових інструментах проявляється не тільки в суто історичній площині, а й зумовлений культурно-соціальними особливостями суспільного розвитку. Так, діатонічні ручні гармоніки, початок інтенсивного розповсюдження яких сягає другої половини ХІХ століття, мають досить обмежений діапазон мелодійної клавіатури (у середньому – півтори октави), але достатній для використання їх у сільській фольклорній музичній практиці. Не випадково, що такі інструменти використовують у цій галузі музичної творчості й досі.

Наступний крок у бік збільшення діапазону інструмента (а також його хроматизації) пов’язаний з поширенням гармоні наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть у музично-побутовому середовищі міста та впливом міського музичного фольклору. Саме музичні жанри міської музичної культури (вальси, марші, польки, романси, кадрилі, полонези та ін.), а також найпростіші перекладення популярних зразків музичної класики вимагали використання більш широкого звукового діапазону інструментів.

Значне збільшення звукового діапазону та, власне, поява перших баянів і проміжних форм інструмента (напівбаянів) спостерігається в період першої половини ХХ століття, у час, коли цей інструмент повсюдно виконує місію “провідника” високих досягнень музичної культури в широкі верстви населення. Музична класика все більше стає основою репертуару, а художній рівень обробок народних мелодій значно зростає.

Із становленням професійної баянної виконавської школи та розвитком концертного виконавства на баяні подальше вдосконалення художньо-виразних можливостей інструментарію не позбавлено й збільшення звукового діапазону. Трирядні концертні баяни, що були широко розповсюджені в повоснні десятиріччя, фактично вже вийшли на необхідний рівень звукового діапазону, необхідного для виконання перекладень найцікавіших зразків музичної класики, перших художньо цінних великих оригінальних творів.

У сучасний період розвитку баянно-акордеонного мистецтва, котрий визначається процесом інтенсивної академізації та повноправним функціонуванням баяна в камерно-інструментальній галузі академічної музичної культури, діапазонні характеристики інструмента зазнають певною мірою сталих показників, які цілком задовольняють вимоги цієї сфери музичного мистецтва.

Незважаючи на те, що певні конструкторські новації в удосконаленні виразних можливостей баянного інструментарію постійно тривають, не оминаючи й діапазонних характеристик, усе ж таки переважна більшість концертних інструментів, що використовується у виконавській практиці останніх десятиліть (а це такі інструменти, як “Україна”, “Юпітер”, “Тула-402”, “Мир”, “Pigini Sirius”, “АККО-super” та ін.), має устояні параметри звуковисотної шкали.

Ураховуючи сукупні темброво-регістрові можливості сучасного інструмента, середньостатистичні діапазонні параметри визначаються такими показниками: для правої клавіатури – від “мі” контр октави до “сі-бемоль” четвертої октави; для лівої (басовий мануал разом з виборною) – від “мі” контроктави до “до” третьої октави. Увесь діапазон сучасного концертного баяна складає звуковий об’єм від “мі” контроктави до “сі-бемоль” четвертої октави, тобто більше шести з половиною октав.

Стосовно діапазонів окремих тембро-регістрових звукорядів, слід відзначити, що середні регістри (“концертна” і “кларнет”) мають діапазон п’ять цілих і одну третину октави (від “мі” великої до “соль” четвертої октави). У таких межах, але на октаву нижче, знаходиться й звукоряд регістру “фагот” (від “мі” контроктави до “соль” третьої). Дещо меншим є діапазон “пікколо” (від “мі” малої до “сі-бемоль” четвертої, тобто трохи більше ніж чотири з половиною октави), що зумовлено специфікою цього регістру (його високою теситурою).

Наочніше діапазони звукорядів усіх мануалів та основних тембро-регістрів сучасного концертного баяна подано в табл 1.

Таблиця 1

Тембро-регістри й мануали	Нижня межа	Верхня межа	Загальний робочий діапазон (в октавах)
Пікколо	“мі” малої октави	“сі-бемоль” четвертої октави	4 7/12
Концертна	“мі” великої октави	“соль” четвертої октави	5 4/12
Кларнет	“мі” великої октави	“соль” четвертої октави	5 4/12
Фагот	“мі” контроктави	“соль” третьої октави	5 4/12
Правий мануал (разом)	“мі” контроктави	“сі-бемоль” четвертої октави	6 7/12
Виборний мануал	“мі” контроктави	“до” третьої октави	4 9/12
Басовий мануал	“мі” контроктави	“ре-дієз” великої октави	1
Увесь інструмент (разом)	“мі” контроктави	“сі-бемоль” четвертої октави	6 7/12

Цікаві спостереження виникають у порівнянні діапазонних характеристик концертного баяна з провідними класичними інструментами. Щоб остаточно переконатися в істотності звукового діапазону сучасного концертного баяна, спробуємо зіставити його характеристики з об’ємом звуковисотної шкали найзначніших акустичних інструментів камерно-інструментальної концертної практики, тобто органом, роялем, скрипкою, віолончеллю, кларнетом, флейтою, трубою, гітарою, домрою тощо (табл. 2).

Таблиця 2

Інструмент	Нижня межа	Верхня межа	Загальний робочий діапазон (в октавах)
Баян	“мі” контроктави	“сі-бемоль” четвертої октави	6 7/12
Орган	“до” субконтроктави	“соль” п’ятої октави	8 8/12
Рояль	“ля” субконтроктави	“до” п’ятої октави	7 4/12
Скрипка (без флажолетів)	“соль” малої октави	“ля” четвертої октави	4 3/12
Віолончель (без флажолетів)	“до” великої октави	“мі” другої октави	3 5/12
Домра (чотириструнна)	“соль” малої октави	“ля” четвертої октави	4 3/12
Гітара	“мі” малої октави	“соль” третьої октави	3 4/12
Кларнет	“ре” малої октави	“фа” третьої октави	3 4/12
Флейта	“до” першої октави	“до” четвертої октави	3 1/12
Труба	“мі” малої октави	“ре” третьої октави	2 11/12

Не загострюючи увагу на інших художніх достоїнствах цих інструментів (а кожен з них має власні неповторні й самобутні звукотемброві характеристики), констатуємо, що найменший звуковий діапазон з них мають труба й флейта (близько трьох октав). Дещо більший діапазон у кларнета, гітари, віолончелі (майже три з половиною октави). На цілу сходину вище за своїм звуковим об’ємом стоять скрипка й домра (чотири та одна чверть октави).

Діапазон баяна виявляється значно ширшим за скрипку й домру (більш ніж на дві октави) і складає, як уже відмічалось, більше шести з половиною октав. На декілька пунктів ширшим (униз та вгору) є звуковий діапазон концертного рояля (сім й одна третина октави).

Хоч і не зовсім коректним є порівняння камерних музичних інструментів з “королем” інструментів – органом, усе ж таки відзначимо, що його звуковий діапазон (за середньостатистичними даними) дорівнює восьми й три чверті октави, що фактично є максимальними межами людського сприйняття музично-звукового поля.

З порівняльної таблиці видно, що звуковий діапазон концертного баяна найбільший з когорти акустичних класичних музичних інструментів, значно переважаючи духові, струнно-смичкові та струнно-щипкові. Він майже дорівнює діапазону концертного рояля та поступається, як і всі інші, лише органу.

Висновки. Отже, зроблений вище аналіз діапазонних характеристик сучасного концертного баяна дозволяє констатувати наявність величезного об’єму його звукового поля, що цілком відповідає нинішній художньо-творчій практиці в галузі камерно-інструментальної академічної музики та дозволяє композиторам і виконавцям утілювати на ньому широченні спроможності для передачі всіх тонкощів і багатств художньо-образного розмаїття в музиці (широкорозгорнуті звукові рухи й пасажі, різноманітні теситурні й регістрові зіставлення, тембро-барвні й сонорні ефекти тощо).

1. Музыкальный энциклопедический словарь / [под ред. Г. В. Келдыш]. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – 672 с.
2. Єрґієв І. Д. Український “модерн-баян” як феномен світового мистецтва : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. / І. Д. Єрґієв ; ОДМА ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2006. – 16 с.
3. Новожилов В. Баян / В. Новожилов. – М. : Музыка, 1988. – 63 с.
4. Раков Н. П. Практический курс инструментовки : учебник / Н. П. Раков. – М. : Музыка, 1985. – 149 с.

В статье анализируются диапазонные характеристики современного концертного баяна, прослеживаются этапы конструктивной эволюции инструмента в аспекте диапазонной динамики, проводится сравнительный анализ со звуковым диапазоном других музыкальных инструментов.

Ключевые слова: диапазон, звуковысотная шкала, баян, музыкальные инструменты.

Descriptions of ranges of modern concert bayan are analysed in the article, the stages of structural evolution of instrument are traced in the aspect of range dynamics, a comparative analysis is conducted with the sound range of other musical instruments.

Key words: range, sound scale, bayan, musical instruments.

УДК 786.8:7.071.2

ББК 85.315.4.6

Ірина Яценко

ДО ПРОБЛЕМИ ІНТЕГРАЦІЇ ФІЗІОЛОГІЧНОГО ТА ПСИХІЧНОГО ПРОЦЕСІВ У ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ БАЯНІСТА

Стаття присвячена аналізу специфіки взаємодії фізіологічної та психічної складових виконавської діяльності баяніста та вивченню стану наукових досліджень з проблеми функціонування рухового апарату музиканта-інструменталіста.

Ключові слова: фізіологічний процес, психічний процес, баяніст, ігрові рухи, виконавська діяльність.

Розвиток і постійне вдосконалення технічної майстерності в ігровій діяльності музиканта є закономірним явищем, оскільки “від ступеня володіння музиканта виконавською технікою залежить рівень розкриття художнього змісту виконуваного твору” [2, с.2]. Важливою проблемою виконавців-інструменталістів є знаходження оптимальних ігрових рухів, які реалізуються під час виконавського процесу та лежать в основі ігрової техніки. Технічне вміння виконавця базується на володінні багатьма музично-руховими навичками, тому “чим більше навичок засвоєно музикантом-виконавцем, тим ширший і багатший діапазон цих навичок, що дозволяє використовувати їх у різних ігрових ситуаціях” [7, с.38].

Формування рухових навичок у виконавській майстерності, як відомо, є тривалим процесом і залежить від взаємодії двох складових ігрової діяльності: фізіологічної та психічної. “Важливим є пошук механізму, що формує виконавську діяльність на всіх ступенях розвитку музиканта, який в умовах гри на музичному інструменті поєднує психічні та фізичні компоненти виконавського процесу” [8, с.6].

Вагомим фактором у процесі накопичення та стабілізації доцільних ігрових рухів є усвідомлення цілісності виконавської діяльності та її подальшого вдосконалення. Накопичення й стабілізація доцільних ігрових рухів є процесом надбання рухового досвіду, який відбувається за умови автоматизації рухових навичок, і саме “поява автоматизму у виконанні окремих рухів або цілого рухового акту є однією з суттєвих ознак рухової навички” [6, с.223]. Автоматизація рухових навичок значно полегшує музично-ігрову діяльність, зменшує активізацію свідомого контролю та сприяє економному розподілу енергоресурсів виконавця, тому актуальним є комплексне вивчення та осмислення механізму рухових дій музично-ігрового апарату баяніста.

Метою статті є розгляд проблеми інтеграції фізіологічного та психічного процесів у виконавській діяльності баяніста. Відповідно до мети завданнями статті є вивчення стану наукової розробки проблеми функціонування рухового апарату музиканта-інструменталіста й виявлення специфіки взаємовідносин психічної та фізіологічної складових діяльності музично-ігрового апарату баяніста.

Важливий внесок у розвиток знань про довільні рухи людини зробили вчені І.Павлов, М.Бернштейн, А.Ухтомський, П.Анохін, М.Фомін та ін. Психофізіологічні процеси, які відбуваються під час рухових дій, у своїх наукових роботах досліджували І.Сеченов, В.Бехтерев, Л.Філіпов, О.Ніколаєва, В.Авдєєв. Результати експериментальних досліджень фізіологів і психофізіологів щодо проблеми знаходження оптимальних форм рухових дій знайшли відображення в музичній педагогічній і мистецькій літературі. Питання раціональної організації музично-ігрових рухів розкрито в дослідженнях провідних музикантів-теоретиків В.Козліна, В.Яку-

бовської, Є.Йоркіної, І.Пясковського, В.Драганчука, В.Білоус, О.Шульпякова, А.Бірмак, І.Назарова, Ю.Бая.

Залежність фізіологічних процесів опорно-рухового апарату людини від дії психологічних механізмів розглядає **М.Фомін** у навчальному посібнику “Фізіологія людини”. У ході розгляду фізіологічної основи довільних рухів автор опирається на дослідження провідних учених І.Сеченова, І.Павлова, А.Ухтомського та з’ясовує, що засновником учення про довільні реакції людини є І.Сеченов, який у роботі “Рефлекси головного мозку” заклав основу поглядів на природу психічних явищ і довільну рухову активність. Він показав, що всі довільні рухи, психічні явища та мислення людини за своєю природою є рефлекторними, тобто виникають як результат відображення об’єктивних явищ, причин, які діють на людину. Зовнішня діяльність людини, за І.Сеченовим, є вищою формою довільності, що завершується вираженням довільного (вольового) акту.

Ідеї І.Сеченова отримали подальший розвиток та експериментальне підтвердження в працях І.Павлова, роботи якого з функціонування вищої нервової діяльності слугують фундаментом для обґрунтування рефлекторної природи довільних рухів.

Важливий вклад у розкриття фізіологічних механізмів рухової діяльності людини, на думку М.Фоміна, зробив А.Ухтомський, який вивів учення про доміную. Для розкриття інтимних механізмів складних взаємовідносин різних за силою осередків збудження для формування кінцевого рухового акту принципове значення має доміную як головний робочий принцип діяльності центральної нервової системи [6, с.210]. А.Ухтомський показав, що “робочі механізми виконання точної, доцільної дії формуються відповідно до рухової доміную, установки на кінцевий результат” [6, с.219].

На основі наукових праць відомих учених І.Сеченова, І.Павлова, А.Ухтомського М.Фомін розглядає фізіологічну характеристику довільних рухів людини, які знаходяться в основі її діяльності, і з’ясовує, що “формування довільних рухів у людини відбувається за активною участю свідомості. Ефективність навчання залежить від розуміння вправ, які вивчаються. Вирішальне значення в засвоєнні та відтворенні рухових навичок має накопичення рухового досвіду. Неодноразове виконання рухів є головною умовою формування його специфічних образів у нервових структурах великих півкуль мозку та його підкоркових центрах. Складною формою єдності безумовних рефлексів і нових форм рухів є доцільні рухові дії людини, які накопичуються в процесі індивідуального розвитку. Довільний характер рухової діяльності людини пов’язаний з вищими психічними функціями – мисленням і свідомістю” [6, с.213].

Для з’ясування питання оптимальної роботи ігрово-рухового апарату баяніста корисно звернутися до досвіду піаністів.

У фортепіанній педагогіці важливе місце займає досвід професора **А.Бірмак**, який викладено в книзі “Про художню техніку піаніста”. На основі виконавського та педагогічного досвіду авторка розглянула формування фортепіанної техніки з позиції фізіології, біомеханіки та психології для з’ясування умов знаходження свободи піаністичних рухів. Важливим у розвитку фортепіанної техніки, а саме – в ефективності формування рухових дій, педагог вважає питання організації координованої свободи піаністичного апарату музиканта-виконавця: “Доцільний розвиток фортепіанної техніки повинен базуватися на свободі піаністичного апарату” [2, с.9]. Знаходження свободи музичних рухів та їх злагодженість у виконавському процесі А.Бірмак бачить у законі єдності та взаємодії функцій організму: “М’язова свобода дуже тісно пов’язана з психічною свободою” [2, с.16]. Раціональна діяльність ігрового апарату здійснюється за рахунок доцільного керування рухами, тобто головним є принцип: рухи повинні бути вільними, зручними й економічними, а головне, викликані художньою необхідністю [2, с.60].

У праці “Робота над фортепіанною технікою” **Є.Ліберман** досліджує зв’язок фізіологічної та психічної складових виконавського процесу, які знаходяться в основі технічного розвитку піаніста, оскільки “обидві сторони, музична та технічна, зливаються в єдиний виконавський процес” [4, с.9]. “Активність рухів рук (так званий м’язовий тонус) у піаніста стимулюється потребами реалізації музики, тобто повністю підкорена вольовим наказам мозку” [4, с.13]. Успішність технічного розвитку автор бачить у технічних здібностях, які залежать від рівня розвитку художніх уявлень, м’язово-рухових можливостей і схильності психіки до розвитку слухо-рухових зв’язків [4, с.14].

Проблему єдності фізіологічних і психічних факторів у формуванні технічної майстерності музиканта розглядає **О.Шульпяков** у книзі “Музично-виконавська техніка та художній образ”. У цій роботі автор порушує питання усвідомлення значення доцільно організованої виконавської діяльності в становленні та розвитку музиканта. “Однією з важливіших умов формування виконавської майстерності є утворення функціональних зв’язків між слуховою (психічна) і моторною (фізична) сферами, тобто художнім мисленням, слухом – з одного боку та сферою руху – з іншого. Успіх у досягненні поставленої мети залежить від того, у якому ступені компоненти психофізіологічного комплексу отримують необхідний розвиток, а головне, стають взаємопов’язаними та гармонійно врівноважують один одного” [8, с.11]. Автор стверджує, що “діалектика відношень музичної свідомості та виконавської техніки міститься в глибинних взаємозв’язках, розвитку техніки та становленні художньої свідомості представляє єдиний процес, одночасний процес, у якому обидві сторони взаємозумовлюють одна одну” [8, с.31].

Важливим у контексті обраної теми є розгляд роботи **В.Мазеля** “Музикант та його руки: фізіологічна природа та формування рухової системи”. Автор досліджує фізіологічні закономірності функціонування рухового апарату музиканта-інструменталіста та стверджує, що “моторно-рухове виховання повинне будуватися на основі беззаперечного дотримання фізіологічних закономірностей рухових дій м’язової сфери організму”, а також зазначає, що “художні завдання вище за все, а рухові дії рук повинні завжди підкорятися творчій волі виконавця. Тому рухові дії рук мають бути повністю автоматизовані та здійснюватися з мінімально необхідним ступенем напруження” [5, с.8].

Проблема функціонування психологічних механізмів віртуозної техніки баяністів досліджується в дисертації “Теоретичні основи вдосконалення внутрішньої структури музично-ігрових рухів баяніста” **Ю.Бая**. У своїй роботі автор порушує проблему пошуку шляхів удосконалення технічної майстерності баяніста через дослідження фізіологічних і психофізіологічних особливостей музично-ігрових рухів. У дисертації висвітлено та стверджено ряд положень, від яких залежить ефективність удосконалення внутрішньої структури музично-ігрових рухів, а саме:

- при досягненні поставленої виконавської мети музикант-виконавець керується системою суб’єктивних (психічних) образів, які є основною ланкою в механізмі регуляції його дій;
- у виконавському процесі на музичних інструментах взаємодіють як мінімум дві доцільності – музична та біохімічна;
- музична й моторна сфери в процесі об’єктивації музично-ігрових завдань впливають одна на іншу та взаємодіють на основі “боротьби” власних доцільностей, за умови головної ролі музичної;
- мистецтво вдосконалення рухових навичок баяніста є процесом будови усвідомлених доцільних програм синергії [1, с.6].

Отже, аналіз досліджень відомих науковців у галузі фізіології та музикознавства дозволяє зробити висновок, що фізіологічні й психічні складові діяльності музично-ігрового апарату для піаністів і баяністів є типовими. Рухові дії баяніста відбуваються на основі усвідомлення фізіологічних закономірностей і максимальної координації всіх частин ігрового апарату, які підкоряються творчому завданню виконавця. Таким чином, рівень виконавської майстерності значною мірою залежить від інтеграції фізіологічних та психічних процесів, тобто ступінь досконалості ігрових рухів баяніста базується на знанні особливостей роботи фізіологічних механізмів, які контролюються центральною нервовою системою. Усвідомлення сутності процесу взаємодії фізіологічної та психічної складових виконавської діяльності сприяє знаходженню раціональних форм музично-ігрових рухів баяніста й формуванню максимальної виконавської свободи, що є суттєвим у реалізації художнього завдання.

1. Бай Ю. Н. Теоретические основы совершенствования внутренней структуры музыкально-игровых движений баяниста : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : 17.00.02 / Ю. Н. Бай. – Вильнюс, 1986. – 23 с.
2. Бирмак А. В. О художественной технике пианиста: опыт психофизиологического анализа и методы работы / А. В. Бирмак. – М. : Музыка, 1973. – 140 с.
3. Козлін В. Й. Теоретичні основи структурно-функціональної організації опорно-рухового апарату гітариста : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтв. : 17.00.03 та 14.03.26 / В. Й. Козлін. – К., 1996. – 32 с.

4. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой / Е. Я. Либерман. – [3-е изд.]. – М. : Фигаро-центр, 1999. – 136 с.
5. Мазель В. Х. Музыкант и его руки: физиологическая природа и формирование двигательной системы / В. Х. Мазель. – С. Пб. : Композитор, 2002. – 180 с.
6. Фомин Н. А. Физиология человека : учеб. пособ. для студ. фак. физ. воспитания пед. ин-тов / Н. А. Фомин. – М. : Просвещение, 1982. – 320 с. : ил.
7. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано : учеб. пособ. для студ. муз.-пед. фак. и отд-ний высш. и сред. пед. учеб. завед. / Г. М. Цыпин. – М., 1984. – 271 с.
8. Шульпяков О. Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя / О. Ф. Шульпяков. – Л. : Музыка, 1973. – 228 с.

Статья посвящена анализу специфики взаимодействия физиологической и психической составляющих исполнительской деятельности баяниста и изучению состояния научных исследований по проблеме функционирования двигательного аппарата музыканта-инструменталиста.

Ключевые слова: физиологический процесс, психический процесс, баянист, игровые движения, исполнительская деятельность.

The article is dedicated to analysis of specifics of the interaction physiological and psychic component of performance to activity of the button accordionist and study of the condition of the scientific studies of the problem of the operation motor apparatus musician.

Key words: physiological process, psychic process, button accordionist, playing motion, performance actives.

УДК 781.6

ББК 85.310.71

Майя Степанець

ВІДЕОПЛАСТИЧНИЙ РЯД В АСПЕКТІ ХУДОЖНЬОГО СПІЛКУВАННЯ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ ТА ПУБЛІКИ

У статті розглянуто комунікативні механізми взаємовідносин музиканта-виконавця із слухачами. Проаналізовано способи втілення основної риси артистизму – відеопластичного аспекту в діяльності музиканта-виконавця.

Ключові слова: музикант-виконавець, виконавська діяльність, артистизм, відеопластичний аспект.

Телебачення, глобальні комп'ютерні мережі, сучасні інформаційні технології – усе це визначає специфіку сучасного сприйняття навколишнього світу, частиною якого є музичне мистецтво, зокрема виконавське.

В останні роки українське музикознавство (у працях В.Москаленка, О.Катрич, Л.Опарик, О.Зінкевич, Т.Рощині, Т.Сирятської, І.Сухленко, О.Берегової та інших) активно звертається до проблематики музичного виконавства, від якого значною мірою залежить соціокультурна актуалізація музичного мистецтва.

Нині відбувається вплив маскульту, який ставить акцент на зовнішню картинку, на вигляд, а не зміст (музичний, літературний), зомбуючи вульгарною розважальністю. Можна стверджувати, що народжуються мас-медіа XXI століття – гібрид телевізора, комп'ютера й Інтернету. Тому академічний музикант-виконавець, керуючись завданнями популяризації високого мистецтва, в умовах конкуренції розширює сферу пошуків нових форм візуально-пластичного вираження.

Взаємодія таких художніх сфер, як відеопластичний ряд і музика – проблема, яка хвилювала багатьох теоретиків. “Знищення протиріччя між зображенням і звуком, між світом видимим і світом звуковим! Створення між ними єдності й гармонійної відповідності. Яке захоплююче завдання!” – писав С.Ейзенштейн [4, с.199–200].

У теорії виконавства відеопластичний аспект досліджувався Я.Мільштейном, С.Фейнбергом, В.Фуртвенглером, В.Колонеем, А.Малинковською та іншими. Поняття “відеопластичний ряд” (як одна із форм артистизму) набирає поширення в сучасному музичному виконавстві. Зокрема, дослідник В.Колоней пише: “Відеопластичний аспект у виконавському інтонуванні,

як і звукове інтонування, завжди є індивідуально неповторним. Але при цьому він доповнює зміст звукового інтонування у виразних, емоційних жестах, міміці, позі” [8, с.268]. Отже, завданням нашого дослідження є розгляд та аналіз способів втілення основної риси артистизму, а саме – відеопластичного аспекту в діяльності музиканта-виконавця з метою виявлення механізмів функціонування відеопластичного ряду в процесах естетичного спілкування музиканта-виконавця та публіки.

Мистецька атмосфера виступу передбачає врахування емоційного потенціалу індивідуальності виконавця. Вона може бути створена за допомогою різноманітних засобів сценічної виразності – сценографічної, живописної, але вирішальне значення в її створенні відіграє професійний артистизм виконавця, його здатність реалізувати художньо-творчу домінуючу атмосферу своєрідного спектаклю.

Музикант-виконавець діє в розрахунок на зустрічне розуміння слухача, організовує свої дії для перцепції й будує їх згідно з естетичними засадами. Важливу роль у музичному виконавстві відіграють художнє перевтілення, характер образності, виражальні засоби: костюми, фізична та мімічна пластика виконавця. Перевтілення в процесі відтворення музики повинно усвідомлюватися не тільки виконавцем, але й слухачами. Таке усвідомлення переносить його з психологічної площини в площину естетичну, робить предметом співпереживання та оцінювання. Зауважимо, що артистизм виконавця, а саме: його емоційність, енергетика, відеопластичний ряд, “відчуття залу”, харизматичність відзначається багатьма музикантами та теоретиками як одна з важливих рис у виконавстві. За словами Стравінського, комплексне сприйняття музики виражається в потребі бачити виконання: “Зорове сприйняття жесту й усіх рухів тіла, з яких виникає музика, абсолютно необхідне для того, щоб досягнути цієї музики в повному обсязі” [13, с.122].

Зорова сфера в музичному виконавстві несе підвищену інформативність. С.Фейнберг підкреслює в цьому плані значення жесту: “Оскільки піаніст, здійснюючи систему рухів, звертається і до зору присутніх, ми можемо говорити про його жест. Жест – це та сторона руху, яка покликана зорово роз’яснювати аудиторії настрій та емоції виконавця” [14, с.243].

Як і в мові, аналогові сигнали присутні в зовнішній експресії виконавських рухів піаніста, виражаючи його ставлення до музики, яка виконується. “Кінесика – сукупність рухів людини, що використовується у процесі людського спілкування, а також наука, що вивчає ці засоби спілкування” [3, с.540]. Наука кінесика “розрізняє два рівні (сигналів), на яких одночасно здійснюється спілкування між людьми, – рівень змісту, який передає цифрову інформацію, виражену словами, і рівень відношення, що передає аналогову інформацію, у якій виражено ставлення того, хто говорить, або до вимовлених слів, або до слухача” [2, с.8–9]. Більшість дослідників з комунікативної лінгвістики поділяють думку, що словесний (вербальний) канал застосовується для передачі інформації, у той час як невербальний канал – для “обговорення” міжособистісних відносин, а в деяких випадках використовується замість словесних повідомлень” [1].

У музичному виконавстві, як і в мовному спілкуванні, також виявляються два рівні – рівень змісту й рівень відношення. Рівневі змісту в музичному виконавстві відповідає інтонаційно-звуковий зміст, а рівню відношення – зовнішньоінтонаційна інформація, яка виражається в жестах і в міміці. Відповідно, відеопластичний аспект інтонування буде фіксувати аналогову інформацію, тобто зорову інформацію, яка доповнює інформацію звукову.

Слід відмітити, що у виконавському інтонуванні рівні змістовності й відношення не мають чіткого розділу: звукове інтонування є базовим для рівня змістовності, а зовнішнє інтонування стає основним для рівня відношення. Взаємопроникнення рівнів відбувається за рахунок того, що виконавський апарат є загальним джерелом інтонування як у звуковій, так і в зоровій сфері. Звукове інтонування отримує інший зміст тоді, коли воно починає доповнювати жестикуляцію виконавця, а сама жестикуляція “тлумачити” звуковий зміст. Т.Куришева пише: “Абсолютно очевидна глибока внутрішня спорідненість музики та пластики як мистецтва візуального вираження. Їхня органічна взаємопроникливість базується на єдності тимчасової (процесуальної) природи, на здатності відображати багатий світ душевних рухів, на узагальненій образності, яка опирається в кожному випадку на складну й замкнуту систему засобів” [10, с.70].

У лінгвістиці існує поняття невербальної мови, тобто соматична мова. До соматичної мови відносяться жести, пози, міміка, вирази обличчя. У фортепіанно-виконавському інтонуванні жести отримують специфічне оформлення. Це пов'язано з тим, що жестикуляція спрямована на вираження звукового змісту. Т.Куришева відмічає: “Виразальні можливості мови жестів значні й зовсім не пов'язані тільки з імітацією пластичних образів реальної дійсності. Здатність пластично передавати явища непередметного світу, поняття, думку є одночасно й властивість творчої уяви” [9, с.69].

Невербальний канал (жести, міміка), який отримав у лінгвістиці назву соматичної мови, у музичному виконавстві можна розглядати як соматичну інтонацію. Соматична інтонація у виконавському інтонуванні отримує своє вираження у відеопластичному аспекті. Відеопластичний ряд у фортепіанному інтонуванні наділений високою інформативністю; має безпосередній вихід на рівень відношень – емоційне вираження. Проводячи паралель з невербальними сигналами, які зв'язані з мовою, знаходимо, що кінесика свідчить про те, що “ніяка поза тіла чи рух не мають точного значення самі по собі. Мова тіла та мова слів залежать один від одного” [2, с.58]. Так само ні міміка, ні жест, ні поза в їхньому пластичному вираженні у виконавському інтонуванні не можуть мати самостійне щодо звукового змісту значення. Звукове інтонування знаходить підтримку в континуальності (безперервності) соматичного (тілесного) інтонування, яке вирішує головне завдання – створення звукової змістовності. У музичному виконавстві соматичне інтонування повинно опиратися на безупинне звукоутворення, а зовні виражатися в безперервності перетікання однієї форми виконавського руху в іншу, створюючи цілісність на синкретичному рівні.

На нашу думку, пластична сторона (одна з основних рис артистизму) є однією з найбільш характерних особливостей інтонації музиканта-виконавця. Артистизм – етимологічно “висока майстерність виконання чого-небудь; артистичний – артист, який відзначається високим мистецтвом виконання, майстерністю” [3, с.41]. Мистецтво художнього музичного виконання – це артистичність передачі змісту твору. Артистизм – це й варіантність, відмова від чіткого, стереотипного програмування. Кожний концерт вимагає нестандартної творчості, постійної корекції, цілеспрямованого вибору й організації виконавських засобів. А.В.Малинковська визначає артистизм як здатність передавати в процесі художньо-творчого спілкування свої почуття, настрої, заражати ними аудиторію. Артистизм виконавця – одна з форм поведінки на естраді.

Різні майстри сцени приходять до одного висновку у визначенні особливості відеопластичного аспекту в акторській творчості. М.Кнебель пише: “Наше тіло, наш голос, наші нерви, наш темперамент заміняють нам фарби, мармур чи глину. Ми ліпимо із самих себе, ліпимо нових людей, у яких перевтілюємося за велінням автора й особистої уяви” [6, с.50]. Російський режисер Ф.Комісаржевський говорив про пластичне вирішення ролі так: “Рухи внутрішнього світу людини сприймаються через зовнішні виразові засоби; актор, виходячи на сцену, весь з голови до ніг приковує увагу глядача й тому є інструментом своїх переживань; кожним своїм звуком і рухом як обличчя, так і тіла він говорить про них глядачеві, тому не тільки органи мови, звука й м'язи обличчя актора, але й усе його тіло повинно бути технічно пристосованим для вираження переживань, крім того, тіло відображає внутрішні емоції, випереджаючи емоції, виражені в слові чи у звуці” [7, с.47].

Корегуючим механізмом сценічної поведінки артиста, зокрема, створення ним зорово-пластичного образу виступу є виконавська режисура, яка включає в себе бачення та втілення сюжетно-драматургічної канви виконання: задум, послідовність, загальну логіку виступу; передбачення можливої реакції глядачів; підготовку зовнішніх атрибутів (одяг, зовнішній вигляд, поведінка на сцені).

Виконавець, наділений артистизмом, завжди підготовлений до будь-яких несподіванок. Якщо трапляються такі ситуації, він за допомогою “виправдання” (за К.С.Станіславським) [12, с.372] цей випадок включає в логіку свого виконання. Трапляються виконавці, які не тільки з легкістю справляються з труднощами, що виникають при виконанні на сцені, але й самі труднощі викликають у них мобілізацію всіх творчих сил, стимулюють фантазію та уяву. Справжньою цінністю, а саме: яскравістю, несподіваністю, безпосередністю, натхненням наділені тільки такі інтонації, жести, рухи, які використовуються в процесі спілкування зі слухачами. При виконанні без такого спілкування відчувається штучність, а інколи й шаблонність.

Характеризуючи спілкування музиканта та публіки, музичний соціолог Ю.Капустін визначає його через процеси переконання, зараження, навіювання, у тому числі завдяки зорово-пластичним засобам виконавської виразності, які підсилюють емоційну сферу артистичного впливу. “Розкриваючи перед публікою свій задум, відпрацьований заздалегідь, артист, як правило, дещо видозмінює його під час виконання, підкорюючи завданням безпосереднього художнього впливу на конкретну аудиторію” [5, с.48]. На практиці переконання і захоплення злиті в єдиному розумінні “артистичної виразності”. Таким чином, Ю.В.Капустін виділив зовнішню пластичність як важливу складову спілкування виконавця та слухачів, відмітивши в ній необхідність спеціального зусилля виконавця. “Ці властивості концертного виконавства, – пише Ю.В.Капустін, – зв’язані з поняттями “артистичності”, “творчості на публіці”, “концертного дійства”, важко вловимі та найменш вивчені, для багатьох музикантів-практиків уже давно стали одною з важливих сторін публічного виконання музики” [5, с.39]. Важливу роль при цьому відіграють досвід спілкування виконавця з аудиторією, його “відчуття залу”, уміння контролювати естрадне хвилювання. С.Є.Фейнберг пише: “Професійне виконавство перш за все відрізняється від дилетантського музикування чітким розрахунком на враження від музики “зовні” – особливим урахуванням сприймаючої аудиторії” [14, с.387].

Відеопластичний ряд як частину артистизму можна розглядати як компонент творчої індивідуальності виконавця. Артистизм музиканта-виконавця – це комплекс особистісних якостей, які дозволяють виконавцю яскравіше виразити себе, донести до слухачів свої думки та почуття, добитися адекватної реакції публіки.

Найбільш яскраво відеопластичний ряд проявляється у виконавців романтичного напрямку. Шлях до “драматизації” виконання був намічений ще Л.Бетховеном. Однак Ф.Ліст найбільш яскраво втілює цей процес у сфері виконавського мистецтва, розповсюдивши його на естетичний, філософський і композиційний моменти.

Ліст був великим актором серед піаністів, але разом із цим він завжди залишався правдивим у своєму “акторстві”. “Звідси – зовнішні манери, афектація, пафос, стремління надати драматичну форму й зовнішній стороні виконання. Звідси – перевтілення на естраді, у повному розумінні цього слова, яке доходить до “акторства” [11, с.87].

Виконавська концепція Ліста в багатьох випадках збігається з поглядами Гюго відносно драматичного мистецтва. Гюго трактував, що драма має багато сторін і допускає різний підхід до себе. Для Ліста виконання – те саме, що драма для Гюго: концентричне дзеркало, яке відображає людський світ, дзеркало, яке перетворює світло в полум’я. На сцені Ліст не боїться перебільшення, інтенсивної концентрації почуттів, підтримуючи Гюго в тому, що “оптика сцени” вимагає, “щоб у будь-якій фігурі була виділена найяскравіша, найбільш індивідуальна, характерна її риса” [11, с.89].

Питання про художню “оптику сцени” неодноразово ставало предметом обговорення у французьких романтиків. Над цим питанням часто задумувався Ліст. Він підкреслював, що “глибина виконання та його яскравість відбуваються не тільки від розуміння слухача і що “художня оптика” тісно зв’язана з психологією естетичного сприйняття” [11, с.90]. Таким чином, Ліст завжди враховував характер сприйняття слухача, ступінь уваги та підготовленості аудиторії. Він розумів, що без такої фіксації “художня оптика” не досягає своєї мети. Якщо виконавець не виконає твір у найбільш зрозумілій формі, якщо він, на думку Ліста, не буде своє виконання за законами художньої “оптики”, то він ризикує залишитися незрозумілим багатьма слухачами, оскільки лише за допомогою художньої “оптики сцени” можна надати твору необхідну рельєфність, випуклість, які значно полегшують сприйняття, роблять музичний матеріал більш доступним для слухачів.

Схильність до драматичних перебільшень є одною з основних рис лістівського піанізму. Його принципи інтерпретації склали епоху у виконавському мистецтві. Під час своїх виступів Ліст своєрідно поєднував акторську позу й пафос із правдивістю. Гюго говорив: “Ліст умів залишатися завжди в рамках природності, тим не менше все-таки виходячи з них” [11, с.92]. У цьому полягала велика сила його впливу на слухачів.

Від часів епохи романтизму уявлення про те, яким повинен бути зовнішній вигляд виконавця, дещо змінилося. Значну роль у цьому відіграли телебачення, різноманіття міжнародних конкурсів, велика кількість відомих майстрів виконавського мистецтва; погляд на виконавську

культуру еволюціонував. З'явилася можливість порівнювати, визначати, що у виконавстві є цінним і необхідним, а що поверхневим. Поступово утверджувалися тенденція зосередженості уваги виключно на звуковому змісті творів, донесення до слухачів не своїх особистих виконавських ідей і почуттів, а розкриття перш за все авторської ідеї.

Зовні ефектне, “театралізоване”, але не підтвержене звуковим змістом виконання може привернути до себе тільки дилетантів. Як правило, таке виконання називають манерним. Однак при основному акценті на виразність звукового інтонування зовнішній (зоровий) бік виконавського процесу також привертає частину виконавців і слухачів своєю емоційною відкритістю, доступністю, безпосередністю душевних проявів. Тому й серед сучасних виконавців є чимало таких, які спеціально не обмежують себе в жестах і в міміці. Так, наприклад, у практиці музичного виконавства трапляються випадки, коли артист своє виконання супроводжує перебільшено-виражальними рухами. Такими є танцювальні рухи в духовиків, диригентські жести піаністів, які підкреслюють ритмічну пластику фігурацій (яскравий приклад – інтерпретації Г.Гульда, характерною рисою стилю якого є особливе експресивне трактування фактури виконуваних творів, що супроводжуються такою ж експресивною пластикою). Такий вид інтонування можна назвати синтетичним. Виконавець настільки органічно вживається з такою манерою інтонування, що не може обійтися без цих додаткових рухів.

Надбуденність почуттів, відображених музикою, висуває особливі вимоги перед музикантами, оскільки творче перевтілення, яке у випадку музичного виконання являє собою передусім процес освоєння й представлення почуттів, потребує від них активного володіння найширшим почуттєвим діапазоном. Саме нездатність чи небажання музикантів внутрішньо відтворювати особливі душевні стани закриває перед ними шлях до розкриття образного багатства твору й, відповідно, адекватного сприйняття слухачами.

Слід зазначити, що відеопластичний аспект розкриває індивідуальні риси виконавського інтонування; додатково до звукового інтонування посилює комунікативний зв'язок зі слухачами, примушує працювати в одній емоційній течії. Разом з тим відеопластичний аспект не може взяти на себе самостійну лінію, оскільки вагомість інформації в зоровій сфері настільки значна, що з легкістю може перекреслити значення звукового змісту. Надмірна виразність зорової інформації зробить звуковий зміст ілюстративним. Цілісність у виконавському інтонуванні, на нашу думку, може бути досягнута при обов'язковому домінуванні звукового змісту та доповнюючим його відображенням у зоровій сфері.

Таким чином, відеопластичний аспект музиканта-виконавця визначають через спілкування, художню індивідуальність, підключення в роліві взаємовідносини з глядачами; уміння втілювати думки та переживання в образі та поведінці. Відеопластичний ряд у діяльності музиканта – це цілеспрямована, особистісна, гармонійна взаємодія виконавця та публіки, яка базується на чіткій образно-емоційній “інструментовці” виконавського процесу; уміння ввійти на деякий час у необхідну роль та активізувати всі потрібні засоби для впливу на слухача.

На нашу думку, відеопластичний аспект у діяльності музиканта-виконавця є однією з найважливіших передумов високохудожнього відображення емоційного життя людини. Переживання митцем почуттів, утілених у музичному образі, підкреслює їх художній характер, зумовлений природою мистецтва як особливого роду людської діяльності.

1. Бацевич Ф. Основи комунікативної лінгвістики / Флорій Бацевич. – К. : ВЦ “Академія”, 2009. – 376 с.
2. Биркенбил В. Язык интонации, мимики, жестов / В. Биркенбил. – С. Пб., 1997. – 224 с.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел]. – К. ; Ірпінь : ВТФ “Перун”, 2005. – 1728 с.
4. Эйзенштейн С. Избранные произведения : в 6 т. / С. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964. – Т. 2. – 420 с.
5. Капустин Ю. Музыкант-исполнитель и публика / Юрий Капустин. – Л. : Музыка, 1985. – 160 с.
6. Кнебель М. Поэзия педагогики / Мария Кнебель. – М. : ВТО, 1976. – 168 с.
7. Комиссаржевский Ф. Костюм и нагота / Ф. Комиссаржевский // Маски. – 1912. – № 2. – С. 47.
8. Колоней В. Художественная целостность в исполнительском интонировании / Валентин Колоней // Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. – К. : Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – Вип. 48. – С. 262–268.
9. Курьшева Т. О музыкальной природе балета / Татьяна Курьшева // Советская музыка. – 1979. – № 2. – С. 69.

10. Курышева Т. Театральность и музыка / Татьяна Курышева. – М. : Советский композитор, 1984. – 200 с.
11. Мильштейн Я. Ф. Лист / Яков Мильштейн. – М. : Музыка, 1971. – Т. 2. – 599 с.
12. Станіславський К. Робота актора над собою. Ч. 1 : Робота над собою в творчому процесі переживання / Костянтин Станіславський. – К. : Мистецтво, 1953. – 670 с.
13. Стравинський І. Хроніка моєї життя / Ігорь Стравинський. – Л. : Госуд. муз. изд., 1963. – 272 с.
14. Фейнберг С. Пианизм как искусство / С. Фейнберг. – М. : Музыка, 1965. – 516 с.

В статье рассматриваются коммуникативные механизмы взаимоотношений музыканта-исполнителя со слушателями. Проанализированы способы воплощения основной черты артистизма – видео-пластического аспекта в деятельности музыканта-исполнителя.

Ключевые слова: музыкант-исполнитель, исполнительская деятельность, артистизм, видео-пластический аспект.

It is considered in this article it is shown the communicative mechanism between a musician- performer and a listener. The ways of embodiment of the main artistic video-plastic feature are also taken into consideration.

Key words: musician-performer, acting, virtuosity, video-plastic.

УДК. 78.461

ББК 85.315

Дмитро Олійник

РОЛЬ КЛЕЗМЕРІВ У РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОФЕСІЙНОГО ВИКОНАВСТВА НА КСИЛОФОНІ В ХІХ СТОЛІТТІ

Розвідка присвячена вивченню ролі клезмерів Східної Європи в удосконаленні та становленні ксилофона як концертного інструмента ХІХ ст. Розглядається діяльність клезмерів М.Файєрмана, С.Якубовського, М.Гузікова, Я.Ебена.

Ключові слова: клезмери, ксилофон, цимбалки, виконавство.

У професійному музичному мистецтві Європи ще з доби середньовіччя ксилофон не отримав широкого розповсюдження і залишався переважно народним інструментом, а також інструментом мандрівних музикантів. Як можна зробити висновок з іконографічного матеріалу (малюнків і картин) XVII–XVIII ст., ксилофон мав досить просту будову. Він складався з дерев'яних прямокутних пластин або круглих у розрізі брусочків (від 8 до 25), розташованих в один ряд (рис. 1 а, б). Однорядний діатонічний ксилофон з обмеженим діапазоном у незмінному вигляді зберігався в традиційному інструментарії багатьох країн Західної, Центральної та Східної Європи до кінця XVIII – початку ХІХ ст.

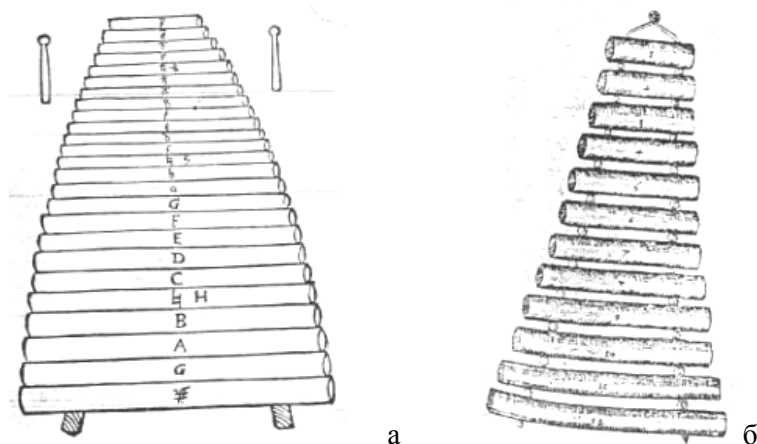


Рис. 1 а, б:

а) німецький ксилофон ХVІ ст. (Strohfidel);

б) французький ксилофон ХVІ ст. (Psalterium ligneum)

Основним каталізатором, який вплинув на розвиток ксилофона та його становлення як сольного, концертного інструмента, стали професійні єврейські музиканти – клезмери. Назва “клезмер” походить від єврейського слова “клі-земер” – “музичний інструмент”. З причин неоднозначного ставлення до клезмерів у різних єврейських общинах, сформувалося три типи спеціалізації музикантів-інструменталістів: 1) несистематична гра, коли склад ансамблів не був постійним і добирався з випадкових музикантів; 2) регулярне музикування при наявності іншої, основної професії, де склад ансамблю також був нестабільним; 3) професійне музикування – такий вид спеціалізації, коли музична діяльність стає основним засобом до існування [1, с.104]. Професійні клезмери об’єднувалися в невеликі ансамблі (“капели”), які, мандруючи в межах певного локального регіону, грали на ярмарках, весіллях, народних святах, у шинках і просто на вулицях.

Феномен клезмерської музично-інструментальної традиції полягає в тому, що у своїй виконавській практиці вони використовували ті музичні інструменти, які були наявні в народному інструментарії тих країн, де проживала єврейська община [2, с.62]. Склад репертуару також був зумовлений особливим, маргінальним статусом єврейських музикантів (на відміну від інших членів єврейської общини). У столицях або містах губерній чи воєводств вони грали в поміщиків, шляхти, високих урядників, на неєврейських весіллях і навіть брали участь у християнських церемоніях і сумісно музикували з місцевими музикантами-неєвреями, тобто мали можливість спілкуватися з такими ж професійними музикантами із середовища контактних етнічних груп.

Найбільше відомостей про єврейських виконавців на ксилофоні маємо з Польщі, Литви, Білорусі та Росії, де оселялася основна маса єврейського населення Європи в XIX столітті. У музично-інструментальній традиції цих народів примітивний однорядний ксилофон був доволі розповсюдженим інструментом (рис. 2 а, б).

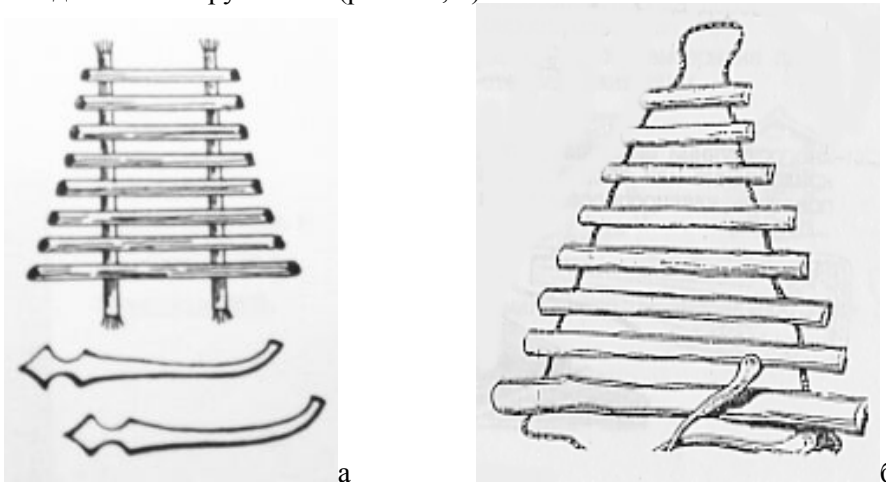


Рис. 2 а, б:
а) білоруський ксилофон (“цымбалкі”); б) російський ксилофон (“дрова”)

Про єврейських інструменталістів у Польщі досить часто згадує німецька преса початку XIX ст. Зокрема, у ній зазначалося, що на ярмарках, які відбувались у Лейпцигу, “роїлося від польських цимбалістів, які грали на солом’яній гармоніці (Strohharmonika)”, тобто ксилофоні [9, с.376]. У часописі “Teatr polski”, виданому наприкінці XVIII ст., зазначено: “Модно зроблені солом’яні цимбалки замінюють тепер фортепіано” [8, с.255].

Збереглися відомості, що у Варшаві в 1820–30-х рр. з успіхом виступав ксилофоніст-віртуоз Ізраель Мітман. На жаль, ми не маємо жодних біографічних даних про цього виконавця, а також його репертуар і конструкцію ксилофона, на якому він грав. Відомо лише, що цей музикант був родом з містечка Бяле [13, с.197].

У краківському журналі “Świat” за 1890 р. уміщено малюнок єврейського ксилофоніста з підписом “Янкель” (рис. 3). Це ім’я неперевершеного віртуоза-цимбаліста, одного з персонажів поеми Адама Міцкевича “Пан Тадеуш”. Цікавим для нас є зображений на малюнку

інструмент. Це не цимбали, а ксилофон. Прямокутні пластини інструмента розміщені в три ряди в ящику з низькими бортами. Вони розташовані не традиційно (паралельно), а перпендикулярно щодо виконавця. Слід зазначити, що ксилофоністи того часу були водночас і виконавцями, і майстрами з виготовлення інструментів, і композиторами. Тому в XIX ст. спостерігаємо розмаїття конструкцій ксилофонів, які кожен виконавець майстрував “під себе”, а також їх назв. У Польщі ксилофон називали “солом’яні цимбалки” (“*cymbalki słomiane*”) або “солом’яна гармоніка” (“*harmonika słomiana*”). У Білорусі він мав назву “брусочки”, “цимбалки”, а в Росії – “дрова і солома”, або просто “дрова”. Сучасна назва – ксилофон уперше з’являється лише в 1866 р. Тому виконавців на ксилофонах зазвичай називали “цимбалістами”. Не виключено, що в різних джерелах XIX ст. під загальною назвою “цимбаліст” могли фігурувати музиканти, які грали на докорінно різних інструментах – ксилофоні та струнних цимбалах. Тепер, маючи обмаль зображень ксилофоністів та їх інструментів, надзвичайно важко виділити із цієї загальної маси “цимбалістів”, які згадувалися в пресі XIX ст., виконавців, які грали на ксилофоні.



Рис. 4. Мордка Файерман.
Фото 1860-х рр.

М.Файерман народився в 1810 р. у польському містечку Калушин. Після пожежі міста в 1845 р. він разом із сім’єю переїхав до Варшави, де заробляв на життя грою на подвір’ях і в помешканнях варшав’ян. За свою майстерну гру отримав прізвисько “Янкель”. Як зазначає З.Глогер, цей музикант понад усе любив свій інструмент, сам ремонтував його та виготовляв палички для гри. Крім того, він добре грав на скрипці, проте вважав, що немає кращого інструмента, ніж цимбалки [8, с.225]. Його репертуар був доволі значним і складався здебільшого з жанрів польської побутово-танцювальної музики (мазурки, полонези тощо). Особливо неперевершеними в його виконанні були мазурки. У репертуарі музиканта було також декілька улюблених творів, які він ніколи не грав на подвір’ях за гроші, а виконував лише тоді, коли



Рис. 3. “Янкель”. Малюнок
Е.Лові з журналу “Świat”, 1890 р.

У цьому сенсі важливими для нас є відомості, уміщені в “Старопольській енциклопедії” (*Encyklopedia Staropolska*) Зигмунта Глогера. Під гаслом “Цимбалки” уміщено інформацію про “останнього варшавського цимбаліста” Мордка Файермана (1801–1895), який був однією з найпопулярніших постатей Варшави XIX ст. [8, с.255]. Там само вміщено фото музиканта з його інструментом (рис. 4). З.Глогер зазначає, що інструмент Файермана складався з плоского ящика, у якому були розміщені дерев’яні пластинки. В Енциклопедії Брокгауза і Ефрона подано опис конструкції солом’яної гармоніки. Автори зазначають, що інструмент складається з декількох пучків туго скрученої соломи, покладених у *плаский ящик*. На них у декілька рядів покладено соснові дощечки.

На жаль, обраний ракурс фото М.Файермана не дає можливості побачити пластини ксилофона та систему їх розташування. Можливо, цей інструмент був подібним до ксилофона, зображеного в журналі “Świat” (рис. 3). На таку думку наводить форма паличок, якими грав М.Файерман. На кінцях вони мають круглі кульки, нетипові для традиційних паличок, якими користуються цимбалісти, і повністю ідентичні до паличок, зображених у руках ксилофоніста “Янкеля” з журналу “Świat”, а також зображених на малюнку XVI ст. (рис. 1 а). Отже, “останній варшавський цимбаліст” М.Файерман *грав не на цимбалах, а на ксилофоні*.

його запрошували до помешкань, де високо цінували його виконавську майстерність. За свідченням Вацлава Шимановського, свої виступи він розпочинав стрімкою хроматичною гамою і цілим каскадом пасажів, які, здавалося, неможливо було виконати на такому інструменті. Палички в руках майстра “літали так блискавично, що годі було прослідкувати очима за їх рухом. На запитання, де вчився, старий лише кивав головою і казав: “Треба було чути тих, кого чув я” [12, с.345]. На жаль, музикант не назвав імен жодного з тих майстрів, від яких перейняв досвід виконання на ксилофоні. М.Файрман грав на ксилофоні й у досить похилому віці. З.Глогер пише, що близько 1880-х рр. цей музикант перестав грати на вулицях Варшави з причини старості [8, с.255]. На той час йому було вже близько сімдесяти років.

Перші з ксилофоністів, які вивели інструмент на професійну європейську естраду, були Самсон Якубовський (1801–1873) і Міхаель Йосиф (Йозеф) Гузіков (1806–1837). Ці визначні музиканти стали основоположними сольного концертного репертуару для ксилофона.

С.Якубовський народився в містечку Ковно (сучасний Каунас, Литва) у 1801 р. Відомо, що деякий час він вивчав юриспруденцію в Кенігсберзькому університеті, але, залишивши навчання, почав займатися торговельною справою. Переїхавши до Петербурга, Якубовський захопився ідеєю вдосконалення ксилофона. Його перший інструмент складався всього з 15 пластин. Зберігся доволі недосконалий опис цього ксилофона. Він був виготовлений із соснового (піхтового) дерева. Пластини розташовувалися паралельно до тіла, але не послідовно – від найдовшої (ближчої до тіла) до найкоротшої пластини, а паралельно у два ряди. Довші пластини (з низькими звуками) були розташовані праворуч, а коротші (з вищими звуками) – ліворуч [10, с.167]. Поданий опис інструмента свідчить, що за основу розташування пластин на ксилофоні Якубовський використав систему, яка була типовою для австрійських (тірольських) і німецьких інструментів (рис. 6 а, б). Можливо, що виконавців на ксилофонах цієї системи він міг бачити в період свого навчання в Кенігсбергу. Згодом Якубовський зробив досконаліший інструмент, який складався вже з 24 пластин. На цьому інструменті він досяг блискучих технічних результатів. Паралельно з виступами Якубовський викладав гру на ксилофоні в школі, заснованій ним у Петербурзі. З 1826 р. музикант розпочинає тривале концертне турне по Росії, Німеччині, Данії, Швеції, Норвегії, Англії, Ірландії та Франції. У 1832 р. він оселяється в Парижі, де з незмінним успіхом продовжує виступати, вражаючи публіку блискучою технікою та оригінальністю інструмента. Його грою захоплювалися Дж.Россіні, Л.Керубіні, Дж.Мейєрбер, Ф.Ліст, Н.Паганіні, Л.Обер, Ф.Паєр, Г.Спонтіні. Улітку 1840 р., здійснюючи свій концертний тур по Франції, С.Якубовський дав низку концертів у Клермон-Феррані, де в той час перебували в еміграції діячі польської культури. Про його приїзд було оголошено в пресі: “Мсьє Якубовський Самсон – є польським митцем, який винайшов новий інструмент з дерева і соломи, що має дивовижний ефект ... Мсьє Самсон має намір виступити в Клермоні” [7, с.275]. Французький композитор і піаніст англійського походження Джордж Онслоу (1784–1853) з приводу цих концертів писав: “З великим захопленням я приєднуюся до щирих похвал мсьє Самсону, винахідникові інструмента. Його виступ – це блискуча досконалість” [7, с.276].

Збереглися рукописи творів Якубовського, які не були видані. Це “*Marche Tatare et Tirolienne variè*” op. 1; “*Les adieux du Kozak avec variations*” op. 2; “*Fantasia sur une Rêverie (Dumka)*” op. 4; *Polonaise b-moll* op. 5; декілька варіацій, попури та фантазій на теми популярних опер і пісень (без опусів), а також переклади й аранжування для ксилофона творів Й.Н.Гуммеля (“Фантазія”), М.Кл.Огінського (“Полонез”), К.М.Вебера (вальс з опери “Чарівний стрілець”), К.Курпінського (“Мазурка”) та ін. [13, с.393]. Подальша доля цього музиканта поки що залишається не з’ясованою. Польський лексикограф, музичний письменник і композитор Альберт Совінський у 1850-х рр. зазначив, що “через деякий час Якубовський почав знову гастролювати, проте йому не пощастило, і він опинився у злиднях” [14, с.154]. Нещодавно в Страсбурзі на єврейському кладовищі було віднайдено могилу С.Якубовського, на обеліску якої зберігся надпис на івриті та французькій мові: “Самсон Якубовський 1801–1873. Винахідник ксилофона”.

Міхаель Гузіков (1806–1837) народився в білоруському містечку Шклов (поблизу Могильова) у сім’ї професійного клезмера Йосифа Гузікова (рис. 5). Як усі єврейські діти, Міхаель разом зі старшими братами навчався в початковій школі (хеде́ре), а музикою займався з батьком, оскільки повинен був успадкувати батьківську професію. Батько не знав нотної



Рис. 5.

Міхаель Гузіков та його ксилофон

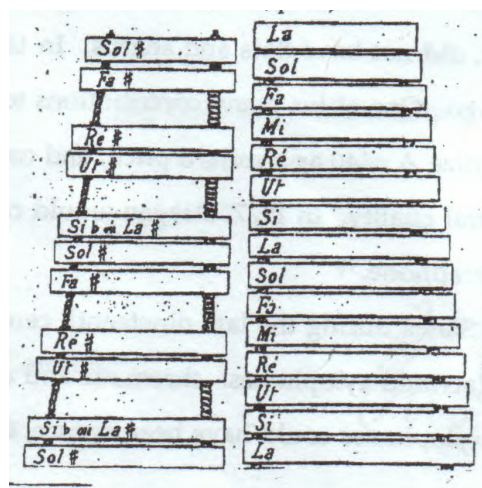
грамоти, і тому навчання відбувалося “на слух”. Слід зазначити, що більшість клезмерів не знали нотної грамоти й не записували свої композиції та імпровізації. Ці мелодії передавалися від музиканта до музиканта, згодом авторство забувалося і вони ставали народними.

Свою музичну кар’єру М.Гузіков розпочинав як флейтист. Його дід і батько були флейтистами. Разом з батьком і братами юний Гузіков грав у складі сімейної “капели”. У Шклові ця капела вважалася однією з найкращих і користувалася успіхом, тому роботи було багато як у самому місті, так і в сусідніх єврейських містечках Білорусі та Польщі. Згодом він з родиною оселяється у Варшаві. Ще з дитинства хлопець хворів на туберкульоз, і тому у 22-річному віці змушений був відмовитися від гри на флейті, якою володів віртуозно. Шукаючи засобів до існування, Гузіков починає опановувати ксилофон. На той час у Варшаві було чимало ксилофоністів, які виступали на вулицях, у кафе та корчмах. У цей період він міг чути гру улюбленця публіки соліста-віртуоза Ізраеля Мітмана або інших ксилофоністів, імена яких не збереглися.

Спочатку М.Гузіков виготовив однорядний ксилофон на основі народного білоруського інструмента “брусочки” (рис. 2 а). Проте швидко зрозумів, що його обмежений діапазон не дозволяє використовувати репертуар, який зазвичай він як соліст-флейтист грав в ансамблі. Тому він збільшив кількість пластин на інструменті до двох з половиною октав хроматичного звукоряду, розташувавши їх не поступово, як на народних однорядних ксилофонах (або дворядних австрійсько-німецької системи) (рис. 6 а, б)), а в особливому порядку, у чотири ряди – за принципом цимбалів (рис. 5).



а



б

Рис. 6 а, б:

- а) тірольський дворядний ксилофон (Hölzernes G'lächter);
- б) німецький дворядний ксилофон 1866 р.

Декілька років він наполегливо вдосконалював свою майстерність, здобувши славу неперевершеного віртуоза. Неабияка музична пам’ять і мелодичне обдарування дозволили Гузікову за короткий час створити репертуар для сольного ксилофона. Оригінальність звучання “капели” Гузікових (у складі чотирьох братів) зробила її популярною. Їх стали запрошувати у великі українські міста – Київ, Харків, Полтаву, Одесу.

У 1833 р. у Києві гру Гузікова слухав Кароль Ліпінський, який після виступу єврейського музиканта сказав: “Відверто кажу, що дивуюся Вам; Ви – більший художник, ніж я: я користуюся вже готовими засобами, а Ви створюєте нові” [3, с.135]. Ця зустріч вирішила подальшу творчу долю музиканта. Завдяки рекомендаціям Ліпінського гастролі “капели” Гузікова протягом 1833–1835 рр. відбулися в концертних залах Варшави, Кракова, Львова, у містечках Галичини й Буковини. З 1835 р. розпочалися тривалі гастролі музиканта по Чехії, Австрії, Німеччині, Швейцарії. На концертах він завжди виступав у супроводі струнного тріо його братів (дві скрипки й віолончель), з’являючись на сцені в національному єврейському вбранні (рис. 7). У Відні його концерти проходили в переповненому театрі “Isofstadt”. Один з концертів відбувся в імператорському палаці [4, с.601–602]. У Берліні та Лейпцигу його гру високо поцінували Ф.Мендельсон і Ф.Давид, а віденський літератор С.Шлезінгер у 1836 р. навіть випустив брошуру “Гузіков та його дерев’яно-солом’яний інструмент. Біографічний та артистичний нарис до правильної оцінки небувалого явища”.

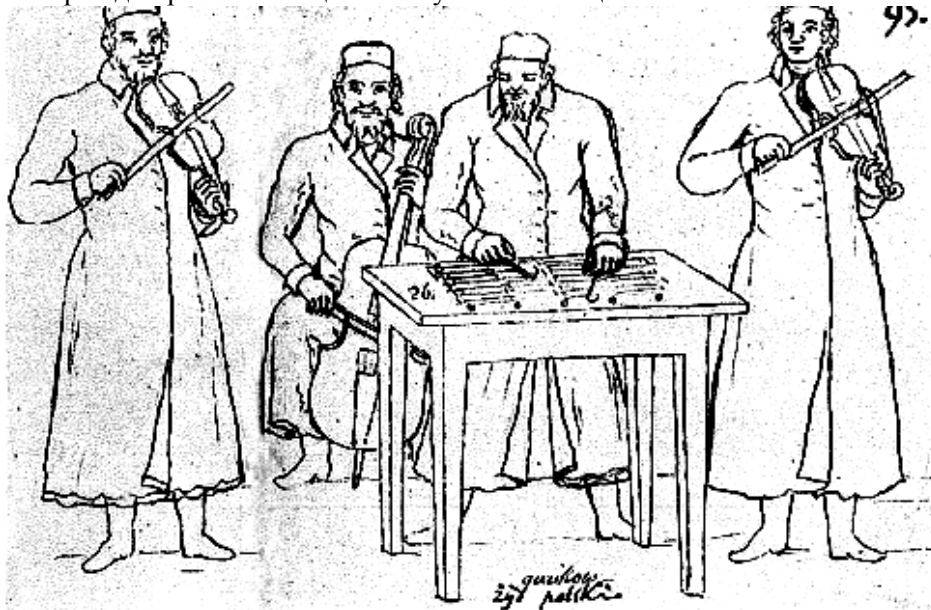


Рис. 7. Клезмерська капела братів Гузікових

У паризьких концертах Гузікова брали участь визначні солісти. Зокрема, у палаці Тюільрі йому акомпанував відомий піаніст Ф.Калькбреннер, а в знаменитому залі Плесля він грав разом з відомим паризьким віолончелістом С.Лео. Його репертуар складався переважно з власних композицій – фантазій, імпровізацій на теми російських, українських, польських, єврейських і циганських пісень і танців, варіацій та попури на теми відомих оперних арій, а також транскрипцій фортепіанних і скрипкових концертів К.М.Вебера, Й.Н.Гуммеля, Ф.Гофмайстера, Я.Кожелуха та Н.Паганіні. Особливе захоплення в публіки викликало його блискуче виконання “Кампанелли” Н.Паганіні. Концертна діяльність видатного ксилофоніста тривала недовго. Восени 1837 р. він помирає від туберкульозу в Аахені у віці 32 років. М.Гузіков не знав нотної грамоти й не відомо, чи були записані його композиції. Проте дотепер в єврейській літургійній практиці використовується мелодія на 126 псалом, створена М.Гузіковим у модусі “Ахаво рабо” [1, с.105].

Достеменно не знаємо, чи мав М.Гузіков учнів, але послідовників – безперечно. У німецькій пресі за 1837–1842 рр. досить часто згадуються концерти єврейського ксилофоніста Якоба (Янкеля) Ебена. Зокрема, в Allgemeine musikalische Zeitung за 1837 р. у рубриці оглядів концертів, які відбулись у 1837 р., читаємо: “Коли Гузіков – віртуоз на солом’яній гармоніці помер в Аахені, послідовник його творчості Янкель Ебен виступив цього року з концертом” [5, с.859–860]. У цьому самому часописі за 1842 р. уміщено повідомлення про концерти цього ксилофоніста: “Віртуоз на “дерев’яно-солом’яній гармоніці” (“Holz-und Strohhharmonika”) Якоб Ебен не менш геніальний у володінні своїм інструментом, ніж його попередник Гузіков ... Пан Ебен за своє виконання отримує овації публіки й тому після виконання кожного номера змуше-



Shir Ha Ma'alot, a setting of Psalm 126 in Hebrew, from 1835 - the only composition by Guzikow known to have survived.

Рис. 8. Мелодія М.Гузікова на 126 псалом

ний зупиняться [6, с.403–404]. На жаль, біографічні дані про цього виконавця не збереглися. Відомо лише, що він був родом з Вільна (суч. Вільнюс, Литва). Відомо також, що в його капелі в 1860-х рр. на скрипці грав Рувім Хейфец – батько й за професійною клезмерською традицією перший учитель всесвітньо відомого скрипаля Йосифа (Яші) Хейфеца [15].

У музичній пресі початку XIX ст. згадується виконавець на “дерев’яно-солом’яній гармоніці” Мацке (Matzke), який виступав у концертних залах Німеччини. Зокрема, зазначається, що “...поляк Мацке – учень знаменитого музиканта Гузікова буде виступати на удосконаленій ним “дерев’яно-солом’яній гармоніці” [11, с.126]. Нині неможливо визначити, чи дійсно польський ксилофоніст був учнем Гузікова, чи це, можливо, рекламний трюк з метою залучення публіки: адже після блискучих виступів Гузікова важко було завоювати її прихильність.

Отже, виконавська діяльність професійних клезмерів-віртуозів С.Якубовського й М.Гузікова та їх послідовників сприяла популяризації інструмента, а також його становленню, розвитку й перетворенню на сольний концертний інструмент.

1. Слепович Д. Клезмер как феномен еврейской музыкальной культуры в Восточной Европе / Дмитрий Слепович // *Judaica Russia*; [ред. Т.Кацис]. – М. ; Нью-Йорк : Рос. гос. гуманит. ун-т, Еврейская теологическая семинар., Ин-т иудаики YIVO, 2003. – С. 101–117.
2. Слепович Д. Славянские влияния на еврейскую музыкальную традицию в Восточной Европе в XVIII–XX вв. / Дмитрикий Слепович // *Еврейская традиционная музыка в Восточной Европе* : сб. статей / [под ред. Н. С. Степанской]. – Минск : Бестпринт, 2006. – С. 59–74.
3. Ямпольский И. Первый виртуоз на ксилофоне / И. Ямпольский // *Советская музыка*. – 1950. – № 11. – С.134–136.
4. *Allgemeine Musikalische Zeitung*. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1835. – Т. 36. – 892 S.
5. *Allgemeine musikalische Zeitung*. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1837. – Т. 40, № 52. – 27 December. – 894 S.
6. *Allgemeine musikalische Zeitung*. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1842. – Т. 44, № 9. – 11 Mei. – 898 S.
7. Baudime J. George Onslow / J. Baudime. – Vichi : Edition du Mèlophie, 2003. – 564 p.
8. Gloger Z. *Encyklopedia staropolska ilustrowana* / Zigmund Gloger. – Warszawa, 1900–1902. – Т. I. – S. 255.
9. *Mala encyklopedia muzyki* / [red. S. Śledzińskiego]. – Warszawa : PWN, 1960. – S. 376.
10. Mendel H. *Musikalisches Conversations Lexikon* / Herman Mendel. – Berlin : B&C, 1883. – S. 167–168.
11. Müller E. *Eine Glanzzeit des Zürcher Stadt theatres: Charlette Birch-Pfeiff* / Eugen Müller. – Zürich : Art. Institut Orell Füsser, 1911. – 344 S.
12. *Polski słownik biograficzny* / [red. Śnieżko]. – Warszawa : PWN, 1948. – Т.VI. – S. 345.
13. *Polski Słownik Biograficzny* / [red. S. Howski, W. Jagiński]. – Warszawa ; Kraków : Wyd-wo Polskiej Akademii Nauk, 1963. – Т. X/2. – Zeszyt 46. – S. 197.
14. Sowiński A. *Słownik muzyków polskiej dawnych i nowoczesnych* / Albert Sowiński. – Paris : Michel Lévy Frères, 1874. – 487 p.
15. Коган В. Михаль Гузіков – клезмер-виртуоз / В. Коган. – Режим доступу : <http://www.rubezh.eu/Zeitung/2009/03/12htm>.

Статья посвящена изучению роли клезмеров Восточной Европы в усовершенствовании и становлении ксилофона в качестве концертного инструмента XIX в. Рассмотрена деятельность клезмеров М.Файермана, С.Якубовского, М.Гузикова, Я.Эбена.

Ключевые слова: клезмеры, ксилофон, цымбалки, исполнительство.

The article is devoted to the studying of East European klesmer's role in the improvement and formation the xylophone as a concert instrument of XIX c. The klesmer's activity (M.Feiermann, S.Yakubovski, M.Gusikov, J.Eben) is considered.

Key words: klesmers, xylophone, cymbalky, implementation.

УДК 681.817 (477.1)

ББК 85.315

Олександра Гумен

АРФА У ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ЗАГОРЦЕВА*

Уперше в українському музикознавстві проаналізовано жанрово-стильові й інтонаційно-драматургічні ознаки Камерного концерту № 1 для альтової флейти, арфи й струнних (1978) і Фантазії для віолончелі, арфи й ударних (1981) сучасного українського композитора В.Загорцева в контексті арфової творчості. Висвітлено питання про значення творів з арфою в процесі становлення якісно нового етапу в українській виконавській культурі.

Ключові слова: арфа, арфове виконавство, Камерний концерт сучасного українського композитора В.Загорцева.

На початку ХХ століття з кардинальним оновленням звукових і формотворчих засобів активного розвитку набуває, зокрема, жанр симфонії малих форм. Переважно це – камерні твори, що не пов'язані із законами симфонічного жанру, проте фігурують під жанровою назвою “симфонія”. Ідеться про відродження первісних витоків жанру в ХVІІ – першій половині ХVІІІ століть. Камерні симфонії початку ХХ століття характеризуються невеликими масштабами, “камерністю” музичної ідеї і зверненням до зменшеного складу виконавців, переважно ансамблю солістів. Досить часто арфа, як один із солюючих голосів, входить до складу ансамблів такого типу.

Музика відзначається розмаїттям стильових течій, тенденцій та індивідуальністю авторських манер. Зародження нових напрямів відбувалось одночасно з розвитком уже існуючих – пізнім романтизмом, неокласицизмом, імпресіонізмом. Партії арфи в ансамблевих творах композиторів ХХ століття набувають нового змісту, ускладненої музичної мови, фактури, збагачуються застосуванням нових прийомів гри.

Зростає інтерес до нових можливостей трактування арфи в ансамблі, пов'язаних із сучасними естетико-стильовими тенденціями. Сучасні композитори, безперечно, звертаються до арфи, але більшість цих творів не виконуються, не доходять до виконавців, не публікуються і залишаються таким чином невідомими.

Результатом пошуків нових темброритмічних ефектів стали твори, написані для арфи й ударних інструментів або арфи, ударних з різноманітними комбінаціями струнних, духових і клавішних інструментів.

Досить часто композитори звертаються до незвичайних камерних складів, у яких арфа долучається для створення певної атмосфери або образу (Л.Грабовський – “Візерунки” для гобоя, альту й арфи; В.Кікта – “Античні марення” для кларнета, арфи, клавесина, контрабаса й ударних; М.Сідельникова (1980) – “Сучасні елегії” для хору, арфи, флейти та віброфону; В.Степурко (1982) – “Сюїта для камерного оркестру, арфи та дзвонів; С.Губайдуліна (1965) – “5 етюдів” для арфи, контрабаса й ударних і багато ін.). Жанр камерного концерту також дуже багатий на подвійні та потрійні концерти з камерним оркестром: В.Соловйов – “Онежський концерт” для флейти, арфи та струнного оркестру (1982); Ю.Іщенко – Концерт для арфи, клавесина та камерного оркестру (1986); Л.Грабовський – “Маленька камерна музика № 2 для гобоя,

* Пам'яті композитора.

арфи та 12 струнних” (1971) та багато ін. Широкий перелік творів міститься в довідниковому виданні “Історія становлення і розвитку камерного ансамблю з арфою у складі” О.Олійник, де автор наводить понад сто творів переважно камерної музики з арфою, більшість з яких припадає на другу половину ХХ століття [1].

Яскравою постаттю залишився для сучасників Володимир Миколайович Загорцев (1944–2010 рр.), чиє ім’я назавжди закарбоване до плеяди українських композиторів-шістдесятників. Його входження в український музичний процес пов’язане з радикальними авторськими й виконавськими пошуками, репрезентованими творчою групою молодих композиторів – В.Сильвестрова, Л.Грабовського, В.Годзяцького та ін., які своєю творчістю започаткували світові феномен другої хвилі українського авангарду.

Сьогодні творчість В.Загорцева постає вже як цілісне явище, займаючи в українському музичному процесі ХХ ст. своє місце, позначене яскравою індивідуальністю авторського самовираження. Доробок композитора представлений творами різного жанрового спрямування: опера “Мати” за однойменною п’єсою Карела Чапека (1980), вокально-симфонічні (Друга Симфонія, поема “День у Переяславі”, камерні кантати “В детскої” і “Запрошення до подорожі”), симфонічні (Симфонія № 1, Симфонія № 3, Симфонія “Тривоги”). Камерність творів, загалом, є характерною прикметою музичного процесу другої половини ХХ ст., притаманною творчості В.Загорцева. У його доробку дев’ять камерних концертів, секстет, два струнних квартети, сонати для різних інструментів, твори для голосу в супроводі фортепіано тощо. Ще однією рисою творчості композиторів-шістдесятників є пошук нової тембральності, що охоплює як залучення нових інструментів, зокрема й арфи, так і незвичні поєднання різних тембрів.

На відміну від інших композиторів авангардної течії В.Загорцев досить широко використовував у власних композиціях тембр арфи, причому робив це систематично, на всіх етапах творчого шляху. До творів, де арфа стає особливим виражальним чинником, належать “Містерія” для фортепіано з оркестром (1965), “Градації” для камерного оркестру (1966)*, “Ігри” для камерного оркестру (1968), Симфонія “Тривоги” для камерного оркестру (1988).

Однак у ряді етапних творів композитора арфа стає не тільки важливою складовою тембрової палітри, але й набуває домінуючої функції у створенні образного задуму. Це – Фантазія для віолончелі, арфи й ударних (1971) і Камерний концерт № 1 для альтової флейти, арфи та струнних (1981)**. Це яскраві приклади знайдених композитором нових тембральних поєднань, нових образів і нових виражальних можливостей.

Досконале володіння всіма композиторськими техніками дозволяє авторові вільно маніпулювати звуком у всіх його можливих, а інколи оригінально незвичних проявах. Для Володимира Загорцева арфа була інструментом, що приховує в собі безліч нерозкритих можливостей.

Перший із названих творів – Фантазія для віолончелі, арфи й ударних – є зразком естетики та техніки українського музичного авангарду другої половини ХХ ст. Титульні ознаки “новаторського” тут проступають на всіх рівнях художнього цілого.

Перш за все, це – домінування “інструментальної” ідеї, що реалізується у творі розмаїто й багаторівнево. З точки зору жанрових параметрів твір презентує “чисту” інструментальну, не програмну музику, камерність якої є її внутрішньоіманентною ознакою. Типовою для естетики авангарду є також неканонічність виконавського складу (віолончель, арфа й ударні). Специфіка останньої виявляється в особливостях музичного тематизму. Як це характерно для авангардних композицій, у Фантазії ми не знайдемо музичної теми в традиційному класичному розумінні. Головним героєм Фантазії стає звук як такий. Саме інтонації звука формують образну категорію та музичну драматургію твору. Домінування “звукової концепції” у творі підкреслено постановочними прийомами, зафіксованими композитором у численних ремарках. Важливими для втілення концепції твору є підсилення звука партій віолончелі й арфи через окремі динаміки, що зазначено в нотному рукописі.

Зазначена філософія звука знайшла своє втілення і в композиторській техніці, побудованій за принципом синтезу протилежностей. Він виявив себе в поєднанні ідеї чіткої регла-

* Виконання цього твору в Нью-Йорку в 1980 р. мало успіх і зробило ім’я Володимира Загорцева відомим у всьому світі.

** Першою і єдиною сьогодні виконавицею цих творів в Україні є арфістка солістка Національної філармонії України Наталія Ізмайлова.

ментації тематизму та свободи авторського й, щонайважливіше для естетики авангарду, виконавського самовираження. Перша із зазначених опозицій була презентована уподібненим до *seria* секундово-септимовим висхідним пасажем-спалахом в арфи. Не будучи дванадцятитоновим рядом у буквальному розумінні, він, разом з тим, виконує в композиції роль тематичного стрижня. Саме конструктивна ідея секундово-септимових сполучень складає основу звукової тканини твору, і не лише в партії арфи, а в усіх тембрах композиції. Цей факт спонукає тлумачити арфу як основу конструктивно-композиційного та драматургічного чинників твору. Показово, що до зазначеної регламентаційної сторони твору слід віднести й текст ремарок: ретельно виписані зміни динаміки, специфічні виконавські прийоми гри, опис розташування мікрофонів і рухів виконавців на сцені.

Цій раціональній складовій Фантазії, з якої, власне, моделюється музичний космос твору, протистоїть ідея імпровізації. Вона втілена у творі шляхом використання засобів обмеженої алеаторики. Серед останніх, зокрема, прийоми ритмічної імпровізації, коли композитор фіксує лише точну висоту звука, прийом ритмомелодичної імпровізації в заданому (обмеженому композитором) звуковому просторі (регістрі).

Значення тембру у Фантазії взаємопов'язане та взаємозалежне з "інструментально-звуковою" концепцією авангарду. Саме тут наочною є ідея персоніфікації тембрів: арфа представлена в сріблясто-розрідженому звучанні зовні традиційних пасажів, віолончель демонструє густоту й драматичний накал, арфа вносить ліричний струмінь, ударні інструменти виконують роль об'єднуючого чинника, надаючи тонус загальному звучанню. Загалом, гра контрастними тембрами створює відчуття гри планами: не змішуючись, темброві фарби забарвлюють одна одну, створюючи ефект просторової перспективи.

Подібна темброва інтерпретація в поєднанні з авангардною спрямованістю музичного тематизму, де немає звичного поділу на головні та другорядні голоси, висуває відмінні від класичних вимоги до виконання Фантазії (а ширше й до всіх творів авангардної течії). У партитурі твору кожен звук – це мікро- і макрокосмос. Його виконання вимагає максимальної точності та філігранності, вслуховування у звукову партитуру.

Разом з тим Фантазія В.Загорцева далека від абстрактності творів західного авангарду. Він як й інші українські композитори-шістдесятники використовує нову техніку для втілення художньої ідеї. Це яскраво простежується в розгортанні музичної драматургії Фантазії. Так, розпочавши твір із втілення раціонально-конструктивної ідеї, втіленої у секундово-септимовому пасажі, композитор згодом поступово "розмиває" її шляхом "вкраплення", а далі й тотального введення алеаторичних "візерунків" і "хвиль". Як своєрідне фонічно-акустичне "марєво" "просвічуються" у цьому атональному переплетенні звуко-тембрів класичні мінорні тризвуки (цц. 8–11 с-*moll*'ний тризвук у партії арфи). Проте це лише тимчасовий слуховий обман, міраж, що швидко "розчиняється" в алеаторичних репетиціях і глісандо. Завершення твору (ц. 20) є точним повторенням початкового п'ятитакту, у якому власне відбувається експозиція "звукового фонду" Фантазії. Такий фінал композиції по суті є афінальним. Він стверджує ідею безперервності й множинності музичних світів, що формуються з початкового конструктивного секундово-септимового комплексу й до нього повертаються. Зумовленою останньою виявляється і провідна для естетики авангарду художня ідея, закладена у Фантазії В.Загорцева – ідея творчої свободи особистості: композитора, виконавця, слухача.

Особливе місце посідає Перший камерний концерт для альтової флейти, арфи й струнних, створений у 1981 р., який є яскравим свідченням стильової еволюції у творчості В.Загорцева. Авангард із його конструктивністю мислення поступається місцем романтичному струменю. Варто зазначити, що подібна парабола стильової еволюції відзначає творчість усіх українських композиторів, які починали свій шлях у річищі ідей авангарду.

Романтична спрямованість Камерного концерту простежується як на рівні художньої концепції твору, так і на рівні інтонаційно-стильового навантаження. Так, художню концепцію твору складає динамічне зіткнення бінарної опозиції: Особистість – Світ. Інтонаційно ця опозиція втілює полярні образні комплекси, де особистість у конфлікті подано через тембр флейти, у темі якої виразно акцентується лірична мовна інтонація "зітхання". Натомість контрастна образна сфера, що покликана втілювати образи реального, подана через звучання струнної групи. Особливої гостроти конфлікту надає контраст викладу музичного матеріалу. Так, флей-

тове соло є імпровізаційним за своєю природою, жоден тематичний елемент у ньому не повторюється дослівно, й саме тому воно сприймається як вільне та творче висловлювання ліричного героя. Натомість образ колективного, який протистоїть індивідуальному, загострено звучанням статичних акордових монолітів.

Якою є роль арфи? Партія арфи в Камерному концерті представлена нечисленними пасажами й акордовими фігураціями. Це, у свою чергу, створює враження про другорядне колористичне призначення арфового тембру у творі. Однак це враження є лише позірним. Не “підтримуючи” жодну з полярних опозицій, тембр арфи, разом з тим, відіграє важливу роль у створенні художньої концепції твору. Так, уже перші фрази особистісного монологу флейти “підзвучуються” тендітними поодинокими акордами арфи. У загальному контексті вони посилюють монологічність висловлювання ліричного героя твору, надаючи йому серпанку самотності й щемливості. Свою приналежність до особистісної образно-інтонаційної сфери арфа засвідчує і в ряді інших епізодів твору, коли її партія дублює тематизм флейти (цц. 47–48, 54–55, 57–62). Разом з тим арфа не лише дублює тематизм особистісної образної сфери, додаючи колориту. Її темброве навантаження розкривається в ряді локальних кульмінацій (цц. 30–32, 43, 56), де, знову ж таки, арфа загострює крихітність звучання ліричного образу.

Як видно з наведених творів, у В.Загорцева тембр, як і виконавська можливість арфи, інтерпретується досить широко, що зайвий раз доводить потужний художній потенціал інструмента.

Переглядаючи такий великий композиторський доробок, доходимо висновку, що арфа цікавить митця не тільки за рахунок удосконалення технічних можливостей, але і як трансформувалася в сприйнятті композиторів і проявилася новими якостями в різноманітних жанрах. Період, що розглядаємо, відзначився розквітом камерної музики й неймовірними поєднаннями інструментів, голосу та оркестру в найрізноманітніших варіаціях. На нашу думку, камерна музика – це саме той жанр, що найповніше розкриває індивідуальність й особистість виконавця і композитора в їх творчій співпраці. Охарактеризував власну творчість митець декількома словами: “Справжнє визнання – це не звання і посади, це світове визнання і виконання музики на найпрестижніших фестивалях, а мета – об’єктивна лірика – авангард, це і є духовність”. Композитор працював за покликом душі, незважаючи на обставини й життєві труднощі. Першою і єдиною в Україні виконавицею його творів лишається арфістка, солістка Національної філармонії України, заслужена артистка України Наталія Ізмайлова.

1. Олійник О. Історія становлення і розвитку камерного ансамблю з арфою у складі / О.Олійник. – Львів, 2005. – 292 с.
2. Шамеева Н. История развития отечественной музыки для арфы (XX век) / Н. Шамеева. – М., 1994. – 146 с.
3. Мистецтво України : біографічний довідник / [упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський ; за ред. А. В. Кудрицького]. – К. : Укр. енциклопедія, 1997. – 700 с.
4. Митці України : енциклопедичний довідник / [упоряд.: М. Г. Лабінський, В. С. Мурза ; за ред. А. В. Кудрицького]. – К., 1992. – 848 с.
5. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник / А. Муха. – К. : Муз. Україна, 2004. – 351 с.
6. Олійник О. Короткий історичний огляд ансамблевого музикування / О. Олійник // Камерні ансамблі для арфи. Програма для вищих навчальних закладів. – К., 1997.

Впервые в украинском музыковедении проанализировано жанрово-стилевые и интонационно-драматургические параметры Камерного концерта № 1 для альтовой флейты, арфы и струнных (1978) и Фантазии для виолончели, арфы и ударных (1981) современного украинского композитора В.Загорцева в контексте арфового творчества. Освещен вопрос значения произведений с арфой В.Загорцева в процессе становления качественно нового этапа украинской исполнительской культуры.

Ключевые слова: арфа, арфовое исполнительство, Камерный концерт современного украинского композитора В.Загорцева.

For the first time in Ukrainian musicology were analyzed genre-stylistic and intonational-dramaturgic signs of Chamber concert № 1 for a viola flute, harps and string (1978) and Fantaziya for a violoncello, harps and percussion (1981) the modern Ukrainian composer of V.Zagorcev in the context of harp creation. Also in the article was covered the question about the value of works is lighted up with the harp by V.Zagorcev in the making of new quality stage in Ukrainian performance culture.

Key words: harp, harp performance, Chamber concert by modern Ukrainian composer V.Zagorcev.

“SOFT WAY TO MOZART” – ІННОВАЦІЙНА МЕТОДИКА ГРИ З АРКУША

У статті розкрито основні положення програми “Soft Way to Mozart”, яка заповнила прогалину в початковому навчанні музичного читання, проаналізовано нову методику комп’ютеризації музичної освіти та розглянуто доцільність її впровадження в дитячі музичні навчальні заклади України.

Ключові слова: читання нот з аркуша, комп’ютер, електронне фортепіано, методика, розвиток.

Читання нот з аркуша є однією з найважливіших проблем сучасної музичної освіти. Незважаючи на численні намагання педагогів, у музичній практиці не існує жодної послідовної методики, яка б сприяла природному розвитку навиків гри а *prima vista* на початковому етапі. Традиційна музична освіта крокує врозріз із фундаментальними законами сприйняття, психології і фізіології, ігнорує шляхи формування і закріплення навиків. Радісний процес навчання перетворився в нав’язування беззмістовних дій.

Комп’ютеризація суспільства дала поштовх для вирішення цієї проблеми. Музиканти разом з програмістами почали працювати над створенням програм для музичного навчання, поєднавши комп’ютер та інструмент в єдину систему. У США було відкрито “електронні” музичні студії. Їх засновники впевнені, що тільки комп’ютер здатен по-справжньому навчати музиці, підключивши до цього процесу інтерактивність і комп’ютерну графіку. Проте поразка комп’ютерних програм пов’язана з тим, що авторам не вдалося змінити підходу до сприйняття дитини. Елементи гри, кольорова графіка й інтерактивність тільки додали сил звичайному методу.

Програма “Soft Way to Mozart” – це новий революційний крок у розвитку сучасної музичної освіти, який дозволив заповнити проміжок у початковому навчанні музичного читання, розшифрувавши традиційний абстрактний нотний запис в абетку. Комп’ютер у цьому випадку – учитель, який допомагає виконувати конкретні твори, читати й запам’ятовувати їх. Комп’ютерна графіка поєднує в єдине ціле всі складові музичного читання: координацію, слух, зір і голос. Програма створює базові навички володіння інструментом і голосом. Автор цієї педагогічної новації – Хелен Хайнер, відомий американський викладач музики, що походить з Росії.

Мета статті – висвітлити ключові положення програми “Soft Way to Mozart”, проаналізувати основні принципи нової методики та розглянути доцільність її впровадження в дитячі музичні навчальні заклади України.

Новітня методика читання нот з аркуша Х.Хайнер змусила учнів вільно читати нотний текст, грати на фортепіано, співати з нот і записувати мелодії. Проте такі заняття нікого не зацікавили, більше того, педагога почали звинувачувати в непрофесійності. Можливо, діти грають не ідеально, але до того часу, коли вони будуть добре володіти координацією, музична мова стане для них такою ж рідною, як і їх власна мова.

Можна визначити декілька основних принципів нової методики:

- 1) винайдення абеткового нотного стану – такого нотного запису, який може зрозуміти будь-яка людина, починаючи з 2-річного віку;
- 2) винайдення “мапи розташування клавіш”, яка робить цифрове фортепіано “вчителем читання”;
- 3) винайдення нового покоління “software”, яке робить навчання гри на фортепіано високоінтерактивним.

На думку автора, електронне фортепіано сьогодні може стати єдиним практичним інструментом музичних і загальноосвітніх шкіл. Для групового музикування воно більш ефективне, ніж співання в хорі чи гра на одноголосному інструменті в оркестрі. Проте, якщо з’єднати електронне фортепіано з комп’ютером, можна досягнути дивовижних результатів. Будучи і мелодичним, і ударним інструментом одночасно, електронне фортепіано – ідеальний тренажер для розвитку слуху, почуття ритму. Дитина може одночасно співати, розвиваючи голос, і вдос-

коналювати чистоту інтонації. При натисканні клавіш інструмент дає чисті звуки точної висоти, і слух розвивається в правильному напрямку.

Психологи розрізняють чотири етапи в навчанні, які передбачають уміння вільно перекладати звуки в нотний запис, а нотний текст – у звуки. У двох випадках головним посередником у навчанні служить людський голос.

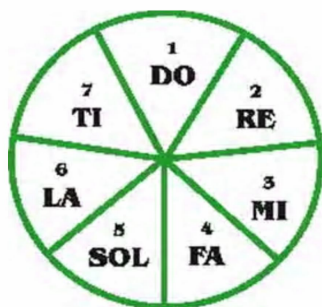
1. Етап озвучування – ми озвучуємо голосом написане, читаємо по літерах, а потім по складах. Наше завдання – зв'язати літеру (символ) з її сприйняттям на м'язовому (гортань) і слуховому рівнях. Тобто зробити літери частиною своєї свідомості.
2. Етап німого проговорювання. Ми вже пам'ятаємо, як читаються слова голосом – це наша опора. Голос виконав свою роль і передав естафету свідомості. Завдання – напрацювати в розумі свій звуково-літерний словник. Результат – уміння прочитати слова й речення вголос і в думці.
3. Етап граматики. Інформації стає багато, і вона потребує уточнення. Настає час для застосування правил. Опора для цього – готовий розумовий словник. Завдання – уточнити написання слів і фраз у цьому словнику.
4. Етап творчості. Отримані знання стають стійкою базою для мислення і самовираження.

Усі ці етапи природні для сприйняття. Проте в музичних школах починають з етапу творчості, із законів і правил. Потім переходять до читання музичного тексту, не застосовуючи голосу. І тільки після цього відбувається етап озвучування. Не пов'язавши звуки з голосом і слухом, не створивши словника звуків і нот, від дитини вимагають гри на інструменті з дотриманням аплікатури, динаміки, ритму й постановки рук. Такий хаос і анархія – результат методичного розірвання цілісного сприйняття музики.

Кожен педагог, який починає навчання з літерної системи позначення нот, повинен знати, що він наражає музичне сприйняття учня на екзекуцію. Причина полягає у вилученні голосу з процесу музичного розвитку. Літера – абстрактний графічний символ другої сигнальної системи, а звук – фонетичне явище першої сигнальної системи. Висота звука й графіка символу між собою нічим не пов'язані, але їх можна зв'язати, якщо промовити або проспівати. Крім того, літерна система потребує впевненого знання літер, і тому не може навчати дітей дошкільного віку. Викладачі втрачають час, адже в 3–4-річному віці людина може співати, грати й читати ноти. Основа музичного розвитку учнів – це співання нот за допомогою музичної абетки, яка являє собою послідовність нот музичної системи, вимовлених голосом.

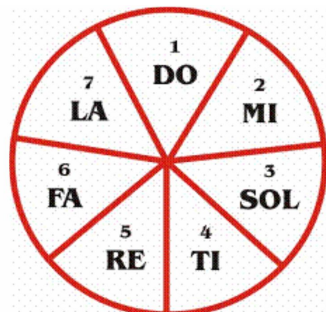
Знання музичної абетки допомагає зрозуміти логіку музичної мови, графічної нотації, готує м'язи людини до прочитання нот, розвиває музичну пам'ять через артикуляцію. Більшість вважає, що це 7 нот підряд: До Ре Мі Фа Соль Ла Сі. Проте в музиці немає одного напрямку руху. Правильна музична абетка повинна виглядати так: До Ре Мі Фа Соль Ла Сі До Сі Ла Соль Фа Мі Ре До. Крім того, у музиці кожна із семи нот може бути першою, тому ми повинні знати сім нотних послідовностей:

До Ре Мі Фа Соль Ла Сі До – До Сі Ла Соль Фа Мі Ре До
Ре Мі Фа Соль Ла Сі До Ре – Ре До Сі Ла Соль Фа Мі Ре
Мі Фа Соль Ла Сі До Ре Мі – Мі Ре До Сі Ла Соль Фа Мі
Фа Соль Ла Сі До Ре Мі Фа – Фа Мі Ре До Сі Ла Соль Фа
Соль Ла Сі До Ре Мі Фа Соль – Соль Фа Мі Ре До Сі Ла Соль
Ла Сі До Ре Мі Фа Соль Ла – Ла Соль Фа Мі Ре До Сі Ла
Сі До Ре Мі Фа Соль Ла Сі – Сі Ла Соль Фа Мі Ре До Сі
Це тільки перше коло абетки:



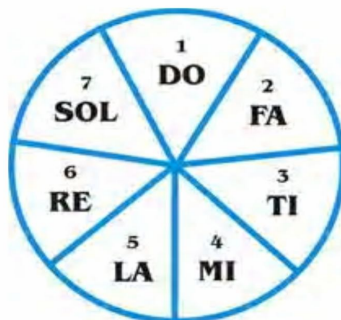
Учні Хелен влаштовують змагання зі швидкісного читання, адже швидкість реакції – це основа музичного читання, а вміння швидко проговорювати абетку – основа для швидкісного читання нот з аркуша.

Музична абетка виражає основні співвідношення нот, прийняті в музичній писемності. Ноти можуть бути розташовані через ступені. “Терцеві” послідовності утворюють друге коло:



Друге коло допомагає бачити й читати нотний стан, де всі ноти розташовані або на лінійках, або між ними. Тут закладена також структура тризвуків і септакордів, і читати їх набагато простіше.

“Квартові” послідовності утворюють третє коло:



Знання цього кола допомагає читати мелодії зі скоками, обернення акордів, а також легко запам'ятати “кварто-квінтове” коло тональностей, розташування бемолів і дізів. Усі інші поєднання звуків – похідні від цих послідовностей, названі в музикознавстві оберненнями.

Вивчення музичної абетки закладає фундамент музичного розвитку. Результатом стає вміння швидко назвати ноту, яка знаходиться на ступінь, через ступінь або два ступені вгору і вниз від основної.

Насправді таємниці швидкого читання зовсім нескладно зрозуміти й передати дітям з раннього дитинства. Найбільш важливу частину праці під час читання нот виконує зір, проте вправи на сприйняття тексту повністю ігноруються. Щоб розвивати зорові навички в правильному напрямку, необхідно визначити основні труднощі читання нот:

1. Нездатність відрізнити поступовий рух від стрибків через щабель.
2. Нездатність швидко визначати, де яка лінійка й проміжок між лінійками. Це викликано тим, що лінійок і проміжків між ними на нотному стані більше семи й зорове сприйняття дитини губиться.
3. Невідповідність між “вправо-вліво” (клавіші) і “вверх-вниз” (ноти). Мелодія іде вгору – необхідно грати вправо, а вниз – вліво.
4. Неспроможність одночасно читати два ключі.
5. Немає координації рук при прочитанні двох ключів одночасно.
6. Немає добре розвинуеного “музичного бачення” – точного охоплення зором відстаней між нотами (клавішами).

Щоб допомогти маленьким учням справитися із цими труднощами, Хелен використувала додаткову графіку, а саме – кольорові й образні перетворення нотного стану. Правильний прийом у музичному навчанні – це озвучування назв нот за допомогою малюнка. Картинки в такому випадку – посередники між нотою і голосом, між голосом та інструментом. Помістивши картинку на нотний стан і на клавішу – звучання клавіші допоможе голосу знайти ноту, і

картинка пов'язує голос, нотний знак і точну висоту звука. Тут графічний образ пов'язує в одну систему слухове, м'язове, зорове й знакове сприйняття звука, а це означає, що він стає опорою музичного мислення.

Графічно всі ноти відрізняються за допомогою однієї відмінності – ноти на лінійках і ноти між лінійками. Музиканти, які вільно читають з аркуша, у першу чергу бачать саме цю різницю. Наприклад, бачачи п'ять нот між лінійками підряд, рука автоматично бере акорд через одну клавішу. Графіка інтервалів і акордів зафіксована в пальцях руки. Основа цього – уміння розрізняти “лінійні” і “міжлінійні” ноти. На жаль, ніхто не займається тренуванням такого навичку. Учень старанно “сидить” на кожному акорді й розшифровує кожен ноту, а потім шукає відповідні клавіші на інструменті.

Проблема графічного читання вирішується методом упрощення двох контрастних кольорів. Х.Хайнер розфарбувала ноти, які знаходяться на лінійках, у червоний колір, назвавши їх “дівчатками”, а ноти між лінійками – у блакитний і назвала їх “хлопчиками”. Уже дворічні діти розуміють різницю між статями й швидко реагують на цю асоціацію.

Крім того є ще одна проблема: чорні лінійки сприймаються учнем як щось дуже важливе й ноти на них виглядають випукліше, а поля ніби неважливі й ноти в них теж видаються “неважливими”. Тому дуже часто початківці, читаючи в тексті ноти на першій і другій лінійках (напр. “до” і “мі”), грають сусідні клавіші “до” і “ре”. Проміжок між лінійками (ноту “ре”) вони сприймають як простір між лінійками. Тому ноти для початківців повинні виглядати по-іншому. Потрібно розширити чорну лінійку до ширини поля, щоб зрівняти значимість двох нотних доріжок. Тоді сприйняття початківця не відволікатиметься щодо “вагомості” нот. Важливою стає тільки їхня висота.

Необхідно доступно пояснити учням, що клавіші фортепіано – це графічне продовження нотного стану, переконатися в цьому можна за допомогою перевернутих нот ключами вгору. Таким чином, клавіші стають продовженням десяти лінійок нотного стану, і зір є опорою для координації пальців. Ноти й клавіші рухаються в одному напрямку, координація стає чіткою (ясною), а нотний стан не потрібно перевертати в голові – і учень перестає нервувати та напружуватись:



Щоб учні не заплуталися, Х.Хайнер пронумерувала кожен лінійку і в скрипковому, і в басовому ключах цифрами 1, 2, 3, 4 і 5. Допоміжна лінійка ноти “до” першої октави отримала 0. Усупереч традиції Х.Хайнер порахувала лінійки басового ключа зверху вниз – так зрозуміліше. Нотний стан став музичним “градусником” з нулем посередині. Музична система дзеркально симетрична, як і числа шкала. І “до” другої, і “до” малої октав опинилися між 3 і 4 лінійками. Ці поля автор відтінила сіро-блакитним кольором, і два “до” стали точками відліку для нот другої і малої октав.

Наступний етап вільного читання – поставити на нотний стан нотну абетку, а потім і на клавіші. До кожної ноти автор додала картинку, яка фонетично перекликається з її назвою: “до” – двері (door), “ре” – дощик (rain), “мі” – дзеркало (mirror), “фа” – ферма (farm), “соль” – сіль (salt), “ля” – драбина (ladder), “сі = ті” – чай (tea). Таким чином нотний стан став справжньою картою розташування нот і клавіш.

Дивлячись на ноти, початківець часто не відрізняє скрипкового ключа від басового, так само як і ліву руку від правої. Для них слова “справа” і “зліва” – абстракції, щоб засвоїти їх, потрібні контрастні опори в сприйнятті. У цьому нам допоможуть кольори. Якщо розфарбувати лінійки скрипкового й басового ключів у контрастні кольори, сприйняття отримає опору.

Гвідо Аретинський спочатку використовував як нотний стан пальці своєї руки. Від руки й виникла ідея нотного запису. Підсвідомо ми сприймаємо лінійки як "тіло", а простір між ними – як повітря. Вибір кольорів повинен підтримувати ці асоціації. Ноти на лінійках буде природніше розмалювати червоним кольором, а на полях – блакитним. Ці два кольори добре відповідають асоціації та не втомлюють очей.

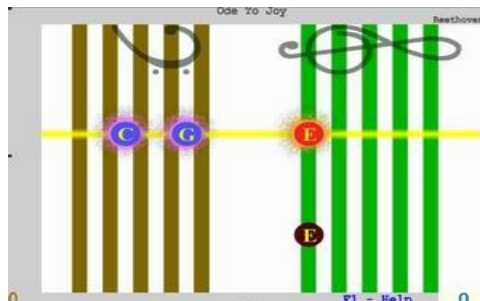
Вибираючи кольори для лінійок скрипкового та басового ключів, потрібно притримуватись іншої позиції. Звуки музики підвищуються поступово, тому різкий колірний контраст може заплутати. Ідеальний приклад – дерево. Стовбур і земля – коричневі, а крона – зелена. Дерево відображає єдність нотної системи й розташування звуків за регістрами. "Корені" – басовий регістр, які виростають у "крону" – верхній регістр. Щоб завоювати довіру, автор на кожній клавіші прикріпила наклейки з їх назвою, кольором позначила, чи буде ця нота на лінійці, чи на полі, і додала лінійки скрипкового та басового ключів у вигляді зелених і коричневих ліній. Клавіші, нотний стан і звук стали одним цілим. Діти позбулися непотрібної праці й зосередили свою увагу на координації та читанні нот.

Даючи початківцеві підказки й попереджуючи труднощі, ми проявляємо велику довіру до його сприйняття. У свою чергу, відчувши нашу допомогу, сприйняття починає з нами плідно співпрацювати. Разом з великими успіхами в людини зростають самоповага та віра у власні сили.

Традиційний педагог не скоро дозволить учневі виконувати твір двома руками. До цих пір учителі вважають, що достатньо попрацювати над кистю, окремо понатискати клавіші – "відчути вагу руки", окремо повчити нотну грамоту й окремо пограти вправи – і учень почне грати. Підготувавши дітей таким чином, вони впевнені, що варто тільки відкрити нотний текст – і всі ці навички запрацюють, як один механізм. Проте цього ніколи не відбувається. Навик, який вивчений окремо, і працює окремо. Тут спрацьовує нейрофізіологічний закон: для того, щоб засвоїти новий вид складної діяльності, необхідно працювати над усією діяльністю. Навички потрібно засвоювати поступово, але одночасно. Тому учні Х.Хайнер починають грати відразу двома руками й читати ноти з аркуша на першому ж уроці.

Навчаючи читання нот, найбільш ефективною є опора на координацію. Для початкового навчання дієвим буде метод, у якому всі сприйняття працюватимуть разом, але увага буде спрямовуватися перш за все на координацію – роботу пальців і рук. Поки дитина не набула достатньої координації, уся її увага спрямовується на пальці та клавіші – і нормальне читання музичного тексту просто неможливе.

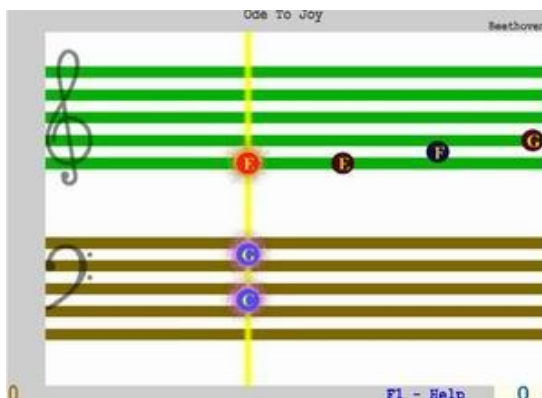
Адаптована до новачків, спрощена та перевернута презентація нотного стану розвиває музичне читання на якісно іншому рівні. Перше знайомство з "перевернутим" нотним станом буквально не залишає в новачка ніяких запитань. На нотному аркуші чи моніторі він бачить перед собою те ж саме, що й на клавішах фортепіано: п'ять зелених і п'ять коричневих лінійок та ноти з картинками контрастного кольору. Усе, що йому необхідно зробити, це зіставити й повторити. Такою є перша презентація нотного стану:



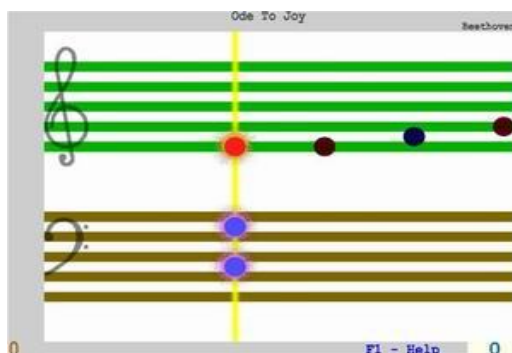
Мета першої презентації – максимально полегшити навантаження при читанні тексту й дозволити початківцю сфокусуватися на руках, пальцях і клавішах. Перший крок дасть змогу вирішити головну проблему навчання – координацію.

У другій презентації автори забрали з картинки назви нот. Початківець повинен тепер опиратися виключно на колір і знання музичної абетки. Ця презентація фокусує увагу на лінійках і полях, які стають єдиним орієнтиром у читанні нот.

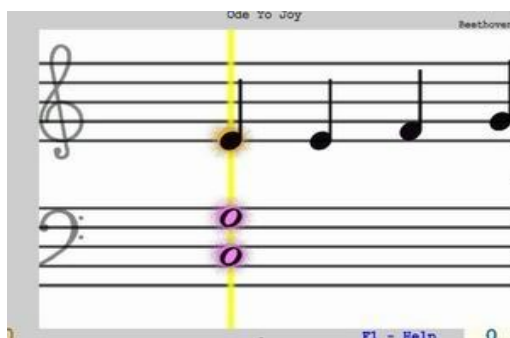
У третій презентації нот ми вперше поставили нотний стан у його звичайне, горизонтальне розташування:



Тепер учень повинен зробити зусилля, щоб у думках повернути об'єкт на дев'яносто градусів. Проте, якщо не повернути картинку на попереднє місце, стрибок може бути надто стрімким. Пошуки потрібних клавіш і поворот у новий ракурс – подвійне навантаження для уваги. Тому картинка із зображенням нот повертається тут на попереднє місце й стають зоровою опорою для “перевороту” нотного стану. Ці картинка забираються при четвертій презентації:



П'ята й шоста презентації вже чорно-білі. Вони відрізняються тільки складністю інформації. Так, у п'ятій презентації ноти збільшені, а ритмічна графіка дещо “розвантажена”:



Кінцева мета – нотний текст у традиційному вигляді.

Рухаючись від одної презентації до іншої, учень продовжує вдосконалювати координаційні навички. Розвиваючись спільно, координація, слух, голос і читання швидко досягають високого рівня. Найважливіші якості цього процесу – поступовість і дружнє ставлення до сприйняття дитини.

Описану методику можна експериментально застосувати й в Україні, провівши навчальні курси серед викладачів музики в загальноосвітніх школах і дитячих музичних навчальних закладах. Навчальний процес не потребує великих фінансових затрат, адже в сучасному світі існує чимало недорогих клавішних інструментів, і немає ніякої проблеми в тому, щоб кожна людина, незалежно від здібностей, навчилася чисто співати й читати ноти без особливого

напруження. Читання нот стає захоплюючим заняттям для дітей, яким ледь виповнилося три роки. Оскільки нова програма адаптована до дітей віком від 2-х років і далі, то виникає питання про оформлення відповідного кабінету й у дитячих садочках.

Успішність методики полягає в її масовості. Звичайний клас загальноосвітньої школи встигає вивчити за урок декілька творів. Крім того початкове навчання не розділяється на спеціальність, сольфеджіо, теорію музики й музичну літературу. Усі ці компоненти взаємопов'язані й складають єдину універсальну систему. Комп'ютер створює цілеспрямовані й точні комунікації із слухом, зором, голосом і м'язами разом й окремо. Викладач фізично не в стані використовувати всі ці засоби одночасно. Кінцевий результат – розвинуте вміння читання нот, завдяки якому для людини відкриті всі можливості в музиці й немає значення чи ця майстерність досяглася за допомогою вчителя, чи за допомогою комп'ютера.

Сьогодні програма “Soft Way to Mozart” набуває все більше прихильників серед меломанів, а також отримала високу оцінку професійних музикантів країн Європи. Програма схвалена Міністерствами освіти Великобританії, Канади, Мексики, Коста Ріки та Росії.

1. Баренбойм Л. А. Об основных тенденциях музыкальной педагогики XX века / Л. А. Баренбойм // К итогам конференции (SME). – М. : Советская музыка, 1971. – № 8. – С. 96–111.
2. Верхолаз Р. А. Вопросы методики чтения нот с листа / Р. А. Верхолаз ; [под ред. Т. Л. Беркмана]. – М. : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1960. – 45 с.
3. Гат Й. Техника фортепьянной игры / Й. Гат ; пер. с венг. Эржебет Фоно. – М. ; Budapешт : Музгиз – Корвина, 1957. – 232 с.
4. Кечхуашвили Г. Н. К проблеме психологии восприятия музыки / Г. Н. Кечхуашвили // Музыкальная психология : хрестоматия / [сост. М. С. Старчеус]. – М. : Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования, 1992. – С. 158–160.
5. Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи / Г. М. Коган. – М. : Советский композитор, 1968. – 461 с.
6. Корто А. О фортепьянном искусстве : статьи, материалы, документы / А. Корто ; [сост., пер., ред. и вступ. статья К. Х. Аджемова]. – М. : Музыка, 1965. – 363 с.
7. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 208 с.
8. Лонг М. Французская школа фортепьяно / М. Лонг // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепьянном искусстве / [вступ. статья, сост., общая ред. С. М. Хентовой]. – М. ; Л. : Музыка, 1966. – С. 208–235.
9. Мильштейн Я. О некоторых тенденциях развития исполнительского искусства, исполнительской критике и воспитании исполнителя / Я. Мильштейн // Мастерство музыканта-исполнителя / [сост. Я. Мильштейн]. – М. : Советский композитор, 1972. – С. 3–56.
10. Hiner Helen. Soft Mozart [Электронный ресурс] / Helen Hiner. – Режим доступа : <http://www.ugatu.ac.ru/~trushin/SM/31.htm>.

В статье раскрыты основные положения программы “Soft Way to Mozart”, которая заполнила пробел в начальном обучении музыкальной читки (чтения с листа), проанализировано новую методику компьютеризации музыкального образования и рассмотрено целесообразность ее внедрения в детские музыкальные учебные заведения Украины.

Ключевые слова: чтение нот с листа, компьютер, электронное фортепьяно, методика, развитие.

In the article the main theses of the “Soft Way to Mozart”, which filled the gap in school education musical readings, analysis of new methods of music education and computerization considered reasonableness of its children’s musical education in Ukraine.

Key words: reading music, computer, electronic piano, technique, development.

УДК 781.6
ББК 85.310 (4 Укр)

Ірина Вавренчук

СЕЦЕСІЙНІ АКЦЕНТИ У ВОКАЛЬНІЙ ЛІРИЦІ В.КОСЕНКА

У статті розкривається значення жанру українського солоспіву кінця XIX – початку XX століть. Проводиться комплексний музично-теоретичний аналіз вибраних солоспівів В.Косенка з метою виявлення характерних сецесійних засобів музичної виразності.

Ключові слова: В.Косенко, сецесія, жанр солоспіву, стилізація, мелодекламація.

Попри коротку історію, відсутність єдиного понятійного окреслення музичний модерн залишив глибокий і помітний слід в європейському мистецтві кінця XIX – початку XX століть. І як би його не називали – сецесіон, югендстїл, модернстайл, модерн, його філософією, метою було “створити нове мистецтво, що найбільш яскраво відображало б устремління людини в майбутнє” [10, с.43].

В українській культурі сецесія стала помітним явищем як “стиль, що набув своєї чіткої іконографії, свою алхімію слова, свій міф сонця” [6, с.112]. Про це свідчить його проникнення в усі види українського мистецтва на рубежі століть. Не є винятком і музичне мистецтво, де в різних жанрах проявилися характерні стильові ознаки сецесії. Особливої уваги заслуговує камерно-вокальна творчість українських композиторів кінця XIX – початку XX століть, що відзначається багатством тематики й жанрових різновидів*.

Розвитку сецесійного напрямку в українській вокальній ліриці сприяло звернення композиторів до поезії європейських і російських символістів, творчості представників “Молодої музи” (П.Карманського, Б.Лепкого, О.Луцького, В.Пачовського, С.Твердохліба), що засвідчило новий період в історії українського мистецтва, головною прикметою якого стало максимальне заглиблення у внутрішній світ людини. За спостереженням Т.Булат, “зростання майстерності в передачі психологічних нюансів свідчило про нову естетичну якість творчості порівняно з попереднім етапом розвитку мистецтва... А тематична звуженість суто ліричних творів компенсувалась безпосередністю почуттєвого відбиття, конкретизацією неповторно-індивідуальних художніх деталей” [2, с.184–185].

Композитори на рубежі століть з новою зацікавленістю відкривають для себе жанр вокальної мініатюри, що став у цей час “більш інтелектуалізованим, філософськи заглибленим, частково загубивши свою ліричну комунікабельність і зв’язок з побутовим музикуванням” [8, с.28]. Символічна природа естетики модерну спричинила відмову від розгорнутих формально-драматургічних концепцій і повернення, зокрема, у вокальній музиці до шляхетного лаконізму “невибагливих” пісенних форм. Сецесійний стильовий акцент відображений у пізнього М.Лисенка (“Єрихонська рожа”), В.Барвінського (“Вечором в хаті”), С.Людкевича (“Тайна”). Передчуттям сецесії наповнено вокальний цикл Я.Степового “Пісні настрою” на вірші О.Олеся, триптих К.Стеценка на слова Лесі Українки.

Особливе місце серед цих солоспівів належить вокальній ліриці В.Косенка, який сам відзначав своєрідний психологізм своєї творчості: “Відчуваю свою музику як продукт душевних переживань, а не зовнішньої мішури” [9, с.84]. Деякі аспекти його вокальної лірики висвітлені Б.Фільц, М.Грінченком, Т.Булат, Ю.Малишевим. Попри те особливої уваги заслуговує розгляд стильових моментів у романах В.Косенка, тому **мета** нашого дослідження – виявити характерні ознаки сецесії та принципи її втілення у вокальній ліриці композитора. Варто зазначити, що типові стильові риси Косенка сформувалися, в основному, уже в ранньому періоді творчості, позначеному “глибокою музичною культурою Чайковського або Рахманінова” [4, с.292]. Згаданий М.Грінченком особливий вплив творчості С.Рахманінова важливий для нас ще й тому, що його музика стала “емблемою” російського музичного модерну. Це виявляється на різних “поверхах” творчого методу Косенка: від вибору тематики – до конкретних засобів її музичного втілення (колеристичної гармонії, певних інтонаційних моделей, багатих фактурних

* Класики українського музикознавства справедливо вважають солоспів одним із показових жанрів українського мистецтва. Про це свідчать ґрунтовні праці Т.Булат (“Український солоспів”), Ю.Малишева (“Солоспіви”), М.Грінченка (“Вибране”), Б.Фільц (“Гармонія солоспіву”) та інші.

рішень, засобів формотворення, про що йтиметься далі). Проводячи паралель між російським музичним модерном, потрібно відзначити впливи інших видів мистецтва (живопису, пластики), ідеї та настрої яких внутрішньо були близькими між собою. Передовсім, це портретні полотна М.Врубеля, де митець постає як майстер, що володіє даром проникати в сокровенні глибини людської душі. Для Врубеля-живописця притаманне рідкісне відчуття колориту, яке тонко відтворює внутрішній стан образу. У своїх портретах (Сави Івановича Мамонтова, княгині М.К.Тенішевої та ін.) художник ніби навмисно приглушує яскравість загальної колористичної гами, зосереджуючись на розкритті психології своїх героїв.

Подібно до Врубеля, “кожний солоспів В.Косенка – це глибоко відчута і пережита розповідь людини про її найзаповітніше і найбільш потаємне” [13, с.34].

Для розгляду зазначених збігів поетик мистців зупинимось на трьох солоспівах – “Говори, говори!” (сл. В.Лихачова), “Співа зима” (сл. С.Єсеніна) та “Я тут, Інезільє” (сл. О.Пушкіна), що виразно репрезентують три образні та жанрові сфери вокальної лірики Косенка.

Звернення до текстів російських поетів резонувало з інтимно-суб’єктивними, іноді меланхолійними настроями, мрійливістю, спогляданням, почуттям смутку, що часто навідували В.Косенка в так званий “житомирський період”.

Так, солоспів “**Говори, говори!**” на вірші В.Лихачова (тв. 7), написаний у 1921–1922 роках, у той самий період, що й фортепіанні поеми ор. 11, 12. Можливо, тому між ними відчувається тісний зв’язок, що виявляється в поглибленій психологізації музичних образів, вибірконості засобів музичної виразності.

Косенко як глибокий психолог дуже тонко передає природу вірша, ідучи за кожним порухом поетичної фрази. Невибаглива проста три-частинна форма виявляється відповідною для втілення тексту, камерність якого внутрішньо збагачує та емоційно дорозвиває музичний ряд.

Залежно від сюжетної лінії тексту Косенко вибудовує такі етапи розвитку: експозицію, де в сповідальній манері окреслюється головний образ; розробку, у якій музичний розвиток драматизується паралельно до розгортання колізії тексту; завершення – закріплення початкового образно-емоційного стану.

Цей романс є прикладом жанру мелодекламації, так популярного у ХХ столітті. Т.Левая говорить про явище “пограничності” мелодекламації, яку слід розуміти “і в сенсі серединного положення її між поезією й музикою, і в проміжному сенсі між мистецтвом і культурним побутом (тому що мелодекламація була перш за все *способом побутування нової поезії*)” [5, с.45]. Мелодекламація в солоспіві проявляється в підкресленій декламаційності (суто музичній), речитативній дискретності вокальної мелодики, виділенням у ній окремих синтаксичних груп або слів, устремління до “адекватного” виголошення тексту, ритмічній імпровізаційності. Активізація інструментального фактора виглядає свого роду “реваншем” музичного начала, компенсацією тотальної залежності від поетичного тексту [4, с.292]. Заглиблення композитора в інструментальний компонент, шукання там ресурсів для виявлення ідеї і настрою приводять до утворення відповідної конструкції вокальної лінії, яка інтонаційно ускладнюється, утрачає характер наспівності. В основі примхливої вокальної партії в експозиційному та заключному розділах лежить діатонічна, а в середньому – хроматична сецесійна “лінія хвилі”. Цікаво, що навіть в експозиції композитор надає мелодичним фразам інтонаційної розімкненості, таким чином стимулюючи наскрізний і безперервний розвиток.

Особливої уваги заслуговує музична ритміка солоспіву. Ідучи за текстом, композитор ніби відтворює спонтанну розповідь, позначену імпровізаційністю і плинністю. У солоспіві багатий поліритмічний малюнок утворюється шляхом накладання складних ритмічних груп вокальної і фортепіанної партій. У співдії різних ритмічних груп ми зауважуємо вплив письма раннього Скрябіна. У такий спосіб організована ритміка з різноплановою фактурою створюють органічну єдність. В експозиційному та заключному розділах свобода пульсації поєднується з розлогою арпеджованою фактурою, що охоплює широкий регістровий діапазон, викликаючи асоціації з піанізмом С.Рахманінова.

Сецесійне музичне наповнення солоспіву проявляється завдяки філігранній відточеності всіх елементів музичної мови. Завдяки ладотональній, метроритмічній, фактурній, інтонаційній перемінності тендітний поетичний образ у середньому розділі зазнає різностороннього музичного наповнення та розвитку. Ритмічну свободу замінює витримана остинатність, в основі якої

закладено таку ритмічну побудову: дві шістнадцятих – вісімка – дві шістнадцятих, що приводить до появи внутрішньої пульсації. Розкішні фактурні шати перероджуються в стриману акордово-підголоскову тканину. Таким чином, головним носієм змісту стають гармонія та мелодична лінія як найвиразніші елементи музичного вислову.

Особливо вагоме виразове значення в солоспіві мають семантика тональності, сецесійна гармонія, що допомагають у розкритті не лише глибини психологічного образу, а й творенні драматургії композиції. Вибір тональності *es-moll* говорить про усвідомлене введення слухача в глибокий, дещо трагічний емоційний стан. Витриманий тонічний акорд слугує як невеликий вступ і, водночас, як імпульс для подальшого розвитку, у якому панівне місце займає хроматика, утворюючи безкінечну гру музичних барв. Так, у сповненому частими модуляціями й еліптичними зворотами експозиційному розділі, зокрема в 1–5 тактах, зустрічаємо таку гармонічну послідовність:

D7-5(↓7)→VI(Ces) D7→(b) D7→(es) D2→(es) D6/5→(As) D7/6→(As) D7→(Des) D2→(Des)

Цей розділ завершується модуляцією в тональність VI ступеня (*ges-moll*) з подальшою енгармонічною заміною попередньої тональності у *fis-moll*, яка є засобом для переходу в інший образно-емоційний стан. Для середньої частини характерна внутрішня просвітленість, що безпосередньо пов'язана із змістом літературного тексту: “От твоих простодушных речей, нежный отблеск последних лучей... и в лице и во взоре твоём...”. Для підкреслення ключових слів Косенко вживає терпкі гармонічні сполучення, зокрема, великий мажорний септакорд у 9, 10 тактах.

Тонкий варіаційно-мелодичний розвиток вокальної партії зумовлює увагу й до м'якості гармонічних фарб. Так, завдяки використаним перегармонізаціям у 9–10 тактах інтонаційно ідентичні фрази отримують підсилення загальної вишуканості звучання. Відповідно до наведених прикладів наголосимо на частому використанні композитором D7 із секстою, що вказує на наявність романтичних вкраплень “з характерним для неї зіставленням тональностей, розвиненою хроматизацією музичної тканини” [2, с.21].

Мелодико-гармонічний рух будується за принципом загального емоційного наростання. Завдяки гармонічним еліптичним послідовностям, ступенево-висхідний рух мелодичної лінії приводить до яскравої загальної кульмінації. Повернення в образно-емоційну сферу *es-moll*, раптова зміна фактури (використання розлогих акордових пасажів, ритмічна свобода) спрямовані композитором на підкреслення гостроти внутрішнього болю. Цікаво, що мелодичний спад після кульмінації побудований за методом розгортання мелодичних тем Чайковського – мелодія спадає з “вершини-джерела,” енергія якої вивільняється пощабельним рухом, водночас оповита трепетним фоном супроводу.

Відзначимо зворушливість заключного розділу солоспіву: завмирання і водночас томливе очікування, наче невисловлене прохання про щось найпотемніше передається шляхом діалогу вокальної партії та підголосків у супроводі. Такий спосіб розгортання мелодії в поєднанні з ритмічним подрібненням арпеджованого акомпанементу шістнадцятих створює атмосферу легкого подиху вітру. Композитор немов відтворює образ еолової арфи, що часто зустрічається і в інших сецесійних композиціях. Зокрема, у творчості австрійського художника Г.Клімта знаходимо її зображення в полотні “Музика”. Музика ж солоспіву В.Косенка “як трагічна муза, здатна творити гармонію з прихованих інстинктів і таємничої космічної енергії...” [14, с.200].

Особливої пікантності постлюдії надає гармонічне накладення III високої та III низької в D7 на відстані, що створює тонкий, психологічний ефект заспокоєння після розв'язання драми. Фортепіанна партія “договорює” заключну інтонацію. Як зазначає Васіна-Гроссман, це був один з улюблених прийомів С.Рахманінова, який використовував “підхоплення” інтонаційної вокальної партії мелодичними підголосками супроводу” [3, с.318]. Таким чином, відзначаємо спорідненість уподобань композиторів щодо вибору засобів викладу музичного матеріалу.

Романс “Сніва зима” на вірші С.Єсеніна (тв. 16) написаний у 1927 році. Як і в попередньому творі, тут відображається та ж “стрижнева проблема – психологічні мотиви в їх неперушній єдності з образами природи, елегійний тон роздумів, суб'єктивні настрої, пориви, протест” [12, с.27].

У цьому солоспіві Косенко поринає в поетичний світ природи, розкриваючи її багатосторонні грані. Цікаво композитор підходить до побудови драматургії солоспіву. Так, перша й третя (репризна) частини утворюють розгорнуту романсову розповідь. Тональність Des-dur, спокійний плин вокальної партії, арпеджійовано-розлогий супровід із дублюванням мелодії занурюють нас у світ пантеїзму, насолоди від споглядання за відстороненою природою.

Натомість середній розділ відкриває перед нами зовсім іншу жанрову сферу, утворюючи розкішну сецесійну композицію. Об'єктивне споглядання змінюється внутрішньою дієвістю, з'являються нотки драматичного психологізму, що, насамперед, пов'язані із загальним змістом поетичного тексту. Розкриваючи підтекст поетичних рядків, ми можемо відчути алегорію в зіставленні природи та людської гіркоти, болю, безвиході. Енгармонічна підміна тональності Des-dur на cis-moll налаштовує слухача на похмурий, приглушений внутрішній стан. Завдяки хвилям музичного наростання Косенко вибудовує драматургічну тканину середньої частини (принцип внутрішнього емоційного згущення). Перша та друга хвилі розвитку характеризуються хиткістю душевних почуттів, що реалізується шляхом накладання трьох самостійних пластів – вокальної партії, у якій композитор музично виділяє ключові слова поетичної фрази: “метелиця”, “ковром”, “больно”, гармонічної канви акомпанементу, у якому виділяється пульсуюча остинатна фігура середніх голосів, що створюють враження внутрішньої напруги.

Третя хвиля музичного наростання (33–38 такти) наповнена тією ж гостро-мелодичною вокальною партією, на яку накладається раптово змінений арпеджований супровід. Атмосферу таємничості та настороженості підсилює і колоритна гармонія. Для утворення образу своєрідної внутрішньої боротьби композитор вдається до зіставлення двох тональностей одночасно. Так, в одному такті звучить мінорна домінанта c-moll (тризвук g – b – d), а в іншому – збільшений тризвук пониженого VI ступеня Fis-dur (тризвук d – fis – ais).

Апогей розвитку збігається з кульмінаційним моментом. Косенко вибудовує кульмінацію як окремо розвинутий композиційний епізод (41–52 такти). У мить, коли вокальна партія отримує мелодичне вивільнення, емоційна напруга досягає найвищої межі. Гостроекспресивне звучання підсилюють стрибки на широкі хроматичні інтервали, ходи по акордах зменшеного тризвуку. Водночас особливо вагоме, образно-змістовне навантаження отримує фортепіанний супровід. У ньому яскраво виявились усі технічно-виражальні засоби косенківського піанізму. У кульмінаційний момент супровід отримує рівноправне значення з вокальною партією. Прагнення до максимально широкого діапазону звучання (охоплення понад 4-х октав з їх віртуозним фактурним заповненням), масивної акордики, раптового спаду після кульмінаційного моменту, безумовно, говорить про суміжність рахманіновського та косенківського типу письма.

Солоспів *“Я тут, Інезільє”* (тв. 24, № 5, написаний у 1936 році на вірші О.Пушкіна) є чудовим взірцем сецесійної стилізації, у якому яскраво відтворена жанрова модель сегідильї – темпераментної, жагучої іспанської пісні-танка.

Варто зауважити, що особливо широкого поширення прийом стилізації отримав саме у ХХ столітті, оскільки однією з її головних якостей виступав універсалізм, що виявляється в інтересі до музичних культур практично всіх епох та народів. Її глибинним сенсом є діалогізування в часопросторі культури, чим позначена доба модернізму, а конкретніше, засобом утілення стилізації є алюзія, неточне відтворення історичного стилю, позначене гіперболізацією окремих його сторін, трансформацією художнього взірця.

Художня практика школи Нансі у Франції з її “реставраціями” естетики рококо, опора на кельтське коріння у творчості школи Глазго свідчили про несподівану актуалізацію “історичних стилів” в естетиці модерну. Іншим джерелом оновлення мистецтва стало вивчення орієнтальних культур Індії, Китаю, Японії. Із цим корелює захоплення західноєвропейських і російських композиторів темою Іспанії, про що свідчить пласт композицій, інспірованих іспанською культурою – європейським “стильовим казаном”, у якому переплавилися численні етнічні традиції арабів, берберів, басків, циган та ін. Серед показових топера-буффа “Іспанська година”, “Іспанська рапсодія” М.Равеля, “Іберія” із серії “Образи” К.Дебюссі, “Ночі в садах Іспанії” Мануеля де Фальї, “Іспанія” Шабріє. Кількома яскравими мовностильовими штрихами українському композиторові вдалося створити не менш яскраву, колоритну замальовку Іспанії.

У цьому солоспіві Косенко оригінально підходить до використання прийому стилізації, охопивши всі пласти музичної мови. Будучи жанровим узагальненням фольклорного джерела,

структура солоспіву відтворює форму іспанської пісні-сегідилї, якій притаманні багаторазові повтори окремих віршів строфи, інструментальний вступ, завершення, а також невеликі інтермедії між віршами.

Показова ритмічна формула сегідилї стає в Косенка основним “маркером” жанрового прообразу, доповнюючись характерними переграваннями, що нагадують гітарні награвання. Таке ритмічно-фактурне остинато наповнює фортепіанну партію крайніх розділів. Середній розділ характеризується вільнішим підходом композитора до ритмічної канви, де Косенкові вдалося не лише передати колорит народного танцю, але й збагатити жанрову модель, зіставляючи та накладаючи складні поліритмічні структури.

Поряд із ритмом не менш важливе значення має і гармонія. Слід зауважити, що в цій яскраво стилізованій картині народного свята виразно відчуваємо “аромат” модерну, яким наповнена по-сецесійному загострена гармонія (подібно до підкреслено декоративних колористичних барв у Г.Клімта, А.Мухи та ін.). Уже в експозиційному розділі при перевазі діатоніки композитор вносить несподівані та терпкі вкраплення, за рахунок відхилення в тональність III низького ступеня (наприклад, у 9-му такті з тональності B-dur у тональність Des-dur). Але особливо дієвого розвитку гармонія отримує в середньому розділі, де спостерігаємо часте використання нонакордів, уникання тонічних розв’язань, яке виникає шляхом проведення еліптичних ланцюжків (приклад № 1), накладання різних співзвуч нетерцевої будови, що, у свою чергу, створює враження гри різними світловими ефектами.

Приклад № 1:

20 т. 21 т. 22 т. 23 т. 24 т. 25 т.
D7(6–7)→Des Mzm7→(e) D7 → (e) Mzm7 → (e) 3m5/3(e) E 3mVII6/5#3(H)

У кодї композитор знаходить яскраві барви для передачі іспанського темпераменту, використовуючи акорди субдомінантової сфери (II неаполітанський септакорд).

Стилізація іспанського колориту мимоволї викликає алузїї до “Іспанії” М.Врубеля (1894), однієї з найбільш довершених полотен митця, де “контраст бузкових сутінків кімнати і яскравого сонячного дня за вікном, сяюча хустина жінки створюють світлові ефекти” [1, с.45]. Двома кольорами – червонувато-ліловим та оливковим відтворено все багатство відтінків і градацій колориту. Так Косенко засобами гармонії мальовничо розкриває всі грані музичної замальовки Інезілї.

Підкреслено ефектно, зорозво композитор вибудовує кульмінаційні вершини кожного з розділів. Особливої уваги заслуговує кульмінаційний момент коди, де раптовий квартовий хід вокальної мелодії на “b” другої октави, введення септакорду VI низького ступеня на сильній долї створюють момент непередбачуваності, гостроти, відвертої театральності вислову.

Про природу косенкової стилізації можна сказати словами Смирнова щодо опери Равеля “Іспанська година” – “іспанський колорит – це не наряд опери, а її душа” [11, с.76]. Наприклад, інтонаційні звороти, лади, ритми іспанської народної музики оновили й збагатили авторський стиль композитора.

Отже, солоспів “Я тут, Інезільє” за своєю оригінальністю та яскравістю є одним з найкращих прикладів стилізації іспанської культури в українському музичному мистецтві. До “рахманіновської” і “скрябіновської” стильових моделей, що були представлені у двох попередніх солоспівах (“Говори, говори!”, “Співа зима”), композитор віртуозно долучив і “равелівську” версію сецесії, чим збагатив образно-стильові горизонти українського музичного модернізму. Таким чином, В.Косенко значно розширює образні ландшафти української сецесії, включаючи випробувані топоси європейської музичної культури.

1. Алленов М. М. Михаил Врубель / М. М. Алленов. – М. : Слово, 1996. – 96 с.
2. Булат Т. Український романс / Т. Булат. – К. : Наукова думка, 1979. – 320 с.
3. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1956. – 353 с.
4. Грінченко М. О. Вибране / М. О. Грінченко. – К., 1959. – 529 с.
5. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 165 с.
6. Легенький Ю. Украинский модерн / Ю. Легенький. – К., 2004. – 304 с.

7. Малишев Ю. Солоспіви. Нариси та нотатки про українську вокальну лірику / Ю. Малишев. – К. : Музична Україна, 1968. – 219 с.
8. Нестьев И. В. Зарубежная музыка конца XIX – XX века / И. В. Нестьев // История зарубежной музыки. – М. : Музыка, 1988. – С. 3–32.
9. Олійник О. Фортепіанна творчість В. С. Косенка / О. Олійник. – К. : Наукова думка, 1977. – 150 с.
10. Петрова Е. Философско-эстетические аспекты стиля модерн в архитектуре / Е. В. Петрова // Вестник Московского университета. – 2001. – Сер. 7, № 6. – С. 43–52.
11. Смирнов В. Морис Равель и его творчество / В. Смирнов. – Л. : Музыка, 1981. – 222 с.
12. Стецюк Р. Віктор Косенко / Р. Стецюк. – К. : Музична Україна, 1974. – 55 с.
13. Фільц Б. Український радянський романс / Б. Фільц. – К. : Наукова думка, 1970. – 123 с.
14. Шорстке К. Е. Віденський fin – de – siècle. Політика і культура / К. Е. Шорстке. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. – 320 с.

В статье раскрывается значения жанра украинского романса конца XIX – начала XX века. Проводится комплексный музыкально-теоретический анализ избранных романсов В.Косенко, с целью выявления характерных сецессионных приемов музыкальной выразительности.

Ключевые слова: В.Косенко, сецессия, жанр романса, стилизация, мелодекламация.

In the article the author highlights the importance of Ukrainian lyrics of late XIX – early XX century period. A complex music-theoretical analysis of the selected lyrics by V.Kosenko is given to define peculiar seccessive means of musical expressiveness.

Key words: V.Kosenko, seccessia, lyric genre, stylization, melodeclamation.

УДК 7.071.2:784:785.6 (477)

ББК 85.314 (4 Укр) С17

Мар'яна Самотос

УКРАЇНСЬКЕ КОНЦЕРТНО-КАМЕРНЕ ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В ОПТИЦІ МУЗИКОЗНАВЧОЇ ДУМКИ

У статті досліджується стан вивчення українського концертно-камерного вокального виконавства в музикознавстві. Автор аналізує найбільш важливі джерела інформації та здійснює їх класифікацію.

Ключові слова: концертно-камерне виконавство, камерний спів, вокальне мистецтво, діяльність співака, українське музикознавство, історіографія.

В історії українського вокального мистецтва професійний камерний спів охоплює майже 100-літній період, сформувавши свої виконавські традиції, уподобання та пріоритети. В Україні першою професійною камерною співачкою вважається Марія Шекун-Коломійченко (1892–1938), яка дала прекрасні взірці виконання камерних вокальних творів різних жанрів і стилів. У Західній Україні, на думку А.Рудницького (її поділяє також І.Лисенко), першість належить І.Шмеріківській-Приймовій [18, с.550]. Велику увагу цьому виду вокального мистецтва приділяли Соломія Крушельницька (другу половину життя присвятила виключно камерним програмам), Олександр Мишуга, Модест Менцинський та ін. Визнаними майстрами вокального мистецтва стали такі сучасні українські камерні співаки, як Елла Акритова, Григорій Гаркуша, Марія Байко, Ольга Басистюк, Валерій Буймістер, Діана Петриненко, Галина Сухорукова, відомі далеко за межами нашої країни. Насиченість сучасного музичного життя різноманітними фестивалями, конкурсами, концертами камерно-вокальної музики також свідчить про вагомe місце цього виду мистецтва в загальному світовому культурно-мистецькому просторі. Разом з тим розгорнута практика вокального виконавства, зокрема камерного співу, набагато випереджає її теоретичне вивчення.

Отже, актуальність звернення до проблеми українського концертно-камерного вокального виконавства визначається протиріччям між його важливим місцем у культурному житті нашої країни та недостатньою увагою наукової думки до цього виду мистецтва.

Об'єктом вивчення в статті є українське вокальне мистецтво, предметом – висвітлення його важливої частини – концертно-камерного виконавства в музикознавстві.

Мета публікації – створення основ історіографії камерно-вокальної культури. Для цього нами були поставлені такі завдання: панорамно окреслити стан вивчення історії і теорії во-

кального виконавства в музикознавчій думці, зібрати, проаналізувати й систематизувати наукові праці та інші джерела, що стосуються обраної теми.

Матеріалом вивчення стали праці різних жанрів: монографії, дисертації, наукові статті, підручники, навчальні посібники, методичні розробки, публіцистика тощо, автори яких представляють різні регіональні музикознавчі осередки України.

Відразу зазначимо, що спеціальних ґрунтовних досліджень з історії та теорії концертно-камерного вокального виконавства в українському музикознавстві немає. Нечисленні праці є в російських авторів. Серед таких – “История камерного пения в России” М.Неменової-Лунц [21], “Советское камерно-вокальное исполнительство” В.Россіхіної [26], “Театр одного певца” С.Яковенка, “Певец и песня” А.Доліво [8], “Концертно-камерная подготовка певцов” А.Меровича [17, с.132–140], “О камерном пении” О.Левіка [13].

Щодо української музикознавчої думки, то вокальне мистецтво оглядово висвітлюється в таких узагальнюючих працях з історії української музичної культури, як: шеститомна “Історія української музики”, де є спеціальні розділи, присвячені концертно-музичному життю (автори – Т.Булат, Л.Мазепа, В.Клин, О.Шевчук, Н.Якименко, М.Беляєва) [10], “З музично-письменницької спадщини” В.Барвінського (Дрогобич, 2004), “Сторінки музичного минулого Львова” Л.Мазепа (Львів, 2001), “Музична культура Галичини (друга пол. XIX – перша пол. XX століття)” М.Черепанина (Київ, 1997), “Музична культура другої половини XX століття” О.Уманець (Харків, 2003), “Музична культура Волині першої половини XX століття” П.Шиманського (Луцьк, 2005), “Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення” за редакцією В.Теличка (Ужгород, 2005), “Музична культура Харкова кінця XVIII – поч. XX століття” О.Конової (Харків, 2005), численні наукові розвідки Ю.Булки, П.Медведика, Л.Яросевич та багатьох інших. У таких дослідженнях, окрім ґрунтового висвітлення загального стану музичної культури України, її еволюції, перспектив, є інформація про визначних українських майстрів оперного та камерно-концертного співу, їхню творчу діяльність, репертуарні вподобання тощо.

Багато фактологічного матеріалу є в довідковій літературі, як-от: “Словник співаків України” І.Лисенка [14], “Митці України” [20] і “Мистецтво України” [19], де вміщено відомості про співаків, життя і творчість яких пов’язана з Україною, а також тих, що були змушені жити на чужині, проте залишалися представниками національної культури та її пропагандистами. Можна згадати також публікації П.Медведика “Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника)” [18].

Інформацію з питань камерно-вокального виконавства містять також праці, спеціально присвячені питанням української вокальної культури. Це – підручник “Історія вокального мистецтва” Б.Гнидя, де є розділ про українську вокалістику [4], його ж посібник “Виконавські школи України”, що містить матеріал, який відображає діяльність кафедри сольного співу НМАУ ім. П.Чайковського [3]. Ці питання частково розглядають у своїх наукових дослідженнях з історії та теорії вокального мистецтва Н.Гребенюк, О.Стахевич, Т.Мадишева, В.Антонюк, М.Жишкович. У центрі уваги В.Антонюк – етнопсихологічні аспекти вокального виконавства. Ґрунтовністю та багатогранністю вирізняються такі її праці, як “Українська вокальна школа: етнокulturологічний аспект” [1], “Пісенно-фольклорні витоки українського вокального мистецтва” і “Виконавські форми сольного співу: до питання різнопрофільних співацьких особистостей” (К., 1999). У докторській дисертації Н.Гребенюк “Вокально-виконавська творчість” проблему розглянуто з позицій психолого-педагогічного та мистецтвознавчого аспектів [7]. Автор розкриває сутність і специфіку вокально-виконавської та вокально-педагогічної творчості, аналізує їх взаємозумовленість і взаємозалежність.

Регіональну спрямованість має кандидатська дисертація М.Жишкович “Львівська вокальна школа другої половини XIX – першої половини XX століття” [9]. У такого типу ґрунтовних дослідженнях зустрічаємо висвітлення і камерно-вокального виконавства як функціональної складової вокальної культури в цілому та її місця в цій системі.

У контексті обраної проблематики на значну увагу заслуговують наукові праці та публіцистика (дослідження, статті, нариси, рецензії, огляди, нотатки) С.Людкевича, спеціально присвячені вокальній музиці, яку він вивчав різноаспектно. Ним яскраво охарактеризовані творчі портрети М.Менцинського, О.Мишуги, С.Крушельницької, М.Сокіл, І.Шмериковської-Приймової, О.Бандрівської, М.Микиші, М.Маслюка, Г.П’ясецької, О.Любич-Парохоняк, Р.Прокопо-

вича-Орленка, Р.Любинецького та інших. І всюди виявляється глибока обізнаність С.Людкевича з особливостями цього виду виконавського мистецтва. Це пояснюється його активною співпрацею з хоровими колективами як співака-хориста, диригента. Як піаніст-концертмейстер він багато виступав із відомими співаками: С.Нагірною, М.Менцинським, О.Мишугою, М.Сабат-Свірською, М.Кондрацьким. У своїх працях С.Людкевич часто дуже стисло дає яскраву характеристику співакові. У деяких статтях він торкається питання типології артистичної індивідуальності, виконавського стилю та методики, інтерпретації камерно-вокальних творів окремих композиторів, зокрема, М.Лисенка (статті й нариси про М.Менцинського, О.Мишугу).

Варто згадати й дослідження, що мають методичну спрямованість, проте містять певні наукові узагальнення щодо стильових особливостей саме камерного виконавства. Це – статті Т.Калугіної “Деякі особливості зародження камерно-вокального виконавства в історичному аспекті” [11], В.Ревенко “Семантические аспекты камерного вокального исполнительства” [25], Н.Гребенюк “До проблеми виконавської творчості у класі камерного співу” [6], Т.Лимаревої “В классе камерного пения” [15], О.Бандрівської “Особливості виконання вокально-камерних творів” [2].

Свідченням посилення уваги теоретичного осмислення процесів, які відбуваються у сфері камерного виконавства, стають дисертаційні праці. Серед них: “Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу” Л.Горелік [5], де здійснено дослідження типологічних і виконавських аспектів вокального циклу як значущої складової частини жанрової сфери камерного вокального мистецтва в межах європейської музичної культури XIX–XX ст. Висвітлено семантичний і духовний аспекти камерно-вокального циклу, що фіксує в символічній формі уяву про життєвий шлях людини в буттєво-суттєвому й побутово-життєвому проявах. Визначено умови та специфіку інтерпретації в цьому жанрі “великих” тем “малими” музично-виразними та виконавськими засобами, утілення “оперної – не-оперної стилістики”. На підставі вивчення ідеї художнього буття вокального циклу в межах камерного вокального мистецтва XIX–XX ст. осмислено ті процеси в музичній культурі минулого та сучасності, що виявляють засобами художньої творчості та специфіки камерної виконавської діяльності глибинні перетворення людської сутності.

Інформативними в контексті камерно-вокального виконавства є портрети співаків, у творчій біографії яких камерно-концертне виконавство посідає важливе місце. Це – монографії, дисертації, наукові статті, а також науково-популярні видання та публіцистика: рецензії на концерти в періодиці, нариси, спогади про С.Крушельницьку, І.Козловського, М.Менцинського, О.Мишугу, І.Маланюк, Б.Гмирю, Й.Гошуляка, М.Сокіл, М.Сабат-Свірську, О.Бандрівську, О.Басистюк, В.Буймістера, М.Стеф'юк, М.Огренича, О.Карпатського, О.Врабеля, В.Ігнатенка, сестер Байко й сестер Дацько та багатьох інших.

Варто зазначити, що у вищих навчальних музичних закладах України були написані та захищені магістерські роботи, присвячені творчим персоналіям – репрезентантам українського концертно-камерного вокального мистецтва*.

Оскільки концертно-камерне вокальне виконавство існує в неподільній єдності вокального й інструментального чинників, тому джерелом інформації можуть бути і окремі праці з концертмейстерської тематики**. У камерно-вокальному мистецтві відбувається процес спільного співтворення одного музичного образу, під час виступу на концертній естраді співак та інструменталіст (у більшості випадків піаніст) є суцільною виконавською одиницею. Історія світового камерно-вокального виконавства багата іменами численних піаністів, які були безпосередніми учасниками камерно-вокального музикування. Це – композитори-піаністи Е.Гріг, М.Мусоргський, А.Рубінштейн, С.Рахманінов, М.Метнер, Г.Свиридов, в Україні – М.Лисенко, В.Косенко, В.Барвінський, Н.Нижанківський, А.Рудницький, Ф.Надененко та ін.

* Серед магістерських робіт, захищених у Львівській національній музичній академії ім. М.В.Лисенка, – дослідження Л.Гречук (про О.Врабеля), Л.Задорожної (про О. Курдидика-Карпатського та П.Кармалюка), І.Лесик (про В.Чайку), З.Гринь (про О.Мишугу) та ін.

** Зазначимо, що публікації, присвячені концертмейстерській діяльності в контексті концертно-камерного вокального виконавства, цікаві не стільки рекомендаціями щодо суто вузькопрофесійних піаністичних проблем, скільки, передусім, питаннями інтерпретаторських трактувань і спільного зі співаком утілення авторського задуму.

Для багатьох музикантів концертмейстерство стало професією, у якій вони досягли найвищого рівня майстерності. Серед них – М.Біхтер, А.Дьякова, А.Макаров, М.Сахаров. Камерно-концертна діяльність Н.Дорліак невіддільна від її співпраці із С.Ріхтером, піаністом, який виступав у камерних програмах з найвидатнішими співаками світу. Так само виконавська творчість Б.Гмирі була багато в чому зумовлена контактами з піаністом Л.Остриним, і такі приклади можна продовжувати. Беззаперечність впливу партнера-піаніста на результати спільної зі співаком діяльності доводять слова А.Доліво: “Чим сильніша індивідуальність піаніста, тим краще співакові, бо усвідомлення того, що з ним його надійний, чутливий товариш, надає йому сили” [8, с.178]*.

У зарубіжному музикознавстві із цього питання авторитетними є роботи Дж.Мура (“Певец и аккомпаниатор”), А.Ньютона (“Біля фортепіано – Айвор Ньютон; світ акомпаніатора”), Є.Шендеровича (“О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца”) [30]. Змістовними є спогади М.Біхтера, одного з найкращих російських акомпаніаторів, що вміщені в книзі В.Россіхіної “Советское камерно-вокальное исполнительство” [26].

Увага до вивчення ролі піаніста у вокально-фортепіанному ансамблі (тандем вокаліста й піаніста є основним “репрезентатором” камерного вокального мистецтва) значно підвищилась і в українському музикознавстві, особливо в останні роки. На цьому питанні акцентують увагу львівські дослідники, зокрема, Т.Молчанова, О.Ксьондзик, Н.Харандюк. Камерно-вокальне виконавство як особливий вид ансамблевого, дуєтного музикування, внесок піаністів у розвиток української, зокрема львівської, вокалістики розглядає у своїх статтях Л.Ніколаєва. В одній з її публікацій ідеться про значення діяльності вокально-фортепіанних ансамблів для розвитку української музичної культури в Галичині [23].

Можемо виділити ще одну групу досліджень. Це – наукові роботи, де розглядаються питання камерної музики взагалі, камерно-інструментального та камерно-вокального її різновидів. Сьогодні камерність визначається музикознавцями як одна з “принципових домінант сучасного мистецтва”, а камерна музика “у ХХ ст. стає основним полем творчих експериментів, художньою лабораторією епохи” [24, с.168]. Такі дослідження висвітлюють окремі психологічні, емоційні, комунікативні аспекти камерного музикування, зокрема, камерно-вокального виконавства, сучасні тенденції та перспективи розвитку. У світовому музикознавстві знаходимо значну кількість напрацювань у цьому напрямі. Назвемо деякі з них: Ноль Людвіг – “Историческое развитие камерной музыки и ее значение для музыкантов”; Dunhill T. “Chamber Music”; Kilburn N. “The story of chamber music”; “Chamber music” (edited by Alek Robertson); Ступель А. “В мире камерной музыки”; Песиков Е. “Камерная музыка”; Рацька Ц. “Советская камерная музыка”; Петрушанська Р. “Камерная музыка”. В українському музикознавстві найбільш ґрунтовним дослідженням є монографія І.Польської “Камерный ансамбль: история, теория, эстетика”, де проблематика камерного виконавства в його різних формах посідає значне місце [24].

Варто зауважити, що в сучасному українському музикознавстві практично немає самостійних напрацювань з теоретичного обґрунтування понять і термінів, якими користуються музиканти в концертно-камерному вокальному виконавстві. Ґрунтовного наукового вивчення потребують категорії “камерності” і “концертності”, “камерного виконавського стилю” та “концертного (часто – концертно-віртуозного) стилю”, “камерної” і “концертної” програм. Недостатнє розуміння характерних відмінностей між цими поняттями, відсутність чітких дефініцій призводить до неточностей, однобічного висвітлення діяльності співаків, недооцінки цієї сфери їхньої творчості. Наприклад, подаючи дані про відомого українського співака О.Курдидика-Карпатського, І.Лисенко в “Словнику співаків України” не згадує про повноцінність камерного виконавства в його творчій біографії. Проте цей музикант був визнаним майстром камерного співу, доказом чого можуть слугувати відгуки на інтенсивну творчу діяльність співака в періодиці. “О.Карпатський – це, напевно, перший у Польщі камерний співак, чудовий виконавець художнього романсу, а не лише оперний артист”, – читаємо в одній з польських газет [12, с.8].

У цьому контексті варто згадати праці радянських науковців “О понятии концертности” Н.Ахмедходжаєвої (Ташкент, 1982) і монографію “У истоков публичного концерта Нового

* Тут і надалі переклад усіх цитат здійснений автором статті.

времieni” Є.Дукова (Москва, 2003). У цих дослідженнях науково обґрунтовуються і конкретизуються поняття концертності, указуються її типові ознаки. На особливостях камерності у вокальному виконавстві зосереджує увагу український музикознавець Н.Толошняк. Вона зауважує, що різні види виконавства “можуть однаково належати як до камерного, так і до концертного напрямів... Самостійне функціонування ансамблевої творчості й виконавства... у цілому неподільно пов’язане з камерною і концертною музикою, а ширше – з образно-жанровими сферами камерності й концертності в музиці як такій” [29, с.5].

Варто зазначити, що поняття “камерності голосу” достатньо широко висвітлено, передусім, співаками й педагогами в методично-педагогічних наукових роботах, спогадах авторитетних музикантів (як-от: у збірнику “Борис Гмиря. Статті, листи, спогади” (К., 1975), “Статті. Воспоминання” В.Тольби (К., 1986) та багатьох інших. Провівши попереднє дослідження, можемо навести висловлювання видатного музикознавця В.Тимохіна, яке, на нашу думку, окреслює сучасний погляд на потреби камерного вокального виконавства: “Сьогодні, напевно, правильніше проводити границі не між оперними й камерними співаками, а між артистами, які однаково володіють як камерним, так і оперним виконавським жанром (нехай навіть і тими, які не виступають на сцені театру), і вокалістами, для яких головною сферою творчої діяльності є опера” [28].

Ми чітко усвідомлюємо, що вивчення і зокриття проблематики концертно-камерного вокального виконавства перебуває в постійній динаміці й нині володіє значним потенціалом. Саме тому окреслення стану опрацьованості зазначеного кола питань потребуватиме постійних доповнень і коректив. Наша розвідка не претендує на вичерпність інформації, а на узагальнене й панорамне окреслення стану висвітлення камерно-вокального виконавства в українському музикознавстві.

Згідно з проведеною роботою можемо зробити певні **висновки**.

Літературу, де частково з’ясовуються ці питання, можна об’єднати в такі блоки:

- Довідкові видання (енциклопедії, біографічні словники тощо).
- Узагальнюючі праці з історії української музичної культури в цілому (монографії, дисертації, навчальні посібники).
- Спеціальні дослідження, присвячені питанням розвитку саме вокального мистецтва та діяльності його яскравих представників (переважно виконавсько-історичного, виконавсько-методичного, методично-педагогічного спрямування), статті та нариси публіцистичного характеру.
- Дотичними до проблематики, що пов’язана з вокальним камерно-концертним виконавством, є наукові роботи жанрово-теоретичного характеру, де паралельно з вивченням специфіки камерно-інструментального та концертмейстерського мистецтва висвітлюються деякі питання щодо семантики, естетики, психології, особливостей комунікації в процесі камерно-вокального музикування.

Отже, хоча спеціальних наукових досліджень, присвячених виключно питанням концертно-камерного вокального виконавства, практично поки що немає, накопичено достатньо матеріалу, щоб розпочати його ґрунтовне вивчення. Сьогодні бачимо, що окреслені такі напрямки: історико-біографічний, жанрово-теоретичний, історико-виконавський, історико-педагогічний, методико-педагогічний, психологічний. Питання камерно-вокального виконавства почали поступово входити до сфери наукових інтересів учених, педагогів, виконавців-практиків і представлені працями різних жанрів.

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія / В. Г. Антонюк. – К., 1999. – 166 с.
2. Бандрівська О. К. Науково-методичні праці, статті, рецензії / О. К. Бандрівська ; [ред.-упоряд. Р. Мисько-Пасічник]. – Львів : Апріорі, 2002. – 148 с.
3. Гнидь Б. П. Виконавські школи України. Кафедра сольного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського (1971–2001) / Б. П. Гнидь ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К. : НМАУ, 2002. – 95 с.
4. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник / Б. П. Гнидь. – К. : НМАУ, 1997. – 319 с.

5. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : 17.00.03 / Л. М. Горелік ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2006. – 16 с.
6. Гребенюк Н. Є. До проблеми виконавської творчості у класі камерного співу / Н. Гребенюк // Музичне мистецтво і культура / [голов. ред. О. В. Сокол]. – Одеса : Друк, 2003. – С. 155–164. – (Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової. Вип. 4).
7. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтв. : 17.00.03 / Н. Є. Гребенюк ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – 39 с.
8. Доливо А. Певец и песня / А. Доливо. – М. ; Л., 1948. – 252 с.
9. Жишкович М. А. Львівська вокальна школа другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / М. А. Жишкович ; ЛДМА ім. М. В. Лисенка. – Л., 2006. – 246 с.
10. Історія української музики : у 6 т. / [редкол. М. М. Гордійчук та ін.]. – К. : Наук. думка, 1989–2010. – Т. 1–5.
11. Калугіна Т. Ю. Деякі особливості зародження камерно-вокального виконавства в історичному аспекті / Т. Ю. Калугіна // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. – Х. : Каравела, 1999. – Вип. 3. – С. 26–31.
12. Карпатская Т. Александр Карпатский – певец и педагог / Т. Карпатская ; ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 1984, Архів ЛДМА ім. М. В. Лисенка. – К 26. – 64 с.
13. Левик С. О камерном пении / С. Левик // Советская музыка. – 1948. – № 6. – С. 64–65.
14. Лисенко І. М. Словник співаків України / І. М. Лисенко. – К. : Рада, 1997. – 354 с.
15. Лымарева Т. В. В классе камерного пения / Т. Лымарева // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. – Х. : Каравела, 2000. – Вип. 5. – С. 63–70.
16. Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; [упоряд., ред., пер. і прим. З. Штундер]. – Л. : Вид-во М. Коць, 1999. – Т. 1. – 496 с.; Т. 2. – 816 с.
17. Материалы Всесоюзной конференции по вокальному образованию / [ред. А. Б. Гольденвейзер и др.]. – М. : Музгиз, 1941. – 198 с.
18. Медведик П. Діячі української музичної культури : матеріали до біобібліографічного словника / П. Медведик // Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – Т. ССXXXII. – С. 464–558.
19. Мистецтво України : біографічний довідник / [за ред. А. В. Кудрицького]. – К. : Укр. енцикл. ім. М. П. Бажана, 1997. – 700 с.
20. Митці України : енциклопедичний довідник / [за ред. А. В. Кудрицького]. – К. : Укр. енцикл. ім. М. П. Бажана, 1992. – 846 с.
21. Неменова-Лунц М. С. История камерного пения в России: запись лекций, 1946 / М. Неменова-Лунц. – ГЦММК. – Ф. 218.
22. Немкович О. Українське музикознавство ХХ ст. як система наукових дисциплін : монографія / О. Немкович. – К., 2006. – 534 с.
23. Ніколаєва Л. М. Значення діяльності вокально-фортепіанних ансамблів для розвитку української музичної культури в Галичині (20–30 рр. ХХ ст.) / Л. М. Ніколаєва // Духовна культура як домінанта українського життєтворення : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 22–23 груд. 2005 р.). – К. : ДАККІМ, 2005. – Ч. 1. – С. 85–89.
24. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография / И. И. Польская. – Х. : ХДАК, 2001. – 396 с.
25. Ревенко В. Семантические аспекты камерного вокального исполнительства / В. Ревенко // Музичне мистецтво і культура. – Одеса : Друк, 2003. – Вип. 4. – Кн. 1. – С. 216–226.
26. Россихина В. Советское камерное исполнительство / В. Россихина. – М. : Сов. композитор, 1976. – 112 с.
27. Степанидина Е. А. В. Н. Чачава о проблемах камерно-вокального исполнительства и музыкальной педагогики / Е. А. Степанидина // Искусство и образование. – 2008. – № 4. – С. 102–108.
28. Тимохин В. Мастера вокального искусства ХХ века. Очерки о выдающихся певцах современности / В. Тимохин. – М. : Музыка, 1974. – Вип. 1. – 175 с.
29. Толошняк Н. Украинская камерная опера (к проблеме эволюции жанра) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : 17.00.02 / Н. Толошняк. – К., 1991. – 23 с.
30. Шендерович Е. С певцом на концертной эстраде / Е. Шендерович. – Иерусалим : Иерусалимский изд. центр, 1997. – 250 с.

В статтє освещаеться степен ь исследованост и проблематики, связанной с украинским концертно-камерным вокальным исполнительством. Автор анализирует наиболее важные источники информации и осуществляет их классификацию.

Ключевые слова: концертно-камерное исполнительство, камерное пение, вокальное искусство, деятельность певца, украинское музыкознание, историография.

The article deals with problems that are connected with the Ukrainian concert and chamber vocal art. There is an analysis of the most important sources and their classification.

Key words: concert and chamber art, chamber singing, singing art, activity of singer, Ukrainian Musicology, historiography.

УДК 78.2У+78.471

ББК 85.313(2Укр) 7-4+85.315.1-712

Христина Флейчук

**ХОРОВА ШЕВЧЕНКІАНА СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ:
ПРОБЛЕМИ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
(на матеріалі хору “Ой чого ти почорніло...” В.Камінського)**

У статті узагальнюються тенденції, притаманні компонуванню та виконанню сучасних хорових творів на слова Т.Шевченка. Прикладом герменевтично-структурного аналізу композиції “Ой чого ти почорніло...” В.Камінського окреслюється специфіка засад їх інтерпретації. Пропонується авторська концепція розв’язання методико-психологічних проблем, пов’язаних із зародженням і втіленням виконавсько-інтерпретаційних версій сучасних опусів на вірші Т.Шевченка.

Ключові слова: хорова шевченкіана, герменевтичний аналіз, інтерпретація, виконавська концепція.

Різноманітні жанри хорової музики є одним з основних репрезентантів співаного Шевченкового слова. Хоча впродовж тривалого історичного проміжку часу суспільно-політичні реалії диктували вибіркoву можливість публічної інтерпретації тих чи інших поезій Кобзаря*, у цілому, традиція компонування опусів на тексти Т.Шевченка, як і їх музикознавчого осмислення, не переривалася і в радянський період. Аналітичні оцінки хорових творів на Шевченкові вірші, здійснені Л.Пархоменко, М.Гордійчуком, Т.Булат, О.Цалай-Якименко, М.Загайкевич, С.Павлишин та багатьма іншими, не втрачають своєї актуальності до сьогодні. Серед новіших досліджень широкого спектра проблематики музичної Шевченкіани – розвідки Л.Корній, Л.Яросевич, Я.Якуб’яка, Н.Королюк, О.Козаренка.

Водночас питання *виконавської інтерпретації* композицій до поезій Кобзаря знаходять у музикознавчій літературі лише опосередковано-фрагментарне висвітлення, здебільшого, у зв’язку з дослідженням творчості того чи іншого композитора. Така ситуація зумовлена рядом об’єктивних причин, серед яких виокремлюється природна проблемність систематизації, узагальнень стосовно різностилевих, часто не однакової мистецької вартості, опусів (на тексти Шевченка), навіть, якщо йдеться про твори одного жанру чи певного хронологічно окресленого часового проміжку. С.Людкевич, вважаючи, що “про якийсь окремішній музичний стиль в українській «Музиці до “Кобзаря”» говорити годі”, однак, виводить підсумовуючий і, водночас, пророчий висновок: “Але все-таки поезія Шевченка приневолила всіх українських музик у меншій або більшій мірі, свідомо чи й не свідомо, інтенсивніше виявити народний український характер і колорит у музичній вокальній літературі” [2, с.269].

Так, у монографії Н.Андрос, присвяченій вокально-хоровій творчості К.Стеценка, Л.Ревуцького, С.Людкевича, А.Штогаренка й адресованій, у першу чергу, диригентам-керівникам хорових колективів, “висхідними критеріями у дослідженні служать, насамперед, деякі стильові ознаки поезії митця (Т.Шевченка. – Х.Ф.), а не індивідуальні стилі композиторів, які до неї звертались” [3, с.3–4].

* Ще М.Лисенко в листі до В.Лукича від 21 грудня 1893 р. скаржився: “В літі я теж написав спів до тексту Шевченкового: “Світе тихий, краю милий” (“Розрита могила”) і “Могила Богданова”: “Стоїть в селі Суботові”... Все це речі недруковані в рукопису, і в Росії їм, звичайно, не бачити світу” [1, с.233].

Подібний підхід визначає напрям дослідження, коротко викладеного в цій статті. Коло її зацікавлення охоплює виконавсько-інтерпретацій у проблематику сучасної хорової шевченкіани (кін. ХХ – поч. ХХІ ст.). Детальніше аналізується твір львівського композитора В.Камінського “Ой чого ти почорніло” (вибір зумовлений успішною сценічною долею композиції). Тут варто підкреслити, що, незважаючи на щорічне проведення по всій Україні та в діаспорі Шевченкових вечорів, які інспірують компонування великої кількості нових творів, їх програмна музична добірка залишається доволі консервативною сферою (звичайно, ідеться не про освячені традицією та народною пам’яттю “Заповіт” чи “Реве та стогне”); лише окремим творам удається утриматися в репертуарі колективів.

Отже, метою статті є виявлення та узагальнення ряду виконавських спостережень стосовно сучасної хорової шевченкіани, які, як видається, могли б виявитися корисними для її майбутніх інтерпретаторів, а відтак – слухачів.

Останніми десятиліттями в репертуарі професійних і аматорських колективів з’явилися композиції на тексти Кобзаря, виконання яких у радянські часи було абсолютно неможливим. Це твори, у яких відображені *релігійні* або ж відверто антиімперські *патріотичні* настрої поетового світобачення. Одними з найпоказовіших у другій групі є поезії, де Шевченко дає особисту недвозначну оцінку підписання Богданом Хмельницьким Переяславського акту, – “Розрита могила” і “Стоїть в селі Суботів”. Власне вони привернули увагу львівських митців: народилися пісня Ю.Саєнка “Світе тихий” (“Розрита могила”), що неодноразово виконувалася як хоровий твір в аранжуванні Б.Генгала; кантата “Стоїть в селі Суботів” М.Волинського*; подібне патріотичне наповнення має кантата “Послання” для солістів, мішаного хору й симфонічного оркестру закарпатського композитора В.Гайдука.

Духовну тематику репрезентують Шевченкові переспіви псалмів Давида, музику до яких створили М.Кузан, В.Журавицький, М.Скорик**; ораторія “Неофіти” М.Кузана, присвячена тисячоліттю хрещення Руси-України на тексти однойменної поеми; хоровий концерт “Все упованіє моє” М.Волинського (уривок з поеми “Марія”); ця ж поезія лежить в основі одного з номерів хорового циклу В.Сильвестрова, що має назву “Псалми на слова Шевченка”***. Релігійні й патріотичні мотиви тісно переплетені в кантаті “Подражаніє Осії” М.Волинського, диптиху, що складається з “Отче наш(у)” і “Заповіту” В.Сильвестрова.

У хоровому циклі Г.Ляшенка “Містерія тиші”**** цікава ідея проникнення у філософію таємничого поєднує зображальні уривки ранніх балад Шевченка: “Кричать сови, спить діброва” з поеми “Катерина”, “Хто се, хто се по сім боці...” з “Утопленої”, “Ух! Ух! Солом’яний дух!” з “Причинної” і вірш “Світає, край неба палає”.

Серед найновіших музичних інтерпретацій поезій з “Кобзаря” також: “Український триптих” для хору а саррелла на вірші Т.Шевченка та Л.Талалая В.Дроб’язгіної, два пізні вірші – чотирирядковий “І день іде, і ніч іде” та останній із створених поетом “А поки те, та се, та оне...”, що складають “Диптих” А.Бондаренка. Поетична мініатюра “І день іде, і ніч іде” також інспірувала однойменний хоровий твір І.Майчика. Перу цього львівського диригента та композитора належить ряд композицій на Шевченкові вірші: “Барвінок цвів і зеленів”, “Світе ясний! Світе тихий!”, “Чи ми ще зійдемося знову”, чоловічий хор “Як маю я журитися” та ін.

Серед поезій, які не раз приваблювали композиторську музу, недовгий, але глибоко драматичний вірш “Ой чого ти почорніло...”*****. Однією з його найновіших композиторських

* Твір нагороджений Дипломом на вокально-хоровому конкурсі “Створімо сучасну українську патріотичну пісню”, присвяченому 5-й річниці незалежності України.

** Популярним є також “ХІІ-й Псалом Давида” І.Соневіцького, скомпонований як солоспів.

*** Хоровий цикл В.Сильвестрова “Псалми на слова Шевченка” складається з таких номерів: “Реве та стогне”, “По діброві вітер вие”, “Садок вишневий”, “Все упованіє моє”, “У нашім раї на землі”.

**** “Містерія тиші” поруч з іншими композиціями принесла Г.Ляшенку звання лауреата Національної премії України ім. Т.Шевченка.

***** Серед відомих нам хорових творів на вірш “Ой чого ти почорніло...” – чоловічий хор І. Воробкевича, достатньо різко розкритикований С.Людкевичем [4, с.239], мішаний хор у супроводі фортепіано Л.Ревуцького, мішаний хор харківського композитора Г.Фінаровського, нещодавно створена кантата львівського композитора Р.Демчишина.

інтерпретацій є створений у кінці 80-х років ХХ ст. акапельний хоровий твір В. Камінського*, що успішно поповнив репертуар професійних та аматорських колективів.

У чому ж полягає перманентна особливість вірша “Ой чого ти почорніло...” породжувати яскраві зразки в суміжному музичному мистецтві?..

Сюжетну канву поезії складає історичний факт сумної поразки військ Богдана Хмельницького в битві з поляками під невеликим “містечком Берестечком”. Подія інтерпретована Т.Шевченком не лише в емоційному, експресивному, подекуди експресіоністичному руслі (“Та ще мене гайворони // Укрили з півночі... // Ключуть очі козацькі, // А трупу не хочуть”); вона наштовхує поета на особистісний пророчий вирок для нації: “Я знов буду зеленіти, // А ви вже ніколи // Не вернетесь на волю, // Будете орати // Мене стиха та, орючи, // Долю проклинати”... Вірш написаний Шевченком у 1848 р. на Кос-Аралі та яскраво відображає еволюцію його оцінок козацтва від романтичної ідеалізації (так переконливо задекларованій у ранніх поемах, зокрема, “Гамалії”, “Івані Підкові”) до болісних роздумів про даремно пролиту кров. Глибоке й переконливе тлумачення цьому дає авторитетний шевченкознавець Іван Дзюба: “Благодать січової волі втрачено назавжди, і пристрасне оплакування її означає ту прірву в національній долі, яку конче треба перейти (сама безнадія може бути щонайгострішим покликом до надії) [5, с.655].

Подібно як “Розрита могила” чи “Стоїть в селі Суботові”, вірш “Ой чого ти почорніло...” укладений Шевченком у коломийковому розмірі (8+6). Його лаконічність, стрункість та заокругленість форми, негаласливий, але яскраво зображальний драматичний тон оповіді, велика кількість сонорних ефектів (наприклад: “Круг містечка Берестечка” або “...Укрили з півночі... // Ключуть **очі** козацькі, // А трупу не **хочуть**”), власне, і творять благодатний ґрунт для музичних інтерпретацій.

Коротко викладений нами варіант герменевтичного прочитання зазначеної поезії має безпосередній стосунок до формування відповідної виконавської моделі композиції “Ой чого ти почорніло...” (як у цілому, так і в деталях: артикуляційних, агогічних, динамічних і цілого ряду інших). Спробуємо простежити реалізацію цього завдання на прикладі виконавського аналізу опусу В.Камінського.

Функція хору в названому творі не лише оповідна, але й великою мірою зображальна, тому при його звучанні вагомого значення набуває вміння виконавців (насамперед диригента) тонко відчувати тембральну сонористику. Уже в перших тактах партитури композитор почергово накладає вступи жіночих голосів (*divisi*), що створює пощабельно заповнений чотиризвук (ре-мі-фа-соль у тональності ре-мінор). Щоб його фонація стала яскраво переконливою в зображенні “почорнілого від трупу” величезного простору, дуже важливо педантично збалансувати динаміку кожного із звуків акорду, не дати “загубитися” малій секунді між середніми голосами. Увагу варто приділити також однаковості атаки, яка бачиться нам надзвичайно зорганізованою і м’якою водночас. Виконавський досвід підказує доречність заміни голосної “а” у початкових тактах партитури на “у” чи напіввідкрите морморандо, що, власне, і сприятиме зібраності атаки. Хоча композитор не передбачив фермати на аналізованому співзвуччі, утвореному жіночою групою голосів, для переконливості його ж задуму (зображального введення в емоційно-просторовий антураж оповіді), дещо протягуємо цей акорд (2-й такт). Це дає можливість зосередити слухача на багатих переливах його барви, яка в 3-му такті доповнюється ще одним тоном звукоряду – теноровим “ля” у малій октаві.

На цьому тлі устами басів, а потім тенорів “промовляється” просте, але глибоко напружене емоційне запитання: “Ой чого ти почорніло, // Зеленеє поле?”. Його мелодія скомпонована В.Камінським радше як сумно-стверджувальна, аніж запитальна. Фонація теми, яка ще не раз звучатиме у творі, асоціюється з невідворотністю, постійним поверненням “накруги своя” (до речі, форму композиції в цілому теж можна трактувати як варіант рондо): низхідні інтонації початкових мотивів з опорою на перший і п’ятий щаблі змінюються коротким підйомом, який, знову ж, повертається до першого ступеня. Тому виконавське інтонування зазначеної теми передбачає постійне ледь помітне агогічне стремління до логічних устоїв.

* В.Камінський є також автором кантат “Іван Підкова” і “Чигрине, Чигрине” і хору “Не так тії вороги” на слова Т.Шевченка.

Метафорична “відповідь поля”: “Почорніло я од крові // За вольную волю” починається цією ж мелодією, яка звучить тепер двома октавами вище в партії сопрано (від 8-го такту). Завдяки перенесенню в іншу теситуру й обплетенню альтовими підголосками, вона набуває нового проникливо-душевного забарвлення. Тут варто додати, що мотив “волі” є одним з найчастіше й найрізноманітніше інтерпретованих Т.Шевченком у творчості [5, с.650–661]; глибина його семантичних підтекстів зобов’язує виконавців бодай найменшими артикуляційними нюансами підкреслити вагомість подвоєної поетом “вольної волі”.

Наступний розробковий епізод розпочинає безпосередній опис місця дії, а точніше, її наслідку: “Круг містечка Берестечка // На чотири милі // Мене славні запорожці // Своім трупом вкрили” (від 12-го такту). Композитор продовжує поліфонічно-підголосковий виклад тепер триголосого жіночого хору, вводячи новий інтонаційний матеріал. Хоча в партитурі немає вказівок щодо темпових змін, характер тематизму, перехід у субдомінантову гармонічну сферу (соль-мінор) підказують невелике виконавське *piu mosso*, виражене здебільшого наскрізно-фразовим стремлінням у вислові цитованого тексту. Цільне розуміння вказаного речення передбачається й композитором, який поєднує другу й третю строфи куплету альтовим підголоском (14–15-й такти). Проміжними “пунктами опори”, які допомагають вибудовувати фразування, є треті долі тактів (у розмірі 4/4), на які припадають наголоси в словах поетичного тексту (“містечка”, “Берестечка”). Підкреслені склади також заслуговують особливої артикуляційної переконливості виконання. Вона дає змогу слухачеві насолодитися мелодійністю Шевченкового вірша, вираженою тут побічними римами – алітераціями*. У кінці речення для підкреслення смислового насаження тексту “своім трупом вкрили” (17-й такт) доречно поміняти штрих *legato* на *marcato*. Динамічний відтінок цього вислову, який є кульмінацією епізоду, бачиться нами суворо приглушеним щодо попереднього рівня гучності**.

Чергове повернення лейттеми твору з текстом “Та ще мене гайворони // Укрили з півночі...” (від 19-го такту), аноноподібно викладене В.Камінським у високій теситурі сопранової та тенорової партій (від їх верхнього “соль”) і підкріплене виразовим підголоском альтів, звучить відверто драматично. Поетовим трьом крапкам у кінці речення відповідає фермата, про-ставлена композитором на останніх звуках цієї чотиритактової музичної побудови (22-й такт).

Натуралістично-зображальний текст “Клюють очі козацькі, // А трупу не хочуть” (від 23-го такту) виконують альти й баси на цю ж тему. Подібно до вступу, вона звучить знову в ре-мінорі й супроводжується терпкою барвою малої секунди “мі-фа” у другій октаві (партія сопрано) і великої – “до-ре” у першій (тенори). Низька теситура викладу теми диктує необхідність застосування виконавцями штриха *marcato detasce*, що дає змогу донести глибоко драматичну напругу поетичного слова. Диригенту також варто зосередити увагу виконавців, а відтак слухачів, на дисонантному звучанні малої секунди в сопрановій партії (після проспіваної альтами й басами теми у 28-му такті її доречно підсилити динамічно), що яскраво домальовуватиме зображальність оповіді.

Наступне музично-поетичне речення “Почорніло я зелене // Та за вашу волю...” (від 29-го такту) у нашому інтерпретаційному варіанті містить динамічну кульмінацію твору. Чергове, передостаннє проведення основної мелодії композитор уперше завершує не п’ятим ступенем, а тонікою (32-й такт). Як надривний плач звучить експресивний теноровий підголосок (терціями *divisi*), що у своїй вершині сягає “сib” першої октави (31-й такт). Окрім суттєвого посилення динаміки, яке підводить до кульмінаційного в реченні слова “волю”, важливою виразовою деталлю є нарочито важке й переконливе розширення останнього в цьому реченні такту. Після нього психоакустична атмосфера концертного залу вимагає бодай короткої цезури.

Заключний епізод твору *Piu mosso* В.Камінський одразу починає тональністю до-мінор, вводить новий інтонаційний матеріал у викладі жіночого триголосся. Таке композиторське вирішення аргументоване свіжою “емоційною тональністю” поетичного тексту “Я знов буду зеленіти...”. Перед його продовженням “А ви вже ніколи // Не вернетесь на волю...” (33–34-й такти) доцільно зробити миттєву цезуру (можливо, без вдиху). Вона покликана смислово

* Докладніше про алітерації див. [6, 231–232].

** Точне вербальне означення динаміки, як відомо, завжди страждає відносністю.

розділити, протиставити “перспективи” природи (з її циклами оновлення) і нації, вужче, запорозького козацтва, яким Шевченко пророкує: “Будете орати // Мене стиха та, орючи, // Долю проклинати”. Ця сентенція є смисловою кульмінацією твору. Композитор повертає основну тональність (ре-мінор), лейттему в низькій альтовій теситурі, тембральність педального дисонантного співзвуччя (на цей раз у чоловічих голосах), попередній темп (від 39-го такту). Таким чином обрамлюючи композицію, В.Камінський вкладає її в струнку, педантично вивірену форму.

Мелодико-інтонаційний матеріал хорового твору “Ой чого ти почорніло” В.Камінського своєю надзвичайною співністю, превалюючим імітаційно-підголосковим викладом викликає асоціації з протяжною народною піснею, що забезпечує доступність його сприйняття найширшим слухацьким загалом. А майстерність композиторського письма, глибока співзвучність з поезією Кобзаря в поєднанні з осучасненою на різних рівнях музичною мовою ставлять його в один ряд з найдостойнішими зразками хорової Шевченкіани.

Із щойно викладеного аналізу твору, завданням якого було виявлення виконавських штрихів (у широкому значенні слова), робимо два найістотніші висновки:

- музичний текст композиції В.Камінського є вдячним матеріалом до інтерпретації. У своїх тонкощах він глибоко “переживає”, адекватно й переконливо подає текст вірша, а також справляє цілне художньо-естетичне враження як яскравий музичний опус;
- глибина й ефектність його “живого” звучання досягаються рядом виконавських ремарок, наприклад, агогічних змін темпу, урізноманітненням штрихів, артикуляційних нюансів та ін., покликаних якнайдостойніше репрезентувати авторські задуми поета й композитора в їх семіотичній єдності.

Виконавсько-аналітична характеристика хорового твору є в статті не самоціллю, а лише спробою збагнути логіку мислення композитора, пройти з ним шлях створення партитури (частіше підсвідомий, інтуїтивний), а отже, осягнути його авторський задум, прихований за далеко не однозначним графічним зображенням нотного тексту.

Базовою умовою виконавського прочитання сучасних хорових творів на Шевченкові вірші є, на нашу думку, значна увага до композиторської концепції витлумачення поетичного слова, бажання пізнати авторські акценти в його музичній інтерпретації. Такий методологічний підхід уже давно знайшов свою позитивну реалізацію у виконавському досвіді, але завжди набуває нової актуальності при роботі з партитурою на вірші Т.Шевченка. Сміслова багатогранність Кобзаря, спостережена літературознавцями (зокрема, О.Забужко та ін.), особливо спонукає виконавця-інтерпретатора виявляти в музичному творі композиторську “фіксуючу точку зору” [7, с.9] з метою якнайдостовірнішого донесення до слухача авторської художньо-образної концепції. Погоджуючись із слухним висловом Ю.Мостової, що “повна адекватність інтерпретації ще не обіцяє появи цікавого вторинного відносно авторського задуму художнього об’єкта, а неадекватність і, навіть, конфліктність, не є умовою для втрати художньої цінності” [8, с.62], однак, уважаємо вміння диригентів найдокладніше відчитати суб’єктивно інтерпретовані композиторами інтонації декламування Шевченкового слова першим ключем до створення переконливих виконавських концепцій.

Так само важливим є вдумливий герменевтичний і структурний аналіз самого літературного першоджерела як необхідної умови на шляху постановки обґрунтованої, семантично місткої інтерпретаційної версії того чи іншого музичного твору. У проаналізованій композиції “Ой чого ти почорніло...” В.Камінського зустрічаємо ряд виконавських нюансів, пов’язаних зі смисловими тонкощами поетичного тексту, які не зафіксовані в партитурі. Авторитетний український музикознавець, один з теоретиків музичної інтерпретології В.Москаленко основне завдання виконавського інтерпретування справедливо вбачає у “...формуванні якомога більш розвинених, професійно аргументованих уявлень щодо виразових можливостей конкретного музичного матеріалу” [9, с.7]. Ми ж дозволимо собі доповнити, що вокально-хорові композиції вимагають від виконавця формування такого бачення й стосовно літературно-поетичної їх частини. І лише комплекс цих уявлень, подумки укладених виконавцем у певну художню концепцію твору, своєю чергою, формує деталі відповідних темпово-агогічних, штрихових, тембрових та інших виконавських вирішень.

Наступне важливе узагальнення стосуватиметься методичної ефективності розучування опусів з хоровим колективом. З прикладу виконавського розбору композиції В.Камінського

яскраво видно, що цей етап спільної творчої праці тісно пов'язаний із попереднім – самостійною роботою диригента над партитурою. Лише добре продумана інтерпретатором концепція виконання стає запорукою цікавого у творчому плані та методично ефективного репетиційного процесу. Якщо запропоновані диригентом виконавські рішення, зокрема, штрихові, агогічні, артикуляційні, динамічні, не суперечать композиторській логіці, а, навпаки, розкривають та увиразнюють її, вони одразу ж акцентуватимуться артистами-співаками, відбуватиметься комплексне (текст-контекст-підтекст) засвоєння музичного твору. Звичайно, атмосфера живого звучання і креатив артистів-виконавців часто пропонують варіантні інтерпретаційні версії, на які уважний диригент гнучко реагуватиме, доповнюючи, а часом і видозмінюючи власні попередньо сформовані внутрішньослухові уявлення.

В умовах мистецького сьогодення, коли артистичні колективи поставлені в рамки швидкого розучування нового нотного матеріалу, а опанування технологічних труднощів сучасних опусів (інтонаційних, ритмічних) займає ліву частку репетиційного часу, значно зростає відповідальність хормейстера (диригента) як основного носія-репрезентанта відповідної інтерпретаційної моделі виконання. Достойна ж концертна презентація відносно нових творів на вірші Т. Шевченка сприяє не лише успішній долі композицій, а й популяризації глибоко прочого Слова Кобзаря.

1. Лисенко М. В. Листи / М. В. Лисенко ; [упорядкув., прим. та коментарі О. Лисенка]. – К. : Мистецтво, 1964. – 536 с.
2. Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій “Кобзаря” / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / [упорядкув., ред., вступна стаття і прим. З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – С. 255–269.
3. Андрос Н. Музична інтерпретація поезії Шевченка: на матеріалі хорових творів укр. рад. композиторів / Н. Андрос. – К. : Муз. Україна, 1985. – 72 с.
4. Людкевич С. Про композиції до поезій Шевченка / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / [упорядкув., ред., вступна стаття і прим. З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – С. 238–242.
5. Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість / І. Дзюба. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 720 с.
6. Людкевич С. Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / [упорядкув., ред., вступна стаття і прим. З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – С. 218–242.
7. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / О. Забужко. – 4-те вид. – К. : Факт, 2007. – 148 с.
8. Мостова Ю. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: параметри звукопластичної та словесно-музичної адекватності / Ю. Мостова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. ст. – К., 2003. – Вип. 27. – С. 55–74.
9. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації / В. Москаленко // Київське музикознавство. Проблеми музичної інтерпретації : зб. ст. – К., 1999. – Вип. 2. – С. 4–14.

В статтє обобщаються тенденції, характерные для компонирования и исполнения современных хоровых произведений на слова Т.Шевченко. На примере герменевтически-структурного анализа композиции “Ой чого ти почорніло...” В.Каминского показывается базовая специфика их интерпретации. Предлагается авторская концепция преодоления методико-психологических проблем, связанных из зарождением и воплощением исполнительски-интерпретационных версий современных опусов на стихи Т.Шевченко.

Ключевые слова: *хоровая шевченкиана, герменевтический анализ, интерпретация, исполнительская концепция.*

The actual tendencies of composing and performance of the contemporary choral works to T. Shevchenko's lyrics are generalized in the article. The basic specific of their interpretation is shown at the example of the hermeneutic and structural analysis of the V. Kaminskyj's composition “Oj choho ty pochornilo...” (“Why are you blackened...”). It is introduced the author's concept of overcoming the methodological and psychological problems connected with the creation and realization of the interpretative versions of the modern opuses to T. Shevchenko's lyrics.

Key words: *the choral works to T. Shevchenko's lyrics, a hermeneutic analysis, an interpretation, the performance conception.*

ДІЯЛЬНІСТЬ “PUTSENTELAS VOILIN STUDIO” З ПОЗИЦІЙ ПОЛІКУЛЬТУРНИХ
ТРАДИЦІЙ СКРИПКОБУДІВНИЦТВА ТА СТРУННО-СМИЧКОВОГО
ВИКОНАВСТВА СУЧАСНОСТІ

У статті здійснено розгляд полікультурних тенденцій у діяльності родинної майстерні-студії Пуцентел як прикладу найсучасніших тенденцій вітчизняного скрипкобудівництва. Осмислено співпрацю фахівців з найвищою європейською фаховою освітою на підставі відповідного маркетингового плану, з візуалізованою та озвученою рекламною інформацією про інструменти, відслідковуванням їх долі в міжнародному концертному виконавстві на струнно-смичкових інструментах. Окреслена соціальна значимість діяльності майстерні в регіональному та національному масштабах.

Ключові слова: українське скрипкобудівництво, полікультурні традиції, міжнародне струнно-смичкове виконавство.

Огляд основних етапів розвитку скрипкобудівництва у Львові свідчить про те, що багата яскравими персоналіями і вагомими здобутками його історія заслуговує на осмислення як майстрової школи, яка засвоїла не лише передовий досвід європейських фахівців, але й привнесла в неї чимало здобутків регіональних діячів зазначеної галузі, що засвідчує успіх інструментів львівських майстрів у багатьох країнах світу. Історія виготовлення струнно-смичкових інструментів представлена іменами майстрів, реставраторів і виконавців Антонія Богушевського, саломирського майстра й виконавця М.Павкера, Я.Костржевського, Я.(І.)Кучинського, Бузенського (Бурзенського), Війтишина*, К.М.Савицького, Е.М.Теодоровича, П.Власенка та ін.

Львівська традиція скрипкобудівництва фігурує й у контексті носіїв спадкоємних напрацювань (Марціна Гроблича-мол. – Матеуша Квялковського, Францішка Грональського, Навратіла – К.Ф.Ланга, А.Хайдецького, Я.Костржевського, Я.(І.)Кучинського – К.М.Савицького) і діяльності низки майстрових династій (Гробличів, Грєпнерів, Нєвчиків*), які засвоїли не лише передовий досвід європейських фахівців, але й привнесли в цю галузь чимало здобутків, що засвідчує їх успішна діяльність за кордоном і висока оцінка та визнання якості інструментів львівських майстрів у багатьох країнах світу. Серед них особливе місце належить представникам майстрової родини Пуцентел, засновникам “Putsentelas violin studio”, які своєю діяльністю засвідчують тяглість і розвиток окреслених досягнень у сучасності. **Мета** статті – розгляд полікультурних тенденцій у діяльності родинної майстерні-студії на підставі співпраці фахівців з найвищою європейською фаховою освітою, відповідним маркетинговим планом, візуалізованою та озвученою рекламною інформацією про інструменти, відслідковуванням їх долі в концертному виконавстві як прикладу найсучасніших тенденцій вітчизняного скрипкобудівництва. Її функціонування – достойний взірець об’єднання зусиль, досвіду, знань у цій галузі з метою захисту інтересів спеціалістів-майстрів і доступності їх інструментарію для зацікавлених виконавців у складних висококонкурентних ринкових умовах. Лише в останньому десятиріччі ХХ ст. при Всеукраїнській національній музичній спілці на правах секції утворено Асоціацію майстрів-художників з виготовлення смичкових музичних інструментів, яку очолює тонкий знавець скрипки й музичний майстер Флоріан Юр’єв. Асоціація проводить всеукраїнські конкурси, майстри асоціації беруть активну участь у міжнародних конкурсах смичкових майстрів. Засновано Всеукраїнський конкурс майстрів-художників ім. Левка Добрянського. Однак скрипкові майстри в нас поки що не мають належної підтримки, у реєстрі державного переліку професій скрипковий майстер, як і майстер з виготовлення будь-яких дерев’яних музичних інструментів, не значиться. Тому багато талановитих скрипалів здобули фахову освіту в скрипкобудівництві за кордоном, де успішно конкурують з європейськими фахівцями. Олександр

* Документи, що зберегли дані про цих майстрів, не містять їхніх імен.

* Фабрика музичних інструментів (Pierwsza Krajowa Wytwórnia Instrumentów Orkiestrowych, Smyczkowych i Dętych oraz Mandolin i Gitar, де виготовляли також фортепіано) Франца Нєвчика вважається першою музичною фабрикою Львова.

(Андрій) Матвійчук* у Кремоні викладає музику й майструє скрипки під іменем Санчо де Матео (Alessandro Di Matteo). Серед наймолодших успішних майстрів-смоуків – вихідців зі Львівщини – Ігор Іванюк. Він – професійний музикант-альтист (випускник ЛДМУ ім. С.Людкевича, Харківського інституту мистецтв та Львівської консерваторії – закінчив у 1991 р.) з досвідом роботи артиста оркестру. Будучи членом Асоціації скрипкових майстрів України, тривалий час працював скрипковим майстром у Перемишлі [4, с.19].

Історичний екскурс в історію львівського скрипкарства ускладнений тим, що в численних виданнях фігурують посилання на імена чи досягнення його представників як польських, австрійських, російських або радянських спеціалістів. Так, окремі дані знаходимо в працях Є.Вітачека [1], роботах з історії музичного мистецтва та підручниках струнно-смичкових інструментів, дослідженнях Т.Пануфніка “Sztuka lutnicza” (1926) і “Technologia lutnicza” (1934), низці польськомовних довідників: “Словнику давньої польської музики” (Краків, 1949) А.Чубинського, “Słownik lutników polskich” (Познань, 1953) З.Шульца, “Polskie skrzypce i polscy skrzypkowie” (Лодзь, 1946), “Skrzypce i skrzypkowie” (Краків, 1955) В.Райса, енциклопедичних статтях В.Доброхотова та новітньому українському виданні С.Голубокого “Скрипкові майстри України” [4]. Окрім цього, у них практично відсутні дані про сучасних вітчизняних майстрів струнно-смичкових інструментів (відомості про них доступні виключно з публікацій популярної періодики та деяких фактів з інтернет-ресурсів [5; 6]) і побіжно заторкуються питання спадкоємності, досягнень і впливу їх діяльності на досвід цієї галузі в Україні й, зокрема, у Львові. Адже серед наболілих мистецьких проблем, які акцентує А.Мерхель, зазначена проблематика відрізняється гострою актуальністю: “Нині в Україні зареєстровано Спілку скрипкових майстрів, що нараховує понад 70 осіб, але немає жодного навчального закладу, де б людина могла отримати всебічну підготовку для реалізації закладених природою обдарувань. Тобто одержати всебічні знання з музики, матеріалознавства, основ аналітичної хімії, фізики, музичної акустики, механічної обробки деревини, малюнка, креслення і т. д. Адже майстри, що береться оживляти дерево для того, щоб воно потім заграло своїм різноманітним звучанням уже в скрипці, усі ці знання необхідні” [3].

Новітню сторінку в історію конструювання струнно-смичкових інструментів у Львові і в Україні внесла родина майстрів Пуцентел. Засновник династії заслужений діяч мистецтв України (2008) Мирослав Пуцентела (23.03.1953, с. Вересневе, нині – Босири Чортківського району Тернопільської області) – випускник класу скрипки Тернопільського музичного училища (1972) і Львівської консерваторії (клас альта в Л.В.Оленича, 1978), багатолітній педагог класів скрипки й альта Дрогобицького музичного училища (1977–1998), де в 1978 році створив студентсько-викладацький камерний оркестр (“Оркестр української класичної та фольклорної музики”). До 2001-го року оркестр з великим успіхом гастролював по Україні та країнах Західної Європи: Польщі, Німеччині, Англії, Австрії, Італії, а також неодноразово брав участь у міжнародних музичних фестивалях Англії, Італії, Польщі та ін. Оркестр має три аудіозаписи, виконані англійською студією звукозапису “Claudio Records”, тричі ставав лауреатом всеукраїнських конкурсів колективів музичних закладів України. Колектив брав участь у концерті, присвяченому працівникам міжнародного дипломатичного Корпусу Миру. Великий успіх оркестру принесло спільне виконання Дж.Перголезі “Stabat Mater” у співпраці із заслуженою хоровою капелюю “Трембіта”.

Наставником М.Пуцентели в роботі з деревиною став майстер-самоук Василь Березюк – інженер з Болехова, під керівництвом якого він опанував теслярські тонкощі роботи, паралельно вивчаючи фахову літературу**. Вищим щаблем професіоналізації стала співпраця з

* Випускник Львівської консерваторії, працював протягом 11 років в оркестрі. Закінчив з відзнакою Міжнародний інститут скрипкової справи ім. Антоніо Страдіварі в Кремоні, почав свою кар’єру як скрипковий майстер, співпрацюючи з професорами Г.Сколарі, С.Конія й А.Криловим. У 1997 році він виграв 2-й приз у розділі “Скрипки” VI Національного конкурсу скрипкової справи в Бавено та Спеціальний приз “Casa Editrice Turrisa” за кращий звук скрипки, був переможцем конкурсів і виставок, зокрема, таких, як Триенале в Кремоні. Нині він вступив у скрипковий консорціум “Antonio Stradivari” у Кремоні, має власний магазин інструментів за адресою: Via Damiano Chiesa n. 7 a Cremona.

** Kaminski Wlodzimierz and Swirek Jozef. Lutnictwo. Wstep Do Sztuki Lutniczej. PWM, 1972. – 162 p.; Swirek J. “Violin Making”, Lutnictwo PWN, Krakow, 1972.

Ромуальдом Зінечком, майстром, що отримав фахову освіту в Москві, завдяки якій було створено 75 інструментів. У 1999–2001 рр. навчався в Міжнародному інституті ім. А. Страдіварі в м. Кремона (Італія) у знаменитих фахівців маестро Вінченцо Біссолотті, Анжело Сперцага та всесвітньо відомого основоположника сучасної Кремонської скрипкової школи Джіо Батта Морассі, у 2001–2002 рр. – у Регіональному Ломбардійському інституті смичкових майстрів. Особливістю навчання була вимога оволодіння виконавством і можливість само-реалізації, пошуку власного звукового ідеалу, який формується від перших кроків роботи над створенням інструмента.

Від 2001 р. М.Пуцентела є членом Асоціації італійських майстрів міжнародної групи Д.Б.Морассі та, водночас, членом Всеукраїнської музичної спілки й Асоціації майстрів-художників України. Опановуючи систему та основні принципи конструкції струнних інструментів Кремонської школи скрипкобудівництва, а також Брешианської, Венеціанської, Міланської та Неаполітанської шкіл, майстер працює над створенням нових інструментів (понад 100 одиниць, серед яких скрипки, альти та 5 віолончелі).

Після повернення в Україну разом з дружиною та сином створив лабораторію “Putsentelas Violin Studio”, де продовжив розвиток і вдосконалення власної теорії моделювання-конструювання струнно-смичкових інструментів в українсько-кремонському стилі, удосконалює естетику інструментів. Визнанням успішності його праці стало присудження II премії та спеціального призу “За кращі звукові якості інструмента” V Міжнародного конкурсу скрипкових майстрів ім. П.І.Чайковського (Москва) 2007 року за альт “Adelaida”.

Майстром створено нові моделі скрипки, альти та віолончелі. Скрипка, створена за новим взірцем, є у власності талановитого українського скрипаля І.Духнича, яка вразила швейцарських фахівців якістю звучання. Дедалі більше М.Пуцентела приходить до своєрідності у творчому пошуку, на підставі аналізу 70-ти інструментів відділяючись від взірців Гварнері та Страдіварі, однак, схилиючись до знахідок Амати. На шляху пошуку згадує відповідь 63-річному маестро Дж.Б.Морассі на запитання про постійне оновлення методу роботи над інструментом: “Скрипкобудуванню треба вчитися все життя”.

У 2008 році Мирославу Пуцентелі присвоєно звання “Заслуженого діяча мистецтв України” у сфері скрипкобудівництва за значні досягнення цього мистецтва.

Дружина майстра – професійна віолончелістка Наталія Пуцентела у 2000–2002 рр. навчалася в Інтернаціональному інституті імені Антоніо Страдіварі в м. Кремона в Данієля Сколярі. Зробила багато цікавих відкриттів у галузі ґрунту та старовинного кремонського лаку. У 2007 році відзначена дипломом на Фестивалі скрипкобудування “Маестро” (Київ).

Новим етапом розвитку стає залучення до співпраці наступного покоління родини – сина Ореста, адже, за словами майстра, “викладач росте разом зі своїм учнем: чим вище стає учень, тим вище має ставати викладач”. Син Орест поряд з фортепіанною музичною освітою опанував декілька суміжних спеціальностей – викладача перекладу з англійської мови, фахівця з обліку й аудиту, міжнародного права, ним здійснюється адміністрування родинного сайта, ведення дискусій та обговорень на форумах фахівців.

У 2007 році він був відзначений дипломом учасника Фестивалю скрипкобудівництва “Маестро” (Київ) і став лауреатом II премії V Міжнародного конкурсу скрипкових майстрів ім. П.І.Чайковського (Москва), а альт його роботи нагороджено спеціальним призом “За кращі звукові якості інструмента”. В інтерв’ю перед концертом 11.02.2011 р. у Львівській філармонії М.Пуцентела вказав на самостійні новітні експериментальні тенденції в роботі сина в розрахунку конструкцій інструментарію, виведені на підставі прискіпливого аналізу понад 70-ти інструментів італійських, французьких, німецьких майстрів та власних спостережень і практичного досвіду (перший інструмент майстер виготовив у 14-річному віці).

Нині спільними родинними силами готується до друку книга зі скрипкобудівництва. У зв’язку з виробничими потребами тепер родина працює в Моршині, плануючи відкриття майстерні-студії музейного типу у Львові, де відвідувачам був би доступний перегляд усього технологічного процесу виготовлення інструментів – за взірцем численних подібних європейських закладів.

На відміну від більш ранніх інструментів, майстри дедалі послідовніше застосовують у виготовленні інструментів українську деревину (явір і смереку), яку вважають кращою за

акустичними властивостями порівняно з початковою – італійською. Їх зусиллями вироблено понад 300 інструментів різного цінового діапазону (у тому числі 20 віолончелей та контрабас).

На інструментах М.Пуцентели грають солісти Київської та Львівської національних опер, Київського національного симфонічного оркестру, “Камерати” Київської спілки композиторів, оркестру “Леополіс”, студенти й учні провідних музичних закладів України, а також солісти-виконавці багатьох країн [6]. Інструменти родинної династії одержали високу оцінку численних провідних музикантів Італії, Швейцарії, Франції, Португалії, Мексики, США, Росії, Тайваню, Австралії, Південної Кореї, Японії, Німеччини, Данії, на батьківщині – музикантів Києва, Львова, Івано-Франківська, Тернополя та ін. Струнно-смичковими інструментами їх виробництва володіють: скрипками – професор, лауреат Міжнародного конкурсу ім. П.І.Чайковського Олег Криса*, професор Паризької консерваторії Матіас Вайцнер, артистка Бернської опери Дезі Бурко, лауреат багатьох міжнародних конкурсів Назар Федюк**; альтами – артист оркестру швейцарсько-італійського радіо м. Лугано Андрій Бурко, викладач Пенсільванського музичного коледжу (Філадельфія, США) В.Паращак, соліст Київського театру опери та балету Сергій Кулаков, концертмейстер групи альтів камерного оркестру “Камерата” м. Київ Валерій Погосєв; віолончелями – артистка Київського театру опери та балету Тетяна Лаврова, керівник і концертмейстер муніципального оркестру “Леополіс” Ярослав Мигаль та артистка цього колективу Людмила Мигаль, професор музичного коледжу Португалії Орест Грицюк і багато інших.

Інструментарій майстрової родини залучається до цілісного комплектування виконавських колективів, як, наприклад, Струнний квартет при Спілці композиторів України (такий принцип дотримувався і в минулому – майстер XIX століття К.М.Савицький*** конструював не лише окремі інструменти, але квартети, які вважалися кращими в Європі того часу [1, с.216].

4 лютого 2011 р. у залі Львівської обласної філармонії відбулася безпрецедентна мистецька акція, де академічний камерний оркестр “Віртуози Львова” під орудою С.Бурка виконали велику різностильову програму (композиції А.Вівальді, Г.Ф.Генделя, В.А.Моцарта, П.Чайковського, М.Скорика та ін.) лише на інструментах майстерні родини Пуцентел.

“Концерт-представлення колекції Пуцентели має на меті продемонструвати Львову можливість відчувати досконалість звучання та монолітність оркестру як одного творчого організму, а також словами музики звернутись до небайдужих поціновувачів мистецтва і великого таланту. Адже лише завдяки спонсорам та меценатам оркестр може отримати шанс придбати інструменти та творити музичні дива, прославляючи місто та львівського Майстра зі світовим ім’ям”, – зазначалося в анонсі інтернет-сайта камерного оркестру [5]. У концерті було експоновано перший контрабас, виготовлений майстрами.

Начальник управління культури Львівської ОДА С.Бурко зазначив, що концерт, виконаний на інструментах, виготовлених одним майстром, мав місце вперше в Україні: “Маємо ідею, щоб такі концерти відбулися по всій Україні тепер і у восьми містах Євро-2012 під час чемпіонату” [2].

* У власності О.Криси є дві скрипки й альт роботи Пуцентел, на яких, зокрема, було здійснене виконання “Кончертону” В.А.Моцарта для скрипки й альту з оркестром.

** Лауреат багатьох конкурсів скрипкового мистецтва, серед яких III премія на національному конкурсі скрипалів у Львові, лауреат I премії міжнародного конкурсу ім. Ф.Телемана (Познань, Польща, 2008), володар спеціальних призів фонду Анрі Марто (м. Ліхтенберг, Німеччина, 2008) і Всесвітнього товариства Ріхарда Вагнера (м. Байройт, Німеччина, 2008), лауреат III премії конкурсу ім. М.Єльського (Мінськ, 2007), лауреат III премії на конкурсі “Таланти Європи-2007” (Дольний Кубін, Словаччина), лауреат III премії II міжнародного конкурсу ім. Г.Ернста й К.Шимановського, лауреат I премії XII конкурсу М.Стріхаржа (Львів, 2006), лауреат I премії й гран-прі конкурсу “Синій птах” (Сімферополь, 2009). Грає на скрипках чеського майстра Альфонса-Франціска Ваври й українського майстра Мирослава Пуцентели.

*** Ольденбурзький придворний капельмейстер Євген Потт мав два струнні квартети роботи К.М.Савицького – один червоного, другий – золотого лакування. У колекції музичних інструментів монастиря Герцогенбуш (Австрія) збереглися його інструменти, оздоблені перлами з етикетками, друкованими латиною. У 1941 р. Віденський художньо-історичний музей придбав квартет струнних інструментів роботи К.М.Савицького (імовірно, один з двох, що були при Ольденбурзькому дворі) [4, с.36].

Концерт мав і вагоме соціальне значення: голова Львівської ОДА Михайло Цимбалюк відзначив, що управління культури опрацьовує питання замовлення комплектів музичних інструментів для оркестрів Львівщини, що особливо важливо для колективів, де займаються діти з особливими потребами.

Діяльність родини майстрів струнно-смичкових інструментів Пуцентел розвиває і доповнює традиції вітчизняного скрипкобудівництва на західноукраїнських землях та у Львові зокрема, що відрізняються синтезом досягнень передового європейського досвіду й численними самостійними відкриттями та здобутками. Їх діяльність базується на глибокій фаховій підготовці, здобутій на підставі навчання в провідних світових осередках інструментобудування, вивчення особливостей взірців роботи майстрів численних шкіл Європи, національного та регіонального досвіду деревообробки й конструювання музичного інструментарію.

Модерні форми популяризації інструментарію засвідчують суголосність їх діяльності новітнім нормам економічно-маркетингових умов і концертно-виконавських форм комунікації (різнібічне інформування та реклама через ЗМІ й інтернет-мережі, участь у форумах, підтримка власного інтернет-сайту, співпраця з провідними виконавськими колективами та солістами, участь у соціальних проєктах регіонального й національного масштабів).

1. Витачек Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов / Е. Ф. Витачек. – 2-е изд. ; [под ред. Б. Доброхотова]. – М. : Музыка, 1964. – 356 с.
2. Довганик О. В городах, принимающих ЕВРО-2012, состоятся концерты на уникальных инструментах / Олег Довганик // УНН. – 2011. – 10 лютого. – Режим доступу : <http://www.unn.com.ua/gu/news/10-02-2011/225529/>.
3. Мерхель А. Чью душу скрипка растревожит / Андрей Мерхель // Зеркало недели. – 2006. – № 11 (590). – 25–31 марта.
4. Скрипкові майстри України : короткий довідник / [уклад. С. Голубокий]. – К. : Конус – Ю, 2006. – 44 с.
5. “Український Страдіварі” – майстер Пуцентела змайстрував цілий оркестр! / Афіша - Віртуози Львова // Сайт академічного камерного оркестру “Віртуози Львова”. – Режим доступу : <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:vJ1loFQoASwJ:virtuosos.lviv.ua>.
6. Putsentelas violin studio. Мирослав, Наталія та Орест Пуцентели. Виготовляємо скрипки, альти та віолончелі. – Режим доступу до сайту : <http://putsentelas.com/index.php?act=getpage&id>.

В статтє осуцествлено рассмотрение поликультурных тенденций в деятельности семейной мастерской-студии Пуцентел в качестве примера современных тенденций отечественного скрипко-строительства. Осмыслено сотрудничество специалистов с высшим европейским специальным образованием на основании соответствующего маркетингового плана, с визуализированной и озвученной рекламной информацией об инструментах, отслеживанием их судьбы в международном концертном исполнительстве на струнно-смычковых инструментах. Обозначена социальная значимость деятельности мастерской в региональном и национальном масштабах.

Ключевые слова: украинское скрипкостроительство, поликультурные традиции, международное струнно-смычковое исполнительство.

In the article an examination of trends in multicultural family workshop studio Putsentel as an example of the latest trends in domestic production of violins. Assumes the cooperation of specialists with the highest European professional education on the appropriate marketing plan, with rendered and sounded advertising information on tools, tracking their fate in the international concert performance on string stringed instruments. Designated social significance of workshops in regional and national scale.

Key words: making violins in Ukraine, multicultural traditions, international bow string performance.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Андрієвська Вікторія – доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Бабак Ірина – аспірантка Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Бабій Надія – викладач Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Бенч Ольга – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, народна артистка України, державний службовець III рангу, Генеральний консул України (м. Пряшів, Словаччина).

Бережницька-Назарова Мар'яна – аспірантка Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Бермес Ірина – кандидат мистецтвознавства, професор Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич).

Белік-Золотарьова Наталія – заслужений діяч мистецтв України, професор Харківського національного університету мистецтв імені Івана Котляревського (м. Харків).

Бондар Євгенія – кандидат мистецтвознавства, доцент Одеської державної музичної академії імені Антоніни Нежданової (м. Одеса).

Вавренчук Ірина – аспірантка Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Василенко Юрій – здобувач наукового ступеня, викладач Чернівецького училища мистецтв імені Сидора Воробкевича (м. Чернівці).

Ветоха-Копадзе Мирослава – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Гавалюк Роксолана – викладач Львівського державного музичного училища імені Станіслава Людкевича (м. Львів).

Галета Олександр – аспірант Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Гоблик Олександра – аспірантка Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Гошовський Роман – директор інформаційно-видавничого центру Інституту туризму Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Гретчин Оксана – аспірантка Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Гумен Олександра – здобувач наукового ступеня Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України (м. Київ).

Гусар Мар'яна – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Дем'янець Ігор – кандидат мистецтвознавства, державний службовець, начальник відділу навчальних закладів управління культури Івано-Франківської обласної державної адміністрації, художній керівник муніципального камерного хору “Галицькі передзвони” (м. Івано-Франківськ).

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, професор, завідувач кафедри народних інструментів і музичного фольклору Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Задорожний Ігор – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри спієву, диригування і методики музичного виховання Мукачівського державного університету (м. Мукачеве).

Зінків Ірина – кандидат мистецтвознавства, докторант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України, професор Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Золотарчук Наталія – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Іванюта Лідія – здобувач наукового ступеня Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Ізваріна Олена – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ).

Карась Ганна – кандидат педагогічних наук, заслужений працівник культури України, проректор з навчально-педагогічної та виховної роботи Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Квич Лідія – аспірантка Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Кіндратюк Богдан – кандидат педагогічних наук, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Кірсєва Тетяна – кандидат мистецтвознавства, професор Донецької державної музичної академії імені Сергія Прокоф'єва (м. Донецьк).

Колубасєв Олег – здобувач наукового ступеня, старший викладач Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Кудринєцький Сергій – аспірант Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Макогін Ганна – здобувач наукового ступеня, старший викладач Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Мартинюк Анатолій – кандидат мистецтвознавства, докторант Національної музичної академії імені Петра Чайковського (м. Київ).

Медведик Юрій – доктор мистецтвознавства, професор Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич).

Михайлевська Ганна – аспірантка Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Молчко Уляна – доцент Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич).

Нагорняк Христина – аспірантка Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Ничай Ольга – професор Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Німилович Олександра – доцент Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич).

Олійник Дмитро – здобувач наукового ступеня, старший викладач Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Осадча Світлана – кандидат мистецтвознавства, доцент Одеської державної музичної академії імені Антоніни Нежданової (м. Одеса).

Осадчий Олександр – аспірант Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Попенюк Юлія – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Пославський Антон – здобувач наукового ступеня, концертмейстер, артист оперної студії Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Рев'юк Юлія – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Рудик Марина – здобувач наукового ступеня, провідний концертмейстер Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Савицька Наталія – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Садовенко Світлана – кандидат педагогічних наук, заступник директора з науково-технічної роботи Українського центру культурних досліджень Міністерства культури України,

завідувач лабораторії традиційної народної культури імені Василя Скуратівського, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ).

Самойленко Олександра – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської державної музичної академії імені Антоніни Нежданової (м. Одеса).

Самотос Мар'яна – здобувач наукового ступеня, провідний концертмейстер Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Семчук Леся – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Серганюк Любов – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри хорового диригування імені Василя Їжака Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Сидор Михайло – старший викладач Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич).

Скрипка Христина – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Солтис Роман – аспірант Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Сташевський Андрій – кандидат мистецтвознавства, доцент Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Луганськ).

Степанець Майя – концертмейстер, аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Толошняк Наталія – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Туровська Наталія – кандидат мистецтвознавства, доцент Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (м. Хмельницький).

Фабрика-Процька Ольга – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Філоненко Людомир – кандидат педагогічних наук, завідувач кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич).

Флейчук Христина – кандидат мистецтвознавства, диригент Заслуженої академічної капели України “Трембіта” (м. Львів).

Хом'як Лідія – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Черкашина Олеся – здобувач наукового ступеня Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ).

Черноіваненко Алла – кандидат мистецтвознавства, доцент Одеської державної музичної академії імені Антоніни Нежданової (м. Одеса).

Чуйко Олег – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Шегда Лідія – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Шпільчак Уляна – аспірантка Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Шуль-Бевська Ірина – здобувач наукового ступеня, викладач Тернопільського музичного училища імені Соломії Крушельницької (м. Тернопіль).

Яценко Ірина – аспірантка Прикарпатського 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 і 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 та 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. 0342-52-34-29. Адреса редколегії: 76000, м. Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34 А, Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаніка, ауд. 405. Редколегія вісника “Мистецтвознавство”.

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

<i>Михайло Сидор.</i> Галицька придорожня каплиця як матеріалізований вираз побожності..	3
<i>Ірина Дундяк.</i> Формування понятійного апарату та завдань у дослідженні української релігійної культури і мистецтва останньої третини ХХ – поч. ХХІ ст.	9
<i>Лідія Хом'як.</i> Професійне мистецтво в інтерпретації майстрів народної меморіальної різьби в Галичині ХХ століття.....	14
<i>Леся Семчук.</i> Композиція вишивок у народному одязі Гуцульщини, Бойківщини, Лемківщини.....	19
<i>Ганна Макогін.</i> Уявлення українців про естетику вбрання (за матеріалами фольклору)..	27
<i>Олег Чуйко.</i> Скит Манявський як осередок етноконсолідації українського населення Карпат ХVІІ–ХVІІІ століть	32
<i>Юлія Попенюк.</i> Іконографія Різдва Христового в українському мистецтві ХVІ ст.: аспекти інтерпретації та художнього втілення.....	37
<i>Юлія Рев'юк.</i> Артефакт “на пам'ять” як феномен української культури ХІХ–ХХ століть у фольклорних мотивах і літературних творах.....	42
<i>Роман Гошовський.</i> Декоративно-семантичні чинники сакралізації культових об'єктів українців ХVІ – початку ХХІ століття.....	48

ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

<i>Надія Бабій.</i> Станіславівська колегіата. Початки барокового вистрою.....	53
<i>Христина Нагорняк.</i> Народний одяг Покуття кінця ХІХ – середини ХХ століття в обрядах і магічних діях.....	59
<i>Олександр Осадчий.</i> Ідеологічні чинники розвитку громадських споруд культурно-мистецького призначення другої половини ХХ ст. (на прикладі Івано-Франківська)....	64
<i>Уляна Шпільчак.</i> Новітні тенденції художнього ковальства початку ХХІ століття (на прикладі Івано-Франківська).....	69
<i>Олександр Галета.</i> Набережні території міст Західної України як елемент міської культури.....	75
<i>Наталія Золотарчук.</i> Процесійні хрести та патериці Івано-Франківщини ХХ–ХХІ століть..	81
<i>Ганна Михайлевська.</i> Творчість народного різьбяра Бережанщини Василя Бідули.....	88
<i>Лідія Квич.</i> Зарваниця в умовах тоталітарного режиму другої половини ХХ століття...	92
<i>Мар'яна Дзюба.</i> Микола Прокопенко: діяльність і творчість.....	97
<i>Мирослава Ветоха-Копадзе.</i> Дизайн спортивного одягу на теренах Західної України наприкінці ХІХ – у першій третині ХХ століття.....	101

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

<i>Юрій Медведик.</i> Українська та східнослов'янська барокова духовна пісня в дослідженнях сучасних західноєвропейських славістів.....	107
<i>Тетяна Кірєєва.</i> Просторово-часовий вимір духовної музики.....	112
<i>Світлана Садовенко.</i> Особливості художньо-стильових напрямів та естетико-стильових трансформацій в українській музичній культурі другої половини ХХ – першого десятиліття ХХІ ст.....	121
<i>Наталія Савицька.</i> До питання про періодизацію життєтворчості Станіслава Людкевича.....	128
<i>Ірина Зінків.</i> Коломийка у творчості Станіслава Людкевича.....	132
<i>Сергій Кудриницький.</i> Адаптація коломийки у творчості М.Вербицького.....	138
<i>Вікторія Андрієвська.</i> Образний світ камерно-інструментальних творів Ольги Криволап.....	142
<i>Олеся Черкашина.</i> Феномен музичної культури Вінниці в період національного відродження (початок ХХ ст.).....	148

<i>Ольга Фабрика-Процька.</i> Збереження традицій русинів-українців Східної Словаччини в сучасний період: проблеми ідентифікації та асиміляції.....	152
<i>Христина Скрипка.</i> Культурно-освітні аспекти діяльності Союзу українців Британії....	157
<i>Ірина Шуль-Бевська.</i> Повітові міста (на прикладі Тереховлі) як осередки музично-мистецького руху на Західному Поділлі кінця ХІХ – початку ХХ ст.	166
<i>Олег Колубаєв.</i> Естрадні пісні Віктора Камінського в руслі культурно-політичних змін 1980–1990-х років.....	171
<i>Мар'яна Гусар.</i> Семіотичні паралелі музики й тексту в “Тихих піснях” В.Сильвестрова..	175
<i>Лідія Іванюта.</i> Специфіка оркестрового стилю Лева Миколайовича Колодуба як представника “нової фольклорної хвилі”.....	181

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ЛЕСІ ДИЧКО

<i>Олександра Самоїленко.</i> Естетико-культурологічні виміри композиторської творчості другої половини ХХ – початку ХХІ ст.	186
<i>Любов Серганюк.</i> Світоглядні домінанти образної системи творчості Лесі Дичко.....	190
<i>Євгенія Бондар.</i> Жанровий простір у творчості Л.Дичко.....	196
<i>Анатолій Мартинюк.</i> Хорова творчість Лесі Дичко в контексті сучасного українського виконавства.....	202
<i>Ольга Бенч.</i> Трансформація засад “нової фольклорної хвилі” у хоровій творчості Лесі Дичко.....	207
<i>Світлана Осадча.</i> Літургійна символіка у творчості Лесі Дичко (на прикладі “Урочистої Літургії”).....	214
<i>Роксолана Гавалюк.</i> Конвергенція візуального та музичного первнів (на прикладі творчості Лесі Дичко).....	218
<i>Наталія Белік-Золотарьова.</i> “Золотослов” Л.Дичко як оперно-хоровий феномен.....	224
<i>Уляна Молчко.</i> Проблеми інтерпретації фортепіанного ансамблю “Пори року” Лесі Дичко.....	229
<i>Ольга Ничай.</i> Співвідношення слова й музики в хорових творах Лесі Дичко як виконавська проблема.....	232
<i>Марина Рудик.</i> Типологія чинників циклоутворення у фортепіанних творах Лесі Дичко..	238
<i>Лідія Шегда.</i> Жанрові константи й специфіка драматургії в кантатах для дітей Л.Дичко.....	243
<i>Олександра Німилевич, Людомир Філоненко.</i> Творча співпраця композиторки Лесі Дичко з митцями Дрогобича.....	249

МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО ЗВУКОЗАПИСУ

<i>Богдан Кіндратюк.</i> Степан Максимюк – піонер історії українського звукозапису та дискографії.....	253
<i>Віолетта Дутчак.</i> Звукозаписи епічних жанрів бандуристами українського зарубіжжя..	257
<i>Ганна Карась.</i> До історії звукозаписів хорів Олександра Кошиця.....	263
<i>Наталія Толошняк, Ігор Дем'янець.</i> Хорова творчість Андрія Гнатишина у звукозаписах: історія та сучасність.....	268

ІСТОРІЯ СВІТОВОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

<i>Олександра Гоблик.</i> “AVE MARIA” Ф.Шуберта як феномен варіативності музичного тексту.....	275
<i>Наталія Туровська.</i> Ранній композиторський дебют Фредеріка Шопена: стильові та позастильові інспірації.....	280
<i>Мар'яна Бережницька-Назарова.</i> Взаємозв'язок літературної та музичної балади у творчості Ф.Шопена.....	285
<i>Оксана Гретчин.</i> Жанр сонати для скрипки соло у творчості Макса Регера.....	290
<i>Антон Пославський.</i> Стильові особливості ранніх кuartетів Арнольда Шенберга й Альбана Берга.....	293

<i>Юрій Василенко. Особливості музичної поетики Родіона Щедрина на матеріалі балетів “Чайка” і “Дама з собачкою”</i>	299
--	-----

ВИКОНАВСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

<i>Олена Изваріна. Початки українського оперного мистецтва</i>	305
<i>Алла Черноіваненко. Інструментальне виконавство в сучасному мистецькому просторі</i> ..	309
<i>Ігор Задорожний. Херувимська пісня в богослужбовій практиці на Закарпатті (на прикладі Простопінія Бокшая–Малинича)</i>	315
<i>Ірина Бермес. Хоровий спів і ментальність українців</i>	319
<i>Андрій Сташевський. Діапазонні характеристики сучасного концертного баяна (до питання вивчення та класифікації інструментальних засобів виразності)</i>	325
<i>Ірина Яценко. До проблеми інтеграції фізіологічного та психічного процесів у виконавській діяльності баяніста</i>	328
<i>Майя Степанець. Відеопластичний ряд в аспекті художнього спілкування музиканта-виконавця та публіки</i>	331
<i>Дмитро Олійник. Роль клезмерів у розвитку європейського професійного виконавства на ксилофоні в XIX столітті</i>	336
<i>Олександра Гумен. Арфа у творчості Володимира Загорцева</i>	343
<i>Ірина Бабак. “SOFT WAY TO MOZART” – інноваційна методика гри з аркуша</i>	347
<i>Ірина Вавренчук. Сецесійні акценти у вокальній ліриці В.Косенка</i>	354
<i>Мар’яна Самотос. Українське концертно-камерне вокальне виконавство в оптиці музикознавчої думки</i>	359
<i>Христина Флейчук. Хорова шевченкіана сучасних композиторів: проблеми диригентської інтерпретації (на матеріалі хору “Ой чого ти почорніло...” В.Камінського)</i>	365
<i>Роман Солтис. Діяльність “Putsentelas Voilin Studio” з позицій полікультурних традицій скрипкобудівництва та струнно-смичкового виконавства сучасності</i>	371
ВІДОМОСТІ ПО АВТОРІВ	376

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

<i>Михаил Сидор.</i> Галицкая придорожная каплица как материализованное выражение набожности.....	3
<i>Ирина Дундяк.</i> Терминология в исследовании украинской религиозной культуры и искусства последней трети XX – нач. XXI ст.	9
<i>Лидия Хомяк.</i> Профессиональное искусство в интерпретации мастеров народной мемориальной резьбы в Галичине XX века.....	14
<i>Леся Семчук.</i> Композиция вышивок в народной одежде Гуцульщины, Бойкивщины, Лемкивщины.....	19
<i>Анна Макогин.</i> Представление украинцев об эстетике наряда (на материалах фольклора).....	27
<i>Олег Чуйко.</i> Скит Манявский как центр этноконсолидации украинского населения Карпат XVII–XVIII ст.	32
<i>Юлия Попенюк.</i> Иконография Рождества Христового в украинском искусстве XVI века: аспекты интерпретации и художественного воплощения.....	37
<i>Юлия Ревьюк.</i> Артефакт “на память” как феномен украинской культуры XIX – XX веков в фольклорных мотивах и литературных произведениях.....	42
<i>Роман Гошовский.</i> Декоративно-семантические факторы сакрализации культовых объектов украинцев XVI – начала XXI века.....	48

ИСТОРИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

<i>Надежда Бабий.</i> Станиславивская коллегия. Начала бароккового строя.....	53
<i>Кристина Нагорняк.</i> Народная одежда Покутья конца XIX – середины XX веков в обрядах и магических действиях.....	59
<i>Александр Осадчий.</i> Идеологические факторы развития общественных сооружений культурно-художественного назначения II половины XX ст. (на примере Ивано-Франковска).....	64
<i>Ульяна Шпильчак.</i> Новейшие тенденции художественной ковки начала XXI ст. (на примере Ивано-Франковска).....	69
<i>Александр Галета.</i> Набережные территории Западной Украины как элемент городской культуры.....	75
<i>Наталья Золотарчук.</i> Процесссионные кресты и посохи Ивано-Франковщины XX–XXI столетий	81
<i>Анна Михайлевская.</i> Творчество народного резчика Бережанщины Василия Бидулы.....	88
<i>Лидия Квych.</i> Зарваница в условиях тоталитарного режима второй половины XX ст. ...	92
<i>Марьяна Дзюба.</i> Николай Прокопенко: деятельность и творчество.....	97
<i>Мирослава Ветоха-Копадзе.</i> Дизайн спортивной одежды на Западной Украине в конце XIX – в первой трети XX века.....	101

ИСТОРИЯ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Юрий Медведык.</i> Украинская и восточнославянская барокковая духовная песня в исследованиях современных западноевропейских славистов.....	107
<i>Татьяна Киреева.</i> Пространственно-временное измерение духовной музыки.....	112
<i>Светлана Садовенко.</i> Особенности художественно-стилевых направлений и эстетико-стилевых трансформаций в украинской музыкальной культуре второй половины XX – первого десятилетия XXI ст.	121
<i>Наталья Савицкая.</i> К вопросу о периодизации жизнетворчества Станислава Людкевича.....	128
<i>Ирина Зинкив.</i> Коломыйка в творчестве Станислава Людкевича.....	132
<i>Сергей Кудриницкий.</i> Адаптация коломыйки в творчестве М.Вербицкого.....	138

<i>Викторія Андрієвська.</i> Образний мир камерно-інструментальних произведень Ольги Криволап.....	142
<i>Алеся Черкашина.</i> Феномен музикальної культури Вінниці в період національного відродження (початок ХХ ст.).....	148
<i>Ольга Фабрика-Процька.</i> Збереження традицій русинів-українців Східної Словаччини в сучасний період: проблеми ідентифікації та асиміляції.....	152
<i>Кристіна Скрипка.</i> Культурно-освітні аспекти діяльності Союзу українців Британії.....	157
<i>Ірина Шуль-Бевська.</i> Уездні міста (на прикладі Терембівки) як центри музикально-просвітницького руху на Західній Подоллі кінця ХІХ – початку ХХ ст.	166
<i>Олег Колубаєв.</i> Естрадні пісні Віктора Каминського в русло культурно-політичних змін 1980–1990 рр.	171
<i>Мар'яна Гусар.</i> Семіотичні паралелі музики та тексту в “Тихих піснях” В.Сильвестрова.....	175
<i>Лідія Іванюта.</i> Специфіка оркестрового стилю Льва Ніколаєвича Колодуба, як представника “нових фольклорних хвиль”.....	181

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ЛЕСИ ДЫЧКО

<i>Александра Самойленко.</i> Естетико-культурологічні виміри композиторського творчості другої половини ХХ – початку ХХІ ст.	186
<i>Любовь Серганюк.</i> Мировоззренчісні домінуючі образної системи творчості Лесі Дычко.....	190
<i>Евгенія Бондар.</i> Жанрове простір в творчості Л.Дычко.....	196
<i>Анатолій Мартинюк.</i> Хорове творчості Лесі Дычко в контексті сучасного українського виконавства.....	202
<i>Ольга Бенч.</i> Трансформація принципів “нових фольклорних хвиль” в хоровому творчості Лесі Дычко.....	207
<i>Світлана Осадчая.</i> Літургійна символіка в творчості Лесі Дычко (на прикладі “Торжественої Літургії”).....	214
<i>Роксолана Гавалюк.</i> Конвергенція візуального та музикального початку (на прикладі творчості Лесі Дычко).....	218
<i>Наталія Белик-Золотарева.</i> “Золотослов” Л.Дычко як оперно-хоровий феномен... ..	224
<i>Ульяна Молчко.</i> Проблеми інтерпретації фортепіанного ансамблю “Времена года” Лесі Дычко.....	229
<i>Ольга Нычай.</i> Відношення слова та музики в хорових произведениях Лесі Дычко як виконавська проблема.....	232
<i>Марина Рудык.</i> Типологія факторів циклостворення в фортепіанних произведениях Лесі Дычко.....	238
<i>Лідія Шегда.</i> Жанрові константи та специфіка драматургії в кантатах для дітей Л.Дычко.....	243
<i>Александра Нимілович, Людомир Філоненко.</i> Творчість співпраці композитора Лесі Дычко з музикантами Дрогобича.....	249

ИСКУССТВО УКРАИНСКОЙ ЗВУКОЗАПИСИ

<i>Богдан Киндратюк.</i> Степан Максимюк – піонер історії української звукозаписи та дискографії.....	253
<i>Віолетта Дутчак.</i> Звукозапис епічних жанрів бандуристами українського зарубіжжя.....	257
<i>Анна Карась.</i> К історії звукозаписи хорів Александра Кошиця.....	263
<i>Наталія Толошняк, Ігорь Дем'янець.</i> Хорове творчість Андрея Гнатюшина в звукозаписі: історія та сучасність.....	268

ИСТОРИЯ МИРОВОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

<i>Александра Гоблик. “AVE MARIA” Ф. Шуберта как феномен вариативности музыкального текста.....</i>	275
<i>Наталья Туровская. Ранний композиторский дебют Фридерика Шопена: стилевые и внестилевые инспирации.....</i>	280
<i>Марьяна Бережницкая-Назарова. Взаимосвязь литературной и музыкальной баллады в творчестве Ф.Шопена.....</i>	285
<i>Оксана Гретчин. Жанр сонаты для скрипки соло в творчестве Макса Регера.....</i>	290
<i>Антон Пославский. Стилиевые особенности ранних квартетов Арнольда Шенберга и Альбана Берга.....</i>	293
<i>Юрий Василенко. Особенности музыкальной поэтики Родиона Щедрина на материале балетов “Чайка” и “Дама с собачкой”.....</i>	299

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

<i>Елена Изварина. Начало развития украинского оперного искусства.....</i>	305
<i>Алла Черноиваненко. Инструментальное исполнительство в современном художественном пространстве.....</i>	309
<i>Игорь Задорожний. Херувимская песня в богослужбной практике на Закарпатье (на примере Простопиния Бокшая-Малинича).....</i>	315
<i>Ирина Бермес. Хоровое пение и ментальность украинцев.....</i>	319
<i>Андрей Сташевский. Диапазонные характеристики современного концертного баяна (к вопросу изучения и классификации инструментальных средств выразительности).....</i>	325
<i>Ирина Яценко. К проблеме интеграции физиологического и психического процессов исполнительской деятельности баяниста.....</i>	328
<i>Майя Степанец. Видеопластический ряд в аспекте художественного общения музыканта-исполнителя и публики.....</i>	331
<i>Дмитрий Олийнык. Роль клезмеров в развитии европейского профессионального исполнительства на ксилофоне в XIX ст.</i>	336
<i>Александра Гумен. Арфа в творчестве Владимира Загорцева.....</i>	343
<i>Ирина Бабак. “Soft Way to Mozart” – инновационная методика игры из листа.....</i>	347
<i>Ирина Вавренчук. Сецесионные акценты в вокальной лирике В.Косенко.....</i>	354
<i>Марьяна Самотос. Украинское концертно-камерное вокальное исполнительство в оптике музыковедческой мысли.....</i>	359
<i>Кристина Флейчук. Хоровая шевченкиана современных композиторов: проблемы дирижерской интерпретации (на материале хора “Ой чого ти почорніло” В.Каминского).....</i>	365
<i>Роман Солтыс. Деятельность “Putsentelas Violin Studio” с позиции поликультурных традиций скрипкостроения и струнно-смычкового исполнительства современности.....</i>	371
ДАННЫЕ О АВТОРАХ.....	376

CONTENTS

THEORY OF VISUAL ARTS

<i>Mykhailo Sydor</i> . Galician roadside chapel as a materialized expression of piety.....	3
<i>Iryna Dundyak</i> . Forming of concept vehicle and tasks in research of the Ukrainian religious culture and art of last third of XX – beginning XXIth century.....	9
<i>Lidiya Khomiyak</i> . A professional art is in interpretation of folk masters' memorial screw-thread in Galychyna of XX age.....	14
<i>Lesya Semchuk</i> . Composition of embroideries is in the folk clothes of Gucul'schyna, Boykivschyna, Lemkivschyna.....	19
<i>Anna Makogin</i> . A picture of ukrainians is of aesthetics of dress (on materials of folklore).....	27
<i>Oleg Chuyko</i> . Monastery Manyava as the center of the Ukrainian Carpathians population ethnoconsolidation XVII–XVIII centuries.....	32
<i>Julia Popenyuk</i> . An iconography of Christmas in the Ukrainian art of XVIth: aspects of interpretation and artistic embodiment.....	37
<i>Julia Reviyuk</i> . Artefakt is «on memory» as phenomenon of the Ukrainian culture of XIX – XX ages in folk-lore reasons and literary works.....	42
<i>Roman Goshovskyj</i> . Decoratively semantic sacralization factors of cult objects of Ukrainians XVI – to beginning of XXI age.....	48

HISTORY OF VISUAL ARTS

<i>Nadiya Babiy</i> . Collegium of Holy Virgin Maria in Stanislaviv. The beginnings of barocco....	53
<i>Khrystyna Nagornyak</i> . Folk clothes of end Pokuttya XIX are middles of XX age in ceremonies and magic actions.....	59
<i>Oleksandr Osadchyj</i> . Ideological factors of development of public buildings of cultural and artistic direction second half of the twentieth century (in Ivano-Frankivsk).....	64
<i>Ulyana Shpil'chak</i> . New tendencies in the artistic blacksmiths at early XXI century on example of Ivano-Frankivsk city.....	69
<i>Oleksandr Haleta</i> . Riverside area of cities in Western Ukraine, as a part of urban culture.....	75
<i>Natalia Zolotarchuk</i> . The Processional Crosses and the Sacred Fans (Ripidia e Exiptera) in the cities of the Ivano-Frankivsk region of the XXth and XXIth centuries.....	81
<i>Anna Mykhaylevs'ka</i> . Creative work of Vasyl' Bidula, a folk carver from Berezhany town....	88
<i>Lidiya Kvyach</i> . Zarvanytsya under the conditions of the second half of the 20 th century totalitarian regime.....	92
<i>Mariyana Dziuba</i> . Mykola Prokopenko: activity and creation.....	97
<i>Myroslava Vetokha-Kopadze</i> . Design of sportwear on the walks of life of Western Ukraine at the end of XIX – in first third of XX age.....	101

HISTORY OF UKRAINIAN MUSICAL CULTURE

<i>Yuriy Medvedyk</i> . Ukrainian and East Slav spiritual song in researches of modern West Europe specialists in the Slav culture.....	107
<i>Tetyana Kireeva</i> . Spatio-temporal measuring of sacred music.....	112
<i>Svitlana Sadovenko</i> . Features artistically-stylish directions and aesthetics-stylish transformations in the Ukrainian musical culture of the second half XX – the first decade of XXI item.....	121
<i>Natalia Savycka</i> . To the question about a division into the periods of life and creation of Stanislav Lyudkevich.....	128
<i>Iryna Zinkiv</i> . Kolomyjka is in creation of Stanislav Lyudkevich.....	132
<i>Sergey Kudrineckiy</i> . Adaptation of Kolomyjka is in creation of M. Verbycky.....	138
<i>Viktoriya Andrievska</i> . The vivid world of `chamber and instrumental works of Olga Kryvolap.....	142
<i>Olesya Cherkashyna</i> . The phenomenon of musical culture of Vinnitca is in the period of national revival (the beginning of the XX century).....	148
<i>Olga Fabryka-Procka</i> . A maintenance of traditions of Russines-Ukrainians of East Slovakia is in a modern period: problems of authentication and assimilation.....	152

<i>Khristina Skrypka</i> . Cultural and educational aspects of activity of Union of Ukrainians of Britain.....	157
<i>Iryna Shul'-Bevs'ka</i> . Province cities (on the example of Terebovlya as cells of musically artistic motion on Western Podillya of end XIX – to beginning of XX item.....	166
<i>Oleg Kolubaev</i> . Vaudeville songs of Victor Kaminsky in a river-bed in a civilized manner – political changes 1980–1990 years.....	171
<i>Mariyana Gusar</i> . Semiotics parallels of music and text in the “Quiet songs” In. Sil’vestrova...	175
<i>Lidiya Ivanyuta</i> . Specific of orchestral style of Lew Kolodub, as a representative of “folklore new-wave”.....	181

CREATIVE PORTRAIT OF LESIA DYCHKO

<i>Oleksandra Samoylenko</i> . Aesthetics and culturological measurings of composer’s creation of the second half XX – to beginning of XXI item.....	186
<i>Ljubov Serganyuk</i> . World view dominants of the vivid system of creation of Lesya Dychko...	190
<i>Evgeniya Bondar</i> . Genre space is in creation of L.Dychko.....	196
<i>Anatoliy Martynyuk</i> . Choral creation of L.Dychko is in the context of modern Ukrainian performance.....	202
<i>Olga Bench</i> . Transformation of principles of “folk-lore new-wave” is in choral creation of L.Dychko.....	207
<i>Svitlana Osadcha</i> . Liturgy symbolism is in creation of L.Dychko (on the example of “Solemn Liturgy”)	214
<i>Roxolana Gavalyuk</i> . Convergence of visual and musical beginnings (on the example of creation of L.Dychko)	218
<i>Natalia Belik-Zolotareva</i> . “Zolotoslov” of L.Dychko as the opera-choral phenomenon.....	224
<i>Ulyana Molchko</i> . Problems of interpretation of piano bands “The Seasons” of L.Dychko.....	229
<i>Olga Nichay</i> . Correlation of word and music in choral works of L.Dychko as a performance problem.....	232
<i>Maryna Rudyk</i> . Typology of cycle formation factors is in piano works of L.Dychko.....	238
<i>Lidiya Shegda</i> . Genre constants and specific of dramaturgy are in cantatas for the children of L.Dychko.....	243
<i>Olexandra Nimilovych, Lyudomyr Filonenko</i> . A creative collaboration of composer L.Dychko with the artists of Drogobych.....	249

ART OF UKRAINIAN AUDIO RECORDING

<i>Bogdan Kindratyuk</i> . Stepan Maksymyuk is a pioneer of history the Ukrainian audiorecording and discography.....	253
<i>Violetta Dutchak</i> . The Ukrainian diaspora bandura-players epic genres audio recording.....	257
<i>Anna Karas'</i> . The history of audio recordings choirs of Oleksandr Koshyts.....	263
<i>Natalia Toloshnyak, Igor Demiyanech</i> . Choral creation of Andrey Gnatishyn in the audio recordings: history and contemporarity.	268

HISTORY OF WORLD MUSIC ART

<i>Olexandra Goblyk</i> . F.Schubert’s “Ave Maria” as a phenomenon of variability of the musical text.....	275
<i>Natalia Turovs'ka</i> . Early composer's debut of Frederic Chopin: outstyle and style inspirations.....	280
<i>Mariyana Berezhnytscka-Nazarova</i> . Interconnection of literary and musical ballads in the works by F.Chopin.....	285
<i>Oksana Gretchyn</i> . A genre of sonata is for the violin of solo in creation of Max Reger.....	290
<i>Anton Poslavskyy</i> . The Style’s parcularities of early A. Shoenberg’s and A. Berg’s Quartets...	293
<i>Yuriy Vasylenko</i> . Features of music’s poetics of Rodion Schedrin on material of ballets...	299

PERFORMANCE MUSICOLOGY

<i>Olena Izvarina</i> . Beginnings of development of Ukrainian the opera.....	305
---	-----

<i>Alla Chernoiivanenko</i> . Instrumental performance in modern artistic space.....	309
<i>Igor Zadorozhnyj</i> . A cherub song is in public workshop practice on Zakarpattia (on the example of Prostopiniya of Bokshay-Malynych)	315
<i>Iryna Bermes</i> . Choral singing and mentality of Ukrainians.....	319
<i>Andriy Stashevskyy</i> . Range descriptions of modern concerto bayan (to the question of study and classification of tools of expressiveness).....	325
<i>Iryna Yaschenko</i> . To the problem of integration of physiology and psychical processes to performance activity of bayan-player.....	328
<i>Maya Stepanec'</i> . Video-plastic range in aspect of artistic intercourse of musician-performer and the public.....	331
<i>Dmytro Oliynyk</i> . Klezmer's role in development of European professional performance on a xylophone in a XIX item.....	336
<i>Olexandra Gumen</i> . A harp is in creation of Volodymyr Zagorcev.....	343
<i>Iryna Babak</i> . «SOFT WAY TO MOZART» is an innovative method of game from a sheet... ..	347
<i>Iryna Vavrenchuk</i> . Secession accents in the vocal lyric poetry of V.Kosenko.....	354
<i>Mariyana Samotos</i> . Ukrainian concerto chamber singer performance in the optics idea of musicologist.....	359
<i>Khrystyna Fleychuk</i> . Some aspects of the performance interpretation of the choral works to T.Shevchenko's lyrics of late XX – early XXI century.....	365
<i>Roman Soltys</i> . Activity “Putsentelas violin studio” from the position of multicultural traditions of making violins and string bow performance today.....	371
GIVEN ABOUT AUTHORS	376

Наукове видання

ВІСНИК
Прикарпатського університету

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО
Випуск 21–22
2011
Видається з 1995 р.

Старший редактор *Василь ГОЛОВЧАК*
Літературний редактор *Олександра ЛЕНІВ*
Комп'ютерна правка і верстка *Віра ЯРЕМКО*
Коректор *Надія ГРИЦІВ*
Дизайн обкладинки *Дмитро РАДІОНОВ*

На обкладинці:

Композитор, лауреат Національної премії імені Т.Шевченка *Леся Дичко* (до статей розділу “Творчий портрет *Лесі Дичко*”); титульна сторінка видання *С.Максимюка* “З історії українського звукозапису та дискографії” (до статей розділу “Мистецтво українського звукозапису”); *Станіславівська колегіата, теперішній Івано-Франківський художній музей* (до статті *Н.Бабій*); вишивка жіночої сорочки авторства *М.Кобилинець* (до статті *Л.Семчук*).

Друкується українською мовою
Реєстраційне свідоцтво КВ № 435

Підп. до друку 01.07. 2011 р. Формат 60x84/8. Папір офсет.
Гарнітура “Times New Roman”. Ум. друк. арк. 46,7. Тираж 100 пр. Зам. № 120.

Видавець і виготовлювач
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.