

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ

**ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

(присвячений 10-річчю Інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника)

ВИПУСК 23



ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
2011

*Друкується за ухвалою Вченої ради
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
Протокол № 12 від 27.12.2011.*

Рецензенти: доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка **Н.В.Савицька**; доктор мистецтвознавства, професор кафедри музикознавства, методки музичного виховання та вокально-хорових дисциплін Тернопільського національного педагогічного університету імені В.Гнатюка **О.С.Смоляк**.

Редакційна рада: д-р філол. наук, проф. В.В.ГРЕЩУК (*голова ради*); д-р філос. наук, проф. С.М.ВОЗНЯК; д-р філол. наук, проф. В.І.КОНОНЕНКО; д-р істор. наук, проф. М.В.КУГУТЯК; д-р юрид. наук, проф. В.В.ЛУЦЬ; д-р філол. наук, проф. В.Г.МАТ-ВІШИН; 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., проф. В.Г.ДУТЧАК (*відповідальний секретар*).

Адреса редакційної колегії:
76000, Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34а,
Інститут мистецтв

Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 23. 2011. До 10-річчя Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. 223 с.

Автори наукових статей із мистецтвознавства – викладачі й аспіранти Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника – 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.

Newsletter Precarpathian University. Art studies its № 23. 2011. To the 10th anniversary of Art Institute of Precarpathian National University named after Vasil Stefanyk. 223 p.

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. 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.

10 РОКІВ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВ

УДК 316.722+7 (477)

Анатолій Грицан

ДЕСЯТЬ РОКІВ НА СЛУЖБІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ Й МИСТЕЦТВА

Стаття висвітлює головні здобутки Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника в освітній, науковій і творчо-виконавській діяльності за десять років функціонування.

Ключові слова: *Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Інститут мистецтв, українська культура й мистецтво, Прикарпаття.*

У травні 2011 року Інститутові мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника виповнилося десять років. Створений з ініціативи тодішнього ректора – академіка Національної академії педагогічних наук України, доктора педагогічних наук, професора В.І.Кононенка на базі художньо-графічного й музично-педагогічного факультетів, Інститут мистецтв вагомими здобутками в образотворчому й декоративно-прикладному, музичному, театральному й хореографічному мистецтві, у сфері дизайну став провідним мистецьким навчальним закладом і науково-методичним центром розвитку наукових досліджень із проблем мистецтвознавства, культурології, професійної художньої освіти Галичини з високим науковим і творчим потенціалом.

Біля витоків факультетів, об'єднаних в Інститут мистецтв, стояли заслужений художник України, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений художник України Михайло Фіголь, народний артист України, професор Михайло Гринишин, заслужені артисти України Володимир Пашенко, Михайло Магдій, Володимир Зварун, кандидат мистецтвознавства, доцент Любомира Яросевич, заслужений працівник культури України, доцент Василь Їжак, професор Юрій Крих.

У літописі інституту залишили вагомий слід декани й викладачі художньо-графічного та музично-педагогічного факультетів – заслужений діяч мистецтв України, професор Михайло Сливоцький, заслужений художник України, доцент Микола Варення, доктор мистецтвознавства, професор Юрій Лашук, заслужені працівники культури України, доценти Степан Домбровський, Роман Долчук, Василь Доронюк, кандидат філософських наук, професор Любомир Бабій, кандидат педагогічних наук, професор Євген Антонович, доценти Іван Батюженко, Василь Лужний, член Національної спілки композиторів України Іван Фіцалович, член Національної спілки художників України Микола Канюс.

Мета статті – висвітлити головні здобутки Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника в освітній, науковій і творчо-виконавській діяльності за десять років функціонування.

Навчально-виховний процес забезпечують дев'ять фахових кафедр: кафедра академічного інструментального мистецтва, кафедра музикознавства й акордеонного мистецтва, кафедра хорового диригування імені Василя Їжака, кафедра співу, кафедра народних інструментів і музичного фольклору, кафедра дизайну і теорії мистецтва, кафедра образотворчого мистецтва імені Михайла Фіголя, кафедра декоративно-прикладного мистецтва та кафедра театального і хореографічного мистецтва, на яких працює майже 150 викладачів і концертмейстерів. Свої знання й практичний досвід студентам передають доктори мистецтвознавства, професори – член-кореспондент Національної академії мистецтв Михайло Станкевич, академік Академії наук Вищої освіти України Петро Круль, заслужений артист України Мирон Черепанин, народні артисти України професори Христина Фіцалович, Михайло Кривень, Петро Терпелюк, Володимир Пірус, заслужений діяч мистецтв України професор Христина Михайлюк, народний артист України доцент Володимир Нестеренко, заслужені діячі мистецтв України професори Любов Серганюк, Богдан Губаль, доцент Володимир Савчук, заслужені артисти України професор Тереза Кальмучин, доценти Любов Гундер, Марія Ортинська, Михайло Попелюк, Ольга Молодій, заслужені працівники культури України професори Богдан Стасько, Ганна Карась, Ольга Ничай, доценти Юрій Серганюк, Петро Чоловський, Григорій Величко, Надія Грицан, заслужений художник України доцент Василь Корпанюк, заслужений учитель України про-

фесор Станіслав Шумега, кандидати педагогічних наук і мистецтвознавства, професори Віолетта Дутчак, Богдан Бойчук, Михайло Гнатюк, доценти Наталія Толошняк, Юрій Волощук, Юрій Юсипчук, Вікторія Типчук, Лідія Хом'як, Ірина Дундяк, Жанна Зваричук, Владислав Князев, Олег Чуйко, Ірина Ярошенко, Володимир Шпільчак, Орест Шуляр, Ірина Таран, Микола Якимечко, Володимир Сандюк, Володимир Лукань, Петро Прокопів.

Потужний науково-педагогічний потенціал Інституту мистецтв дозволяє успішно вирішувати проблеми модернізації навчально-виховного процесу, які сприяють удосконаленню професійної підготовки майбутніх театральних виконавців, художників, дизайнерів, викладачів музики, хореографії, образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва, активізації їх професійної компетенції, творчої активності й самостійності.

Інститут готує фахівців мистецьких напрямів за програмами підготовки бакалаврів, спеціалістів, магістрів, має всі можливості для забезпечення наукового та професійного зростання, удосконалення педагогічної майстерності викладацьких кадрів через магістратуру, аспірантуру, докторантуру, стажування. Зокрема, талановита молодь з Івано-Франківської, Закарпатської, Львівської, Тернопільської, Рівненської, Хмельницької, Київської, Полтавської та інших областей, з української діаспори навчається за напрямами підготовки й спеціалізаціями на денній і заочній формах навчання: **“Образотворче мистецтво”** (спеціалізації: живопис, малярство, скульптура, іконопис і реставрація), **“Декоративно-прикладне мистецтво”** (спеціалізації: художня обробка дерева, металу, тканини, ткацтво, художня вишивка, художня кераміка, писанкарство, лозоплетіння, ювелірна майстерність), **“Дизайн”** (спеціалізації: художнє конструювання одягу, інтер'єр й обладнання, графічний дизайн), **“Музичне мистецтво”** (спеціалізації: оркестрові духові й ударні інструменти, народні інструменти, хорове диригування, академічний та естрадний спів, музичний фольклор, музична педагогіка й виховання), **“Хореографія”** (спеціалізація – народна хореографія). Уперше на Прикарпатті тут відкрито підготовку фахівців за напрямом **“Театральне мистецтво”** (спеціалізації: акторське мистецтво і режисура естради та масових свят). Молоді служителі Мельпомени зможуть працювати не тільки акторами музично-драматичних театрів і кіностудій, режисерами естради й масових свят, а й на телебаченні та радіо. Дипломна робота випускників 2008 року під керівництвом директора Івано-Франківського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Івана Франка, заслуженого артиста України доцента Ростислава Держипільського за однойменною повістю Марії Матіос **“Солодка Даруся”** номінувалася на Національну премію імені Тараса Шевченка в галузі театрального мистецтва.

Органічним завершенням системи підготовки науково-педагогічних кадрів за останні три роки стало відкриття у 2008 р. спеціалізованої вченої ради із захисту кандидатських дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, яку очолив член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор Михайло Станкевич. У складі ради відомі вчені України в галузі культурології і декоративно-прикладного мистецтва – доктори мистецтвознавства, професори Раїса Захарчук-Чугай, Олена Никорак, Михайло Селівачов, Наталія Урсу, Валерій Малина, учені Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, доктори наук, професори Вікторія Ларіонова й Святослав Кияк. За три роки існування рада зарекомендувала себе як авторитетний орган системи підготовки наукових кадрів в Україні. У раді вже успішно захистили кандидатські дисертації викладачі вищих навчальних закладів Києва, Львова, Івано-Франківська, Дрогобича, Тернополя, Кам'янець-Подільського й Кременця.

Інститут мистецтв є виконавцем низки державних науково-дослідних тем. Зокрема, кафедра народних інструментів і музичного фольклору завершила розробку теми **“Ансамблева народно-інструментальна традиція Прикарпаття: взаємодія фольклорного та академічного напрямів”** (керівник – кандидат мистецтвознавства, член Національної спілки композиторів України, професор Віолетта Дутчак), кафедра академічного інструментального виконавства працює над бюджетною темою **“Проблеми координації українського і світового досвіду інструментально-виконавського мистецтва: специфіка національного”** (керівник – академік Академії наук Вищої освіти України, доктор мистецтвознавства професор Петро Круль).

Інститут мистецтв видає науковий збірник **“Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство”**, науковим редактором якого є член-кореспондент Національної академії

мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор М.Станкевич. Щороку викладачі, докторанти, аспіранти й студенти інституту публікують близько ста п'ятдесяти монографій, підручників, навчальних посібників з грифом МОНМСУ, навчально-методичних матеріалів, статей, тез доповідей. Зокрема, Х.Фіцалович – “Основи художнього читання та риторики”, “Духовні хоріві твори Івана Фіцаловича” (2000); С.Шумега – “Технологія художніх виробів із деревини” (2001), “Дизайн. Історія зародження та розвитку дизайну. Історія дизайну меблів та інтер'єру” (2004); В.Доронюк – “Курс техніки диригування” (2004); М.Станкевич – “Проблеми етномистецької традиції в модерні й авангарді” (2001), “Проблеми теорії дослідження пластичних мистецтв” (2003), “Утилітарність декоративного мистецтва” (2004), “Автентичність мистецтва” (2004); Н.Грицан – “Техніка сценічного мовлення” (2004), “Слово у поетичному театрі” (2010), “Методика викладання диригування” (2005); П.Терпелюк – “Моя Гуцулія” (2005); Б.Стасько – “Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини” (2005); В.Шпільчак – “Нарисна геометрія” (2004), “Креслення” (2006); В.Доронюк, М.Сливоцький – “Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики” (2007); П.Чоловський – “Співає лемківська хорова капела “Бескид” (2007); В.Доронюк, Ж.Зваричук – “Шкільне хорознавство” (2008); Ю.Гулянич – “Композитор Богдан Котюк. Грані творчої особистості” (2008); В.Дутчак – “Христина Фіцалович: “У ролях моя біографія...” (2008), “Дзвенить могутньо, святі бандури...” (2009); А.Грицан – “Просвітня зоря Прикарпаття” (2001), “Виховання режисера: психофізичний та інтелектуальний тренінг” (2006, 2009); В.Доронюк, М.Вовк – “Українська музична етнопедagogіка”. Монографія (2009); В.Доронюк, Л.Серганюк, Ю.Серганюк – “Диригент шкільного хору” (2010); В.Савчук – “Український живий вертеп: генеза і способи ретрансляції” (2010), “П'єси для скрипки в супроводі фортепіано”, “Сім польок” (2010); Л.Пасічник – “Історія традиційного та академічного виконавства на народних інструментах в Україні: інтеграційні взаємовпливи” (2010); В.Князев – “Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста” (2011); М.Ігнатюк – “На кону вічності: монолог у мистецтві драматичної вистави” (2005); М.Ігнатюк, М.Сулятицький – “Свічадо зореслова” (2011); П.Кузенко – “Сакральна культура України” (2008); В.Лукань – “Історія українського мистецтва” (2010); О.Чуйко – “Монастирі Галичини (середина XVI – початок XX ст.)” (2011), “Культура монастирів Галичини XVII–XIX ст.” (2011) та ін.

Упродовж десяти років в Інституті мистецтв проведено понад 20 наукових, науково-практичних конференцій міжнародного, всеукраїнського й регіонального рівнів, науково-методичних семінарів, конкурсів, фестивалів, які високо оцінили українська та світова професійна громадськість. Серед них: міжнародні науково-практичні конференції: “Михайло Фіголь: життя і творчість (на пошанування 80-ї річниці від дня народження)” (2007), “Багатокультурність Івано-Франківської області (Україна) і Опольського воєводства” (2008), всеукраїнські науково-практичні конференції “Україна: творення особистого і суспільного буття” (2005), “Дизайн і народне мистецтво” (2006), “Культурно-мистецькі здобутки українського зарубіжжя” (2009), “Універсалізм творчої особистості Лесі Дичко і сучасний художній контекст” (2010), “Художня творчість Григорія Крука в контексті світового мистецтва” (2011) та ін.

Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника – культурно-мистецький центр, значна частина викладачів і студентів якого є організаторами й учасниками найрізноманітніших культурно-мистецьких акцій. Зокрема, на базі навчального закладу з ініціативи проректора університету, заслуженого працівника культури України професора Ганни Карась засновано й уже проведено три Всеукраїнські конкурси молодих вокалістів імені Ірини Маланюк, у яких узяли участь студенти вищих мистецьких навчальних закладів із 17 областей України. У 2011 році відкрився Перший обласний конкурс молодих акторів Оксани Затварської – першої заслуженої артистки України Галичини, який за погодженням з Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України й розпорядженням Івано-Франківської обласної державної адміністрації у 2012 році набуде статусу всеукраїнського. Викладачами й студентами кафедр образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва проведені десятки міжнародних і всеукраїнських художніх виставок. Серед них – міжнародні виставки творів образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва в Польщі, Румунії, Італії, Росії, всеукраїнська виставка викладачів Інституту мистецтв В.Сандюка, Б.Гладкого, Б.Бойчука, Б.Губаля, В.Луканя, О.Чуйка, М.Павлюка й Б.Бринського “Нас Сім” побувала в

Києві, Львові, Чернігові, Тернополі, Ужгороді, Кам'янці-Подільському та інших містах України. Значний резонанс у культурно-мистецьких колах мала виставка студентських робіт майстерні члена Національної спілки художників України, доцента кафедри образотворчого мистецтва Миколи Якимечка, присвячена 20-й річниці незалежності України, з якою ознайомилися іванофранківці й гості міста, жителі районних центрів Прикарпаття і Чернівецької області.

Упродовж трьох останніх років 26 студентів Інституту мистецтв стали переможцями, дипломантами й призерами всеукраїнських предметних олімпіад, конкурсів, фестивалів, четверо з них – володарями гран-прі міжнародних і всеукраїнських конкурсів молодих виконавців, кілька років поспіль студенти напряму “Дизайн” (майстерні старших викладачів Ганни Макогін і Світлани Повшик) займають перші-треті місця на всеукраїнських олімпіадах з дизайну в Києві й Харкові.

Славу Інституту мистецтв примножують дипломанти ХХ Міжнародного конкурсу-фестивалю баянно-акордеонного виконавського мистецтва “Premio della citta Lanciano” (м. Ланчіано, Італія) І. і Н.Євенки та І.Магас, лауреати XV–XVI міжнародних фестивалів української естрадної пісні “На хвилях Світязя” Р.Коваль (2010) і В.Ваташук (2011), лауреати XIX Всеукраїнського конкурсу читців імені Т.Г.Шевченка (м. Київ) І.Прокоп'як, І.Ільницький, В.Москалик і Л.Ступчук, лауреати Всеукраїнського конкурсу професійних читців імені Р.Черкашина (м. Харків) К.Тисяк й О.Бакін, лауреати другого регіонального фестивалю-конкурсу кобзарського мистецтва ім. К.Місевича “Кобзарська ватра” Н.Вівчарук і Н.Федорняк, дипломанти міжнародного конкурсу молодих дизайнерів одягу “Новий колорит-2010” Н.Струк і В.Хмельовська, дипломанти XIV конкурсу міжнародної спеціалізованої виставки “НТФ. Технології і засоби виробництва” (м. Київ) О.Савчук, Н.Литчук й О.Сало, лауреати Всеукраїнського конкурсу молодих вокалістів імені Ірини Маланюк О.Кречко, О.Чигер й О.Яловенко. Тільки за 2010 рік студенти напряму “Дизайн” зареєстрували й подали близько 20 заявок на отримання охоронних документів на авторські свідоцтва.

Серед випускників інституту – доктор мистецтвознавства, професор, заслужений артист України Мирон Черепанин, народні артисти України професори Христина Фіцалович і Володимир Пірус, заслужений діяч мистецтв України професор Христина Михайлюк, народні артисти України – головний балетмейстер Національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю “Гуцулія” Іван Курилюк й актриса Тернопільського академічного обласного музично-драматичного театру імені Тараса Шевченка Ярослава Мосійчук, заслужені артисти України Ярослав Боруца, Ярослав Крайник, Олександр Шиманський, Ірина Лончина, Віктор Грибик, професори, викладачі вузів, співробітники науково-дослідних інститутів, керівники навчальних закладів та установ (декани й завідувачі кафедр, директори та завучі загальноосвітніх і музичних шкіл, центрів дитячої творчості, художні керівники музичних і хореографічних колективів тощо (Україна, Білорусь, Молдова, Росія, Польща, Румунія, Німеччина, США).

Інститут мистецтв здійснює широкі науково-творчі зв'язки з мистецькими навчальними закладами не тільки України, а й Росії (Москва, Санкт-Петербург), Білорусії (Мінськ), Молдови (Кишинів), Румунії (Марамуреш), Польщі (Варшава, Краків, Ополе), підписано угоди про співпрацю з Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського, Українським центром культурних досліджень (УЦКД), Українським центром культурних досліджень (Москва) і лабораторією естетичного виховання Інституту проблем виховання АПН України. Інститут мистецтв постійно поширює форми міжнародного співробітництва: запрошуються фахівці в галузі мистецької освіти з країн дальнього й ближнього зарубіжжя з метою ознайомлення з інноваційними формами та новими художніми технологіями. Цікавими для студентів і викладачів є творчі зустрічі, проведення практичних семінарів, “майстер-класів” провідними педагогами-митцями з навчальних закладів Італії, Польщі, Румунії, Греції, Росії, Білорусії.

Колектив інституту значну увагу приділяє пошуку нових форм творчої і художньо-педагогічної діяльності студентів. Однією з провідних форм навчально-виховного процесу майбутніх фахівців у галузі мистецтва є створення й функціонування творчих колективів різних художніх напрямів і жанрів. Для забезпечення практичного навчання студентів в інституті діють навчальні колективи: мішаний академічний хор (керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений працівник культури України Ж.Зваричук), жіночий хор (керівник – кан-

дидат мистецтвознавства, доцент Р.В.Дудик), чоловічий хор (керівник – доцент О.Колубаєв), оперна студія (керівник – доцент М.Міцней), оркестр народних інструментів (керівник – старший викладач В.Поліщук), ансамбль бандуристів (керівник – член Національної спілки композиторів України, кандидат мистецтвознавства, професор В.Дутчак), вокальні ансамблі (керівники – заслужені діячі мистецтв України професори Х.Михайлюк, В.Домшинський), ансамбль баяністів (керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент В.Князєв), інструментальні та камерні ансамблі (керівники – старші викладачі Б.Парумба й Р.Шиптур), ансамбль танцю “Дивоцвіт” (керівники – доцент С.Васірук, старші викладачі Ю.Скобель, В.Шеремета), поетичний театр (керівник – заслужений працівник культури України доцент Н.Грицан). В інституті розгорнуто постійно діючі виставки студентських робіт з образотворчого, декоративно-прикладного мистецтв і дизайну.

У своїй творчості Інститут мистецтв підтримує тісні зв'язки з обласними відділеннями національних творчих спілок України, театральними-концертними установами: Івано-Франківським національним академічним Гуцульським ансамблем пісні і танцю “Гуцулія”, академічним обласним музично-драматичним театром імені Івана Франка, академічним обласним драматичним театром імені Івана Озаркевича, академічним обласним театром ляльок імені Марійки Підгірянки, обласним театром фольклору, народних свят і видовищ, обласною державною філармонією, відомими художніми народними автентичними колективами області.

Таким чином, десятирічний шлях Інституту мистецтв свідчить про його унікальність, феноменальну особливість системного поєднання гуманітарно-інформаційної та мистецької освіти, що дозволяє йому стати не тільки провідним навчально-методичним і науковим, а й соціально-культурним центром, який має значний авторитет не лише на Прикарпатті, а й далеко за межами краю. Колектив навчального закладу визначив стратегічні завдання, які вирішує через реалізацію ідеї національного відродження і розвитку культури України в навчальній, науковій та громадській діяльності.

1. Багатокультурність Івано-Франківської області та Опольського воєводства : зб. наук. праць та матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. – Івано-Франківськ : Видавничий відділ ЦІТ Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаніка, 2008. – 256 с.
2. “Без пісень нема життя...”. (До 40-річчя заснування музичного факультету Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаніка) // Музично-краєзнавчий альманах / [упоряд. В. Г. Дутчак та ін.]. – Івано-Франківськ : Гостинець, 2006. – 140 с.
3. Вища педагогічна освіта і наука України : історія, сьогодення та перспективи розвитку. Івано-Франківська область / ред. рада вид. : В. Г. Кремень (голова) [та ін.] ; редкол. т. “Івано-Франківська обл.” : Б. К. Остафійчук (голова), В. І. Кононенко (відп. ред.) [та ін.]. – К. : Знання України, 2010. – 335 с.
4. Наукова еліта Івано-Франківщини. Доктори наук, професори Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаніка : довідник. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2007. – 124 с.
5. Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаніка : довідник. – Івано-Франківськ : ТзОВ “Симфонія форте”, 2007. – 80 с.
6. Україна: 20 років незалежності / [за ред. М. Б. Бучка та ін.]. – Івано-Франківськ ; Надвірна : ЗАТ Надвірнянська друкарня, 2011. – 276 с.
7. Wielkokulturowość na Śląsku Opolskim, Litwie, Białorusi i Ukrainie: Z badań nad pograniczami etnicznymi / red. nauk. T. Smolińska. – Opole, 2009. – 284 s.

Стаття освещает главные достижения Института искусств Прикарпатского национального университета имени Василия Стефаніка в образовательной, научной и творческо-исполнительской деятельности за десять лет функционирования.

Ключевые слова: Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаніка, Институт искусств, украинская культура и искусство, Прикарпатье.

The article highlights the main achievements of the Institute of Arts of the Precarpathian National University named after Vasil Stefanik in the educational, academic and artistic spheres for 10 years.

Key words: the Precarpathian National University named after Vasil Stefanik, the Institute of Arts, Ukrainian culture and art, Precarpathia.

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

УДК 740+001.89

Михайло Станкевич

ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА ЧИ ХУДОЖНІ МОДУСИ?

У статті вперше пропонуємо художній модус як альтернативу до хронографії мистецької спадщини. Концепція “неісторії” мистецтва базується на кодифікації творів відповідно до кількох рівнів: модус, система, типологічна структура. Нова навчальна дисципліна “Художні модуси” повинна стати для митців креативною підвалиною.

Ключові слова: історія, “неісторія” мистецтва, художній модус, кодифікація, система.

Історія мистецтва вже має свою історію: 1986 року вийшла друком праця Жермена Базена “Історія історії мистецтва. Від Вазарі до наших днів”.

Учню Мікеланджело, архітектору й художнику Джорджо Вазарі судилося стати засновником “історії мистецтва”. 1550 року з’явилася його двотомна праця (близько 1 000 сторінок) “Життєписи найславетніших живописців, скульпторів й архітекторів від Чімабуе до нашого часу, які склав тосканською говіркою художник Джорджо Вазарі з Ареццо, з корисним і необхідним вступом до різних мистецтв” із посвятою великому герцогові Козімо Медічі. Утім, історією мистецтва “Життєписи...” можна назвати певною мірою умовно. Пишучи, автор часто використовував різні чутки, трохи вигадував сам, а тому влучна критика Ж.Базена, що “Вазарі писав не історію мистецтва, а, насправді, роман з історії мистецтва”, цілком справедлива [1, с.33].

Уперше “Всесвітня історія мистецтва” вийшла 1698 року. Її написав художник П’єр Монє. Розвиткові художніх форм він присвятив десять розділів, від асирійської культури до середньовіччя й Відродження. Така структура виявилася настільки переконливою, що проіснувала тривалий час. Через 66 років вийшла книга Йоганна Вінкельмана “Історія мистецтва древності”. Німецький учений, спираючись на еволюційний принцип (зародження – розквіт – занепад), виділив в античному мистецтві чотири періоди (архаїчний, високий, витончений і наслідувальний); подібні етапи він знаходить і в мистецтві італійського Відродження. Й.Вінкельман був істориком мистецтва іншого типу, ніж його попередники: прагнув пояснити характер стилів та їхню еволюцію. Цієї ідеї більш-менш послідовно дотримувалися в німецькомовних країнах протягом минулого й позаминулого століть [2, с.643]. Сьогодні якнайліпшим вступом до проблематики, що стосується історії стилів, залишаються праці швейцарського вченого Генріха Вельфліна та його колеги, знавця іконології й символіки ренесансного мистецтва Ервіна Панофскі [3; 4].

У XIX ст. і в Німеччині, і у Франції, незважаючи на значні наукові здобутки в дослідженні мистецтва, спочатку створювали кафедри естетики й лише згодом – історії мистецтва. Зокрема, першу кафедру цієї дисципліни в Європі було засновано в Гетензі 1813 року, у Кенігсберзькому університеті – 1825-го, а в Берлінському – 1830-го. В інших європейських культурних центрах кафедри історії мистецтва з’явилися в другій половині XIX століття. У Відні на Першому міжнародному конгресі істориків мистецтва (1873 р.) ішлося про потребу виступити на захист нового предмета й запровадити його викладання в усіх університетах [1, с.403]. Наприкінці XIX століття ситуація змінилася на краще, а на початку XX новостворені кафедри настільки зміцніли, що почали витісняти естетику [1, с.404]. Утім, деякі хворобливі проблеми історії мистецтва проявилися згодом, унаслідок тісних “родинних” зв’язків з усесвітньою історією, а точніше, її методологією.

Уперше на кризу в історичних дослідженнях звернули увагу в 30–40-х роках XX століття представники напряму аналітичної філософії (так звані неопозитивісти). Наприклад, Моріс Мандельбаум розвинув думку, що історіографія описує історичні факти, а зв’язок між ними встановлюють такі конкретні науки, як економіка, соціологія тощо; історичний процес не дає підстав для побудови єдиної теорії історичного розвитку, оскільки немає аргументів, на основі яких можна було б твердити про сталість способів оцінки минулого [5, с.177]. Філософ Карл Поппер заперечив можливість існування універсальної історії людства й не знайшов емпіричного підтвердження багатьох понять, які використовують філософи (наприклад таких, як капі-

талізм, комунізм, клас, справедливість тощо). На його думку, історія не здатна відкрити загальні закони розвитку суспільства [5, с.178]. Відголоски цієї теорії знаходимо в Дональда Преціозі, праці якого, написані в 90-х роках минулого століття, зосереджені на ідеологічному наповненні історії мистецтва. Він показав, що “поділ мистецтва на такі категорії, як високе, низьке, народне й етнічне, вочевидь не існує поза їхнім інституційним оформленням” [6, с.182].

Сорок років тому американський учений Хайден Вайт, займаючись вивченням західно-європейської історіографії XIX століття, дійшов несподіваного й приголомшливого висновку: *історичний дискурс мало чим відрізняється від літературного тексту*. Учений помітив відсутність серед істориків “конвенції” про те, що слід уважати науковим дослідженням, як це зазвичай є в природничих науках. У результаті “анархія” підходів призводить до ненаукового характеру історії, її зв’язку з художньою літературою [5, с.178].

Відзначимо, що італійський дослідник Корадо Мальтозе помітив аналогічні кризові проблеми в мистецтвознавстві на п’ятнадцять років раніше від Вайта, сформулювавши їх у статті “За яких умов історія мистецтва може стати наукою”. При цьому автор значною мірою покладався на семіологію.

Отже, історія мистецтва тісно пов’язана з усесвітньою історією, філософією мистецтва, соціологією й іншими дисциплінами. За влучним визначенням С.Остроу, вона є “не більш як установчою побудовою, спрямованою на витворення свого суб’єкта” [6, с.180]. Усю історію мистецтва, з найдавніших часів і до наших днів, можна розглядати як історію концептуальних, конкретних образно-естетичних уявлень про світ, людину та її цінності.

1989 року американський учений-політолог Френсіс Фукуяма в часописі “The National Interest” опублікував статтю “Кінець історії?”, яка викликала бурхливу дискусію. А через три роки він видав монографію “Кінець історії і остання людина”, у якій докладніше обґрунтував свої погляди. На його думку, “потреба самоствердження особистості є основним двигуном історії” [5, с.216–217]. Очевидно, що самоствердження є й рушійною силою мистецтва. Утім, не відомо, чи був Ф.Фукуяма знайомий із книгою Ерве Фішера, що вийшла 1981 року під загадковою назвою “Історія мистецтва закінчилася” (у німецькому перекладі (1983 р.) її титул подано зі знаком запитання). Автор цієї праці переконаний, “що так званого мистецтва не існує. Виходячи із цього твердження, кожна ідеологія виробляє цілий спектр потрібних їй сюжетів, норм і на свій лад визначає вододіл між різними видами людської діяльності: з одного боку – “художня діяльність”, з другого – будь-яка інша. Ось чому я не вбачаю, – пише Е.Фішер, – у все-світній історії мистецтва позитивного досвіду, на основі якого можна було б сформулювати ті чи інші категорії, за допомогою яких ми віднаходили б естетичне начало в житті” [1, с.436].

Слушною є думка частини дослідників, що традиційна історія мистецтва залежна від європейської історії й тому володіє обмеженими засобами для аналізу образів й артефактів несвропейських цивілізацій або навіть тих, які сягають глибини тисячоліть [1, с.436]. Постає запитання, чи є вихід із такої ситуації?

Свого часу австрійський учений Йозеф Стшиговський запропонував розглядати твори мистецтва без урахування хронології їхнього створення. Його задум полягав у тому, щоб виявляти стилістичну й пластичну спільність творів, які віддалені в часі та просторі, а тоді індуктивним шляхом виводити певний прототип. І хоча така методологія стала б революційним кроком для вивчення художніх форм, вона зазнала негативної критики сучасників. Опоненти вказували на можливість появи однакових артефактів в аналогічних обставинах, причому не генетичним шляхом [1, с.130]. Насправді, це було надумане й помилкове застереження, однак воно стало нездоланною перепорою для пошуків нової системи, що дала б змогу охопити всі феномени світового мистецтва.

Сьогодні повернення до ідеї Й.Стшиговського є актуальним як ніколи. Шлях до цього пролягає через утвердження концепції “неісторії мистецтва” як своєрідного “художнього модусу” (у філософії “модус” має такі значення: “вид”, “прояв”, “спосіб”, “різновидність”, “норма”).

Ж.Базен висловив думку, що “знання, які людина набула в тій чи іншій сфері, можна впорядкувати двома різними способами: або в рамках історичного викладу, або в алфавітному порядку словника” [1, с.289]. Однак учений не помітив третього, відомого з античності, способу – кодифікації (дослівно латинською – “робити книгу”). Спочатку це був метод систематизації нормативних правових актів, однак сьогодні його успішно застосовують у таких галузях

гуманітарної науки, як філологія (стилістика), етнологія, теорія музики тощо. Умовно до методу кодифікації можна віднести іконографію іконопису [7] та підручник з гармонії кольорів “Color Harmony Workbook” (2001), у якому кожний відтінок барви має присвоєний номер [8].

Із приводу кодифікації є дуже доречні й влучні міркування французького соціолога П'єра Бурдьє: “Кодифікувати – це одночасно надавати форму й дотримуватися формальностей. Існує власна властивість форми. І культурне освоєння – це завжди освоєння форми. Це одна з причин того, що етнологія дуже важка: таке культурне освоєння не відбувається за один день” [9]. Далі він зауважує, що кодифікація виступає разом з дисципліною та нормалізацією практик, бо символічні системи наводять лад у тому, що вони кодифікують, а отже, “кодифікація робить речі простими, ясними, комунікабельними” [9].

Запровадження відповідної кодифікації для художніх модусів, власне, і має стати концепцією неісторії мистецтва. Усю світову мистецьку спадщину розділяємо на п'ять логічних модусів (кодексів), модуси – на системи, а їх, у свою чергу, – на типологічні структури. Кодифікувати об'єкти мистецтва означає впорядкувати їх у строгому символічному порядку. Ця операція асоціюється з концепцією формалізації артефактів у відповідні художні структури. Це те, що дає змогу перейти від логіки конкретного випадку до логіки широкого абстрагування шляхом залучення маси індивідуальних творчих варіацій. Кодувати, згідно з П.Бурдьє, означає “покінчити з розмитістю, неясністю, з погано окресленими кордонами й приблизними розподілами, виробляючи чіткі класи, оперуючи виразними розподілами, установлюючи окреслені межі” [9].

Пропонуємо один із можливих варіантів кодифікації мистецької спадщини.

1. Семіотичний модус. З глибини віків до нас дійшли знаки, лаконічно накреслені на камені, кістці, керамічних виробих у вигляді прямих, скісних і хвилястих ліній, хрестів і кружечків, спіралей, зірочок тощо. І хоч їхнє значення давно втрачено, їх, згідно з традицією, використовували аж до ХХ століття як мотиви народних орнаментів. Дизайнери застосовують геометризовані й абстрактні мотиви для проектування логотипів, товарних знаків тощо. До цього модусу входять технологічні й природні фактури, різноманітні декори нефігуративного характеру, абстрактні композиції, візерунки й орнаменти, а також текстові твори, важливі для мистецтва країн Близького й Середнього Сходу.

1.1. Знак іконічний. 1.1.1. *Типологія графем і структур.*

1.2. Текстура і фактура (абстрактні твори). 1.2.1. *Типологія імітації природних мотивів і структур.*

1.3. Декор. 1.3.1. *Типологія декоративних мотивів і структур (абстрактні твори).*

1.4. Візерунок-орнамент. 1.4.1. *Типологія графем-мотивів і структур симетрії.*

1.5. Каліграфія і шрифти. 1.5.1. *Типологія шрифтів та їхньої стилістичної виразності.*

2. Утилітарний модус. Містить твори архітектури, прикладного мистецтва й дизайну, які характеризуються застосуванням різних матеріалів, технологій виконання, тектонік (монолітна, каркасна, оболонкова структура, комбінована) та різноманітної функціональної типології. Сюди ж відносимо культові, зокрема й церковні, предмети: кіот, тетрапод, аналой, проскомидійник, горне сідалище, літургійні хрести (ручний, напрестольний, процесійний), патериці та хоругви; свічники різних типів; літургійний посуд; церковні тканини (завіса, плащаниця, пелена, воздухи, антимінс тощо); літургійні книги з декорованими оправами.

2.1. Будівлі житлові. 2.1.1. *Типологія й архітектоніка.*

2.2. Будівлі культові. 2.2.1. *Типологія й архітектоніка храмів.*

2.3. Споруди фортифікаційні. 2.3.1. *Архітектоніка оборонного будівництва.*

2.4. Громадські будівлі. 2.4.1. *Типологія й архітектоніка.*

2.5. Ужиткові предмети. 2.5.1. *Одяг, взуття й аксесуари.* 2.5.2. *Інтер'єрні тканини.*

2.5.3. *Меблі та світильники.* 2.5.4. *Місткості-посуд.* 2.5.5. *Знаряддя-зброя.* 2.5.6. *Транспортні засоби.*

2.6. Культові предмети. 2.6.1. *Облаштування інтер'єру храму.* 2.6.2. *Літургійні артефакти.* 2.6.3. *Літургійний посуд.* 2.6.4. *Сакральні тканини.* 2.6.5. *Книги.*

3. Синергетичний модус (від грецького вислову “те, що діє разом”) – явище посиленої дії одного “каталізатора” форми при додаванні іншого, нелінійний розвиток системи з переходами від досягнення гармонії до її руйнування.

3.1. Гротеск. 3.1.1. *Типологія мотивів і структур.*

3.2. Примітив. 3.2.1. *Стилістика й жанрова специфіка примітиву.*

3.3. Ікони. 3.3.1. *Іконологія та іконографія.*

4. Реалістичний та гіперреалістичний модус. Ретельне й правдиве відображення людини й навколишнього світу з мінливим станом природи, характерне для нової й новітньої доби. Гіперреалізм, або фотореалізм, – це метод натуралістичного зображення дійсності, що неначе змагається зі світлинами.

4.1. “Макети”. 4.1.1. *Типологія макетів.*

4.2. Ілюзорні обманки. 4.2.1. *Типологія обманок.*

4.3. Натюрморти. 4.3.1. *Типологія та іконографія.*

4.4. Пейзажі настрою. 4.4.1. *Типологія та іконографія.*

4.5. Психологічні портрети. 4.5.1. *Типологія та іконографія.*

4.6. Реалістичні сюжети. 4.6.1. *Типологія та іконографія.*

5. Ідеальний модус. Канонічне й ідеалізоване відображення навколишнього та уявного світу, відоме зі стародавніх часів, успішно застосовували митці, що працювали в стилі класицизму й академізму.

5.1. Класичні форми предметів. 5.1.1. *Типологія.*

5.2. Ідеальні портрети. 5.2.1. *Типологія та іконографія.*

5.3. Ідеальні пейзажі. 5.3.1. *Типологія та іконографія.*

5.4. Міфологічні твори. 5.4.1. *Іконографія.*

5.5. Історичні сюжети. 5.5.1. *Іконографія.*

Отже, запропонована концепція “неісторії мистецтва”, передовсім як нової навчальної дисципліни для художніх навчальних закладів, має на меті уникнути складних описів, хронології мистецької візуальної спадщини шляхом визначення основних орієнтирів творчості. Кожний модус має кодифікувати творчі підходи й методи відповідно до формально орієнтованого досвіду. Наприклад, якщо “механіцизм” продукує художні ідеї завдяки комбінаториці й стилістичній трансформації, то “формізм” спонукає до пошуку унікальних мистецьких явищ і форм.

Художні модуси відмежовані від традиційної історії мистецтва, а водночас і від низки її застарілих проблем. Вони не тільки є теоретичним напрямом класифікації й типології артефактів, а й повинні стати новим навчальним предметом у художніх навчальних закладах. Продуктивними художні модуси, як передбачаємо, передовсім можуть бути в процесі викладання культурної спадщини минулого й сучасності в мистецьких вишах, де навчаються архітектори, дизайнери, художники декоративно-прикладного мистецтва, скульптори, живописці та графіки.

Доба глобальної й тотальної інформатизації вимагає застосовувати інші стратегії для вивчення й викладання пластичного мистецтва. Студенти-дизайнери розпочинають навчання рисунка й живопису від реалістичного зображення геометричних фігур, натюрморту й завершують постановкою постаті живої природи, тимчасом як до навчальної програми не залучено візерунків, гротесків, прийомів ідеалізації, наслідування. То ж чи потрібні студентам точні дати виконання творів та імена авторів?

Отже, сьогодні принаймні три аргументи свідчать на користь концепції “неісторії мистецтва”: а) подібні чи тотожні художні явища можна розглядати незалежно від хронології їхнього виникнення; б) митцям для натхнення значно простіше буде користуватися впорядкованими системами художніх модусів; в) чітка кодифікація дозволить критикам визначати справді нові художні ідеї й легше відрізнити їх від ретроспективних ідей минулого.

1. Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней [Текст] / Жерме Базен ; пер. с фр. – М. : Прогресс-Культура, 1994. – 528 с.
2. Gombrich E. The Story of Art [Text] / Ernst Gombrich. – New York, 1995. – 673 p.
3. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве [Текст] / Генрих Вельфлин. – С. Пб. : Мифрил, 1994. – XVIII + 398 с. : ил.
4. Panofsky E. Studies in Iconology [Text] / Erwin Panofsky. – New York : Harper and Row, 1972; Panofsky E. Idea: A Concept in Art Theory [Text] / Erwin Panofsky. – New York : Harper and Row, 1975.
5. Зашкільняк Л. Методологія історії від давнини до сучасності [Текст] / Леонід Зашкільняк. – Львів, 1999. – 227 с.
6. Остроу С. Історія мистецтва і критика [Текст] / Сол Остроу // Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста, В. Тейлора. – К. : Основи, 2003. – С.178–182.

7. Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурнографистом 1701–1733 года [Текст] // Труды Киевской духовной Академий. – 1868.
8. Color Harmony Workbook [Text by Lesa Sawahata]. – Rockport, 2001. – 192 p.
9. Бурдьє П. Кодифікація [Електронний ресурс] / П'єр Бурдьє. – Режим доступу : <http://bourdieu.name/content/kodifikacija>.

В статтє впервє предложєн художєственный модус как альтернатива хронографии художєственного наследия. Концепция “неистории” искусства состоит из кодификации нескольких уровней: модус, система, типологическая структура. Новая учебная дисциплина должна стать для художников креативным фундаментом.

Ключевые слова: история, “неистория” искусства, художєственный модус, кодифікация, система.

In this article for the first time proposed the artistic modus as an alternative to chronograph of artistic heritage. The concept of “non history” of art based on the codification of works according to several levels: modus, system, and typological structure. New training courses “art modes” should become the foundation for creative artists.

Key words: history, “non history” of art, artistic modus, codification, system.

УДК 246: 247: 261.6

Ірина Дундяк

ВПЛИВ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ НА ВІТЧИЗНЯНЕ РЕЛІГІЙНЕ МИСТЕЦТВО Й КУЛЬТУРУ СЬОГОДЕННЯ

У статті висвітлюється глобалізація в контексті розвитку релігії загалом, і релігійної культури та мистецтва сьогодення зокрема. Головну увагу звернено на зміни в релігійній свідомості, збереження національної самоідентифікації, адже такі процеси є важливими для об'єктивного аналізу проблем відродження і трансформації вітчизняної релігійної культури й мистецтва сьогодення.

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

Сучасна культура в поєднанні з релігійним світобаченням знову обирає напрямок свого подальшого розвитку. Релігія – складний соціальний інститут, що супроводжує людство впродовж усієї його історії. Але у XXI ст., у силу складності, багатомірності існування людини й суспільства, наростання кількості глобальних проблем, експерименти у виборі шляху подальшого культурного розвитку вкрай небезпечні. Відтак усебічне дослідження взаємовпливу культури й релігії, переосмислення цінностей культури сьогодення, її змістовного, значеннєвого елемента є необхідним і має очевидний практичний вимір, який впливає на формування оптимальної культурної парадигми України.

На сучасному етапі є актуальними дослідження трансформаційних процесів, які відбуваються в релігійному мистецтві та культурі, зокрема, вивчення впливу на них глобалізації. Таке дослідження вимагає й залучення праць з релігієзнавства, культурології, психології тощо. Серед вітчизняних науковців поглиблене дослідження проблем релігії сьогодення здійснюють В.Д.Бондаренко [2], В.Є.Єленський [2], В.С.Журавський [2], В.Проценко [9] та ін. Питання релігійного пошуку в українській поліконфесійності висвітлює Т.Гаврилюк [3]. Важливими також є статті, де висвітлюється сучасний стан розвитку релігійної свідомості. Серед них потрібно відзначити працю Н.Головач [4], де автор дає розгорнуту картину сучасного стану релігійної свідомості в Україні на основі соціологічних досліджень, що дає можливість нам проаналізувати мотивації потенційних споживачів релігійної культури та мистецтва. Окремі аспекти впливу художньої культури на релігійну свідомість і психічне здоров'я сучасної людини висвітлює Є.Щедрина [10].

Стосовно сучасної релігійної культури православ'я в російській науковій літературі є багато цікавих публікацій. Серед них можна виділити спільну працю А.Кирлежева та К.Троїцького [5]. Актуальною й для українських дослідників є стаття А.Панкова і В.Подшивалкіна “Проблема відтворення релігійної свідомості в посттоталітарному суспільстві” [8]. Особливо актуальними в контексті нашої розвідки можна вважати праці С.Лебедева, у яких автор ана-

лізує питання співвідношення православ'я та сучасної світської культури, їх взаємовпливу, критично аналізує сучасне релігійне відродження [6; 7].

Наше дослідження робить спробу виявити основні глобалізаційні чинники, які мають вплив на сучасне українське релігійне мистецтво та культуру. Окрім того, варто визначити особливості впливу глобалізаційних процесів на релігійну свідомість сьогодення. Відслідкувати аспекти взаємодії світського й релігійного світобачення в сучасному соціокультурному просторі України.

Глобалізаційні процеси все більше розширюють масштаби свого прояву, охоплюючи інформаційну, фінансову, технологічну, торговельну, демографічну, релігійну, культурну та інші сфери. У міру їх розгортання стає очевидним, що вони не протікають синхронно, розрізняються в конкретних сферах людської діяльності (це викликає необхідність спеціального дослідження в кожній окремій галузі), і тому не залишається незмінним характер власне глобалізаційних процесів у цілому. Отже, чим більше універсалізуючих процесів, тим гостріша необхідність збереження самобутності кожної окремої культури. Сучасні кінофільми виходять на екрани одночасно в багатьох країнах світу, книги перекладають і стають популярними в читачів з різних країн. Величезну роль у культурній глобалізації грає поширення Інтернету. Крім того, з кожним роком усе більше поширення отримує міжнародний туризм.

Для культурної глобалізації характерне зближення ділової і споживчої культури між різними країнами світу й зростання міжнародного спілкування. З одного боку, це приводить до популяризації окремих видів національної культури по всьому світу. З іншого боку, популярні міжнародні культурні явища можуть витіснити національні або перетворювати їх на інтернаціональні. Багато хто це розцінює як утрату національних культурних цінностей і бореться за відродження національної культури та збереження традиційних релігійних вірувань.

Серед таких науковців є й відомий російський учений, видатний соціолог ХХ століття, який став класиком і російській, і американській соціології, П.А.Сорокін. У 30-х роках він висунув теорію культурних циклів. Згідно із цією теорією, підтвердженою на величезному емпіричному матеріалі, духовне, культурне й громадське життя всіх відомих цивілізацій підкоряється своєрідному закону "маятника": воно періодично звертається то до релігійних, то до чуттєвих, земних цінностей. Століття, що минуло, стверджував Сорокін, стало століттям кризи й розпаду чуттєвої культури, яка склалася в Західній Європі на початок епохи Ренесансу і яка охоплює Європу, Америку й Росію [6]. Але крізь хаос, трагедії і жахіття цього часу вже пробиваються паростки нового, яке звертається до вічних і вищих цінностей, тобто до релігії та релігійної культури.

Якщо людство виживе, то нова епоха його життя буде ознаменована поверненням до релігії, забутою чуттєвою, матеріалістичною й утилітарною культурою вчорашнього дня. Якщо людство виживе, то воно виживе як сузір'я культур і народів. Але, щоб засіяти новим світлом, усі вони повинні по-новому поглянути на "добре забуті старі", традиційні цінності й повною мірою "воскресити" їх у своєму житті [6].

Виходячи із цього, напрошується такий висновок: релігійне відродження можливе тією мірою, якою існуючі релігійні імпульси внутрішнього, духовного життя людини будуть сприйняті суспільною свідомістю, осмислені, виражені й легімітовані у відповідних їм культурно-символічних формах. Серед них релігійному мистецтву буде відведене чільне місце. Усі існуючі шляхи й способи "повернення до духовних витоків", якщо залишиться невирішеною ця проблема, приведуть не більше ніж до імітації релігійного життя в суспільстві, яке, урешті-решт, виявить своє безглуздя [7].

Однак сьогодні стосовно релігії склалася суперечлива ситуація, адже релігія може виступати як засобом збереження соціокультурної ідентичності народу, так й основою глобалізаційних процесів. Вона може об'єднувати нації і народи, сприяючи міжкультурному діалогу, і в той самий час бути серйозним дестабілізуючим чинником, тобто може здійснювати як інтегруючу, так і дезінтегруючу функцію. Абсолютну Істину неможливо звести до теоретичних викладів, істина заснована на Особі Бога, і в кожній релігії свої взаємини із цією особою, які вона втрачати не хоче ні за яких умов. Глобалізація спіткнулася об релігійність, і не зможе її так просто переступити, але, якщо вона наполягатиме на своєму, то можна чекати посилення

міжрелігійної конфронтації. Фактично, світський світ знайшов тонкий спосіб зіштовхнути релігії лицем до лица, що раніше було неможливе, унаслідок географічних перешкод.

Тому міжрелігійний діалог повинен зіграти ключову роль у знаходженні загальнолюдської відповіді на виклики нинішнього світу. Проїшов час загальних фраз – релігійні люди повинні навчитися говорити конкретною мовою, переводячи в категорії, добре відомі світським людям, глибинні моральні релігійні цінності. От чому велику надію потрібно покласти на мистецтво загалом і релігійне мистецтво зокрема.

Отже, релігія і, відповідно, релігійне мистецтво та культура – невід’ємні частини сучасного вітчизняного суспільства. Їх потенціал як потужної консолідуючої сили сприяє зближенню різних культур. Проте вона може виступати й дестабілізуючим чинником. Для запобігання цьому слід урахувати особливості історичного розвитку кожного регіону України, його соціокультурні традиції, особливості національної самосвідомості. Релігія не перестала у XXI ст. виконувати ті функції, якими завжди була наділена, і це необхідно розуміти. Вона є могутнім чинником у формуванні людини, її цивільної й моральної позиції, гармонізації його внутрішнього світу, спадкоємності ціннісних аспектів, історичних джерел і прообразів. Особлива роль релігії в здійсненні спадкоємності української культури полягає у визначенні принципів ставлення до культури минулого й сучасного, критеріїв відбору культурних цінностей, принципів упровадження в актуальну культуру цінностей минулих часів і сьогодення [1, с.23].

Глобалізація, трансформуючи світську культурну матрицю в ключі постмодерну, істотно змінює параметри світсько-релігійної взаємодії в сучасному світі й підвищує міру її невизначеності в історично осяжному майбутньому. Релігійне мистецтво, у свою чергу, репрезентує смисли через форму, а людина чи культура сприймають або не сприймають ці смисли залежно від свого конкретно-історичного буття. Тому якщо художній канон – це кількісна структурна модель, то релігійний канон – це правило, що відноситься не стільки до кількісних, як до змістовних, тобто якісних рівнів сприйняття. Релігійний канон не допускає зміни форми та змісту. Це захищає сакральне мистецтво від елемента особистісного [1, с.17]. Однак сьогодні такий категоричний підхід є, на нашу думку, дещо застарілий, адже культурозберігаюча роль релігійного мистецтва полягає насамперед у трансляції релігійної ідеї, моралі, картини світу. Це успішно доводять багато сучасних вітчизняних митців, які працюють як у традиційному церковному мистецтві, так і в релігійній тематиці світського мистецтва. Коли в мистецтві зникає релігійний сюжет чи культивуються ідеї й цінності, далекі від вічного, тобто, коли воно секуляризується за формою й змістом, то воно зводиться, по суті, до міркувань смертної людини про світ кінцевих речей, що, у свою чергу, призводить до бездуховності, збідніння культури [1, с.24].

Сьогодні сучасна людина стоїть перед необхідністю самостійного вибору цінностей та істини в ситуації аксіологічного плюралізму й різноманіття картин світу. У зв’язку з розладом між інтересами, потребами й можливостями людської істоти, посилилася її природна амбівалентність. Зрештою, це спричинює психічні захворювання, роздвоєння та розпад особистості. Однак релігійні цінності, моральні норми й релігійний світогляд зберегли однозначність. Коли це, можливо, гальмувало розвиток суспільства, мистецтва, науки. Але в сучасній культурі роль цієї однозначності зростає й може виявитися позитивною [1, с.14]. Тому важливим і потрібним є розвиток вітчизняного релігійного мистецтва й культури в усіх його проявах.

Релігійні уявлення в суспільстві завжди підтримувалися художньою культурою. Слід також урахувати й те, що сучасна художня культура рідко звертається безпосередньо до теми релігії. Проте митці дуже часто експлуатують містичні теми, що ще більше закріплює негативну ситуацію. Бути хорошим християнином – означає вірити й у зло, чаклунство, яке пояснює всі негативні явища, діалектично затверджуючи добро. Тому забуваючи про перше (бути хорошим християнином), сучасна людина під впливом масової культури активно вдається до роздумів про друге. Популярність містики, чаклунства в сучасній культурі можна пояснити тим, що воно є чи не єдиною можливістю для певної особи набути контролю над своїм життям й оточенням, тимчасово подавити тривогу й страх [10]. У результаті світогляд сучасної людини стає досить примітивним, а художня культура, підпорядкована законам ринкової економіки, штампує зразки низькопробної продукції, що оспівує всі можливі й неможливі вади людства.

Ще одним важливим моментом у розвитку сучасного релігійного мистецтва та культури України в контексті глобалізаційних проблем є збереження національної самоідентифікації. Зрозуміло, що релігія відіграла вагомий роль у процесах етноінтеграції та етноідентифікації, оскільки була нерозривно зв'язана не тільки з культурою й долею українства, а також із державою, державною ідеологією та політикою в єдиний комплекс, що являє собою цілісний живий організм. У свою чергу, етнос, релігія й культура у своєму поєднанні породжують усі інші похідні, які можна назвати феноменами культури (мистецтво, література, ідеологію тощо). Нині знову виникла суспільна потреба в релігії як в етноформуєчому й культурно-стверджуючому факторі. Тенденції сучасного суспільного розвитку України підкреслюють, що релігія й, відповідно, релігійне мистецтво та культура й надалі відіграватимуть у цих процесах свою вирішальну роль.

Важливим для відродження релігійного мистецтва є розуміння процесів, які відбуваються в релігійній свідомості українців. Тому сучасним релігієзнавцям, релігійним діячам, мистецтвознавцям, митцям слід пам'ятати й те, що за умов впливу сучасних глобалізаційних процесів серед різних верств населення країни відбуваються зміни як у релігійній, так і в нерелігійній свідомості, по-новому сприймається надприродна реальність. Для осіб середнього й старшого віку є характерним рух у бік освоєння традиційних православних норм. Для деяких категорій молоді спостерігається захоплення східними релігійними вченнями, а також невизначеними, неструктурованими формами вірувань, спиритизмом, астрологією, парапсихологією, окультизмом тощо. У неї переважає аморфна, конфесійно не орієнтована релігійна свідомість, а носії такої релігійності відносять себе до "православних взагалі" [4]. Також існує група людей, яка не ідентифікує себе з релігією, але водночас заявляє про віру у Вищу Силу, від якої, на їхній погляд, залежить навколишній світ [4]. Хоча, за даними соціологічних досліджень, релігія і нині продовжує формувати певні уявлення про світ – у 63,9%, про Космос – у 40,6%, про Бога – у 69,9% респондентів [3]. Тому для такого кола людей важливим і зрозумілим, очевидно, будуть твори релігійної тематики в різних галузях мистецтва. Отже, сучасному суспільству і, передусім, активістам релігійного відродження слід усвідомити себе як носіїв світської культури, світського способу мислення і прийняти це як даність, яку не можна змінити одним вольовим рішенням.

До чого призводить світська агресія проти релігії, ми вже знаємо досить добре. Культурне відторгнення релігійних традицій, гоніння і соціальна ізоляція вірян уже обійшлися нашому суспільству дуже дорогою ціною. Тому необхідно зрозуміти, що взаємодія світського й релігійного світобачення, способу мислення і способу життя – це складний і відповідальний процес діалогу різних культур. Релігія сприймається сучасною людиною, як правило, не безпосередньо, а опосередковано, через призму первинних для неї світських мислеформ. І перетворення їх у світлі релігійних істин і принципів – справа досить довгого часу й серйозної роботи над собою людини, що зробила свідомий вибір на користь орієнтації на релігійні принципи. У цьому, безперечно, їй допоможе релігійне мистецтво та культура.

Висновок. При дослідженні відродження і трансформації українського релігійного мистецтва й культури сьогодення неодмінно треба враховувати основні тенденції у світовому суспільно-культурному розвитку. Відзначимо, що глобалізаційні чинники мають вплив на сучасне українське релігійне мистецтво та культуру. Окрім того, варто констатувати особливий вплив глобалізаційних процесів на релігійну свідомість сьогодення і питання національної самоідентифікації. Тому перед церквою і суспільством нині (не лише в Україні) постає важливе завдання: досягти нової інтерпретації трансцендентного, божественного в нових, але зрозумілих мистецьких формах.

1. Бодак В. А. Релігія як феном універсалу культури: християнський контекст : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філос. наук : спец. 09.00.11 "Релігієзнавство" / В. А. Бодак. – К., 2006. – 32 с.
2. Бондаренко В. Д. Релігійне життя в Україні : стан, проблеми, шляхи оптимізації / В. Д. Бондаренко, В. С. Єленський, В. С. Журавський. – К. : Логос, 1996. – 50 с.
3. Гаврилюк Т. В. Релігійний пошук в умовах поліконфесійності України [Електронний ресурс] / Т. В. Гаврилюк. – Режим доступу : iifpo.pp.net.ua/publ/11-1-0-75 – 42 к.

4. Головач Н. М. Релігійна свідомість в контексті сучасного релігійного розвитку [Електронний ресурс] / Н. М. Головач. – Режим доступу : http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_10_16.php.
5. Кырлежев А. Современное Российское православие. Ст. первая : Типология религиозного сознания / Кырлежев А., Троицкий К. // Континент (Москва – Париж). – 1993. – № 75. – С. 241–261.
6. Лебедев С. Д. “Мы пришли не ломать, но строить...”: православие и современная культура [Електронний ресурс] / С. Д. Лебедев. – Режим доступу : <http://www.socionav.narod.ru/staty/pravoslav.htm>.
7. Лебедев С. Д. О Религиозном возрождении, секуляризации и фундаментализме: к проблеме соотношений понятий [Електронний ресурс] / С. Д. Лебедев. – Режим доступу : <http://www.socionav.narod.ru/staty/renessans.htm>.
8. Панков А. А. Проблема воспроизводства религиозного сознания в посттоталитарном обществе / Панков А. А., Подшивалкина В. И. // Социологические исследования. – 1995. – № 11. – С. 99–103.
9. Проценко В. В. Феномен православного храма в соціокультурному просторі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.04 “Філософська антропологія, філософія культури” / В. В. Проценко. – Сімферополь, 2000. – 19 с.
10. Щедрина Е. А. Художественная культура постмодерна как фактор социального воздействия на религиозное сознание и психическое здоровье современного человека [Електронний ресурс] / Е. А. Щедрина. – Режим доступу : <http://www.psychiatry.ua/books/religion/paper50.htm>.

В статье рассматривается глобализация в контексте развития религии в целом и религиозной культуры и искусства нынешнего времени в частности. Главное внимание обращено на изменения в религиозном сознании, сохранение национальной самоидентификации, которая раскрывает проблемы возрождения и трансформации отечественной религиозной культуры и искусства нынешнего времени.

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

In the article is illuminated globalization in the context of development of religion on the whole, and religious culture and arts of present time in particular. Main attention is turned on changes in religious consciousness, maintenance of national to authentication which exposes the problems of revival and transformation of domestic religious culture and art of present time.

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

УДК 726.591:008(477.83)

Олег Чуйко

ЦЕРКОВНИЙ ІНТЕР'ЄР У КОНТЕКСТІ РЕЛІГІЙНО-СУСПІЛЬНИХ ЗМІН НА ПРИКАРПАТТІ ХVІІІ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті висвітлено окремі аспекти впливу традиції та нововведень у церковному інтер'єрі на теренах Прикарпатського краю. Виокремлено ряд визначних творів та окреслено основні іконографічні схеми й персонажі. Відзначено роль чернечих осередків у збагаченні мистецького досвіду церковного мистецтва й обрядовості новими напрямками та художньо-образними засобами. Проаналізовано динаміку обрядових змін, унаслідок чого нова естетика релігійного мистецтва набула поширення в народному середовищі.

Ключові слова: інтер'єр, храм, ікона, традиція, Прикарпаття.

Серед актуальних питань збереження та розвою українського мистецтва особливе місце посідає проблематика, пов'язана із церковним інтер'єром. Зумовлений літургійними вимогами та традицією інтер'єр об'єднує ряд функціональних об'єктів, які цілісно й органічно сприймаються лише в середовищі церковного простору: іконостас, бічні вітварі, престол та облаштування вітварної частини, тетрапод, патериці й хоругви, система настінних розписів [1, с.655–660]. Попри те, що внутрішнє наповнення церков завжди відзначалося консервативністю, зміни в церковній ідеології, суспільні настрої, поява нових художніх стилів постійно вносили корективи в традиційні інтер'єри.

Розглянувши храмові інтер'єри ХVІІ–ХVІІІ століть та аналогічні ансамблі другої половини ХІХ століття, маємо можливість виявити типологічні прикмети стилістики церковного мистецтва на пізніх етапах еволюції, визначити в них співвідношення традицій і нововведень, простежити роль індивідуальних чинників творчості й особливості формування ансамблів монументально-декоративного оздоблення інтер'єрів церков на Прикарпатті.

Проблематика сакрального мистецтва, зокрема церковного інтер'єру, перебувала в полі зору дослідників (А.Будзан, М.Драган, М.Моздир, Р.Одрехівський, М.Станкевич, А.Клімашевський, О.Болюк та інші). На сучасному етапі, у зв'язку з відродженням релігійних інституцій, підкріплених даними археологічної науки, уточненнями в датуванні найдавніших творів церковного мистецтва, відбувається переосмислення ролі й значення сакральної культурної спадщини. Опубліковано ряд невідомих архівних документів, доступнішими стали праці зарубіжних.

Мета статті – з'ясувати особливості облаштування інтер'єрів церков українців Прикарпаття XVIII – початку XX століть, розкрити вплив суспільно-релігійних змін на сакральне мистецтво краю.

Діяльність Скиту Манявського в XVII–XVIII століттях мала особливе значення для сакрального мистецтва Карпат і Прикарпаття, у т. ч. у поширенні та збереженні досвіду традиційної обрядовості, консолідації навколо духовної спадщини давньокиївського періоду та розвитку міжрегіональних комунікацій. Манявські ченці брали участь у заснуванні нових осередків не тільки в карпатському регіоні, а й по всій Західній Україні, виконували функції радників у ході вирішення актуальних питань релігійного характеру.

Упродовж XVII–XVIII століть монастир був важливим центром зосередження творів і розвитку традицій церковного мистецтва. У ньому зберігалося багато вартісних пам'яток книгодрукування, іконопису, різьблення, обрядового гаптування тощо. З Балкан і Молдови сюди привозили ікони, гаптовані золотом і срібною ниткою єпитрахилі, фелони.

У XVII–XVIII століттях у Скиті Манявському вироблялися ручні дерев'яні хрести. На одному з них, що зберігається в Національному музеї імені Андрея Шептицького у Львові, біля дати 1728 р. зберігся напис: “З великого Скиту”. На двох інших, датованих 1697 р. і 1698 р., зазначено ім'я автора: “Ієромонаха смиренного Йоасафа” [2, с.10]. Тут, очевидно, діяла різьбярська майстерня, численні хрести з якої були широко розповсюджені на теренах краю.

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 Хреста. Робота ієромонаха Йова Кондзелевича й поява в монастирі визначного іконостасного ансамблю знаменували новий етап у розвитку традицій іконопису та мали значний вплив на українську іконописну традицію.

Після закриття Скиту частина ікон опинилася в багатьох сусідніх і віддалених церквах сіл Бабче, Вільшаниця, Жураки, Космач, Кривець, Лисець, Перерісль, Пнів, Раковець [4, с.96] і стали взірцями для наслідування як народними майстрами, так і професійними художниками.

Зокрема, у церкві села Перерісль біля Надвірної і сьогодні знаходиться гранчастий дерев'яний аналой із дверцятами. На його бічних гранях зображено преподобних ченців у чорних клобуках з розгорнутими сувоями в руках. Фігуративні зображення чергуються зі смугами майстерно намальованого акантового декору. Характер розташування фігур із сувоями, а також манера виконання образів дещо нагадують зображення Антонія і Феодосія Печерських на іконі з намісного ярусу іконостаса Йова Кондзелевича для Хрестовоздвиженської церкви Скиту Манявського. За переказами, аналой з постатями ченців походить із старої сільської церкви, яка згоріла під час Першої світової війни. На нашу думку, він може належати до тієї частини монастирського майна, яке потрапило до сусідніх сіл після закриття Скиту Манявського.

Дослідження іконопису та інших видів релігійного мистецтва часто ґрунтується на матеріалах музейних збірок, які представляють дуже розосереджену картину різних періодів, стилів і напрямів. Така фрагментарність стає перешкодою для усвідомлення механізмів формування ансамблів монументально-декоративного оздоблення храмів. Тому надзвичайно цінними є збережені пам'ятки, інтер'єри яких не зазнали істотних змін. Одним із цікавих прикладів є церква Різдва Богородиці (1736) у м. Тисмениця на Прикарпатті. Тисменицький монастир Різдва Богородиці із часу заснування в 1732 р. і до перенесення 1744 р. у с. Погоня неподалік міста підпорядковувався як дочірній Великому Скиту в Маняві, заснованому 1606 р. уродженцем Тисмениці Йовом Княгинецьким (бл. 1550–1621). У другій половині XIX століття колишня монастирська церква, що наслідувала план і структуру дерев'яної Хрестовоздвиженської церкви (1681)

Манявського Скиту, отримала нове оздоблення інтер'єру. При його створенні враховувався попередній статус споруди, що зумовило появу в іконостасі та розписах традиційних для чернечого середовища іконографічно-образних тем: зображення пустельника Онуфрія із супровідними сюжетами його життя, печерських святих Антонія і Феодосія, композиції “Воздвиження Чесного Хреста”, яка є в Богородчанському іконостасі (1698–1705) Й.Кондзелевича, створеному для Скиту в Маняві.

Необхідність зберегти традиційний вигляд історично сформованого храмового інтер'єру змушував удаватися до стилізації та імітації стильових форм минулих епох. Аналогічна вимога стояла перед замовниками й виконавцями іконостаса монастирської церкви м. Тисмениця. “Патріархальний” устрій облаштування інтер'єру нагадував про історичні та функціональні особливості храму. Однак майстри XIX століття вже не володіли характерними рисами художньої мови попереднього часу, сприймаючи її зовнішні формальні ознаки, іншою стала техніка та технологія виконання творів.

На теперішньому етапі вивчення не знайдено архівних матеріалів, які б дозволили встановити точний час створення іконостаса й імена майстрів. Проте особливості його художньо-образної структури та стилістики є типовими для цілого ряду датованих другою половиною XIX століття іконостасів, збережених на території краю. Це, зокрема, іконостаси М.Собещанського в с. Гвізд (1850-ті); Ф.Рибовича в с. Волосів (1854); Ю.Макаревича, М.Сосенка, А.Манастирського в Кафедральному соборі м. Івано-Франківськ (1898); К.Устияновича в м. Коломия (1880-ті); І.Гнатковського та Ф.Оріховського в с. Глинка на Надвірнянщині (1889–1907) тощо. Спорідненість конструктивних і стильових ознак цих пам'яток дозволяє виділити певний напрям, що розвивався в релігійному мистецтві краю в другій половині XIX – на початку XX століть.

Типологічна група іконостасів другої половини XIX століття, до якої входить ансамбль тисменицької церкви, засвідчує пошук національної стилістики через невізантійські форми, що тривав до 1939 року, а після зміни суспільно-політичного ладу в краї продовжився у творчості майстрів-емігрантів. У сучасних умовах саме твори XIX – початку XX століть часто стають іконографічно-художніми взірцями при оздобленні новоспоруджених і поновленні старих храмів, особливо на периферії, оскільки давні артефакти XVII–XVIII століть або втрачені, або знаходяться в музейних збірках. Повніше збережений матеріал XIX – початку XX століть приваблює сучасних замовників та авторів тим, що в ньому давня іконографія й формальні засоби трактування образів наближені до мови реалістичного фігуративного живопису. З іншого боку, в іконостасах зазначеного періоду спостерігаються пошуки національної своєрідності іконопису, що проявлялися в характері трактування образів, передусім Богородиці, Великомучениць, Володимира, Ольги, а також запровадженні народної орнаментики в декоративному різьбленні.

Іконостас разом з бічними й запрестольним вівтарями, амвоном, лавами, виносними процесійними хоругвами, патерицями, феретронами та настінними розписами складає органічний для другої половини XIX – початку XX століть ансамбль монументально-декоративного оздоблення. Стилістика іконостаса помітно відрізняється від характеру вирішення вівтарів. Конструктивно-образна схема іконостаса ґрунтується на традиціях суцільної п'ятирусної стіни, прототип якої сформувався в першій половині XVII століття.

Пристінні вівтарі (бічні престоли) поширилися в церквах Прикарпаття під впливом західної традиції. В основу їхньої конструкції покладено вертикально видовжене ретабло, поділене переважно на три горизонтальні яруси: цоколь (пределу); головний ярус з іконою сюжету або персонажа, котрим присвячували вівтар, і щит-форонтон. Запровадження вівтарів як елементів церковного обряду припадає на період бароко, унаслідок чого бароковий тип вівтаря продовжував утримуватися і в наступному XIX столітті.

Слід зазначити, що на Покутті довго зберігалися стилістичні ознаки бароко. Утративши експресивну динаміку та складну символіку художньої мови, цей напрям зберіг зовнішні риси під час побудови композицій, у яскравих барвах живопису, багатстві декоративно-орнаментальних прикрас. Тривалий розвиток барокової стилістики зумовлювався консервативними смаками переважно сільського населення краю. Крім того, декоративні якості бароко органічно сприймалися на тлі багатих і розвинутих традицій народного мистецтва: ткацтва, вишивки, гончарства, різьби по дереву, розпису, поширеного в покутському житловому інтер'єрі.

Представниками постбарокового напрямку були майстри, які постійно проживали в даній місцевості. Частина з них здобула професійну освіту й нерідко підписувалася на іконах: “артист-маляр”, “рістов”. Як правило, біографічні дані про них маловідомі, але багато підписаних і датованих творів XIX століття зберегли імена Мартина Собещанського, Миколи Вошинського, Івана Кроподри, Юліана й Антона Залуських, Миколи Головчака. Усі вони використовували барокову стилістику в трактуванні іконостасних і вівтарних ікон. До цієї ж групи авторів належать і майстри, що працювали над тисменицьким інтер'єром. Попередньо можна говорити про співпрацю майстра, якому належать професійно написані намісні ікони з “Деїсусом”, і помічника, що, можливо, працював над “празниками” та окремими додатковими сценами іконостаса. На відміну від різьби, барокова стилістика в іконах не є домінуючою. Простежуються намагання поєднати її з більш вираженими засобами художньої виразності академічної картини.

Крім того, у сільській місцевості розвивалася творчість народних майстрів, частина з яких орієнтувалася на давні іконографічні зразки, які при цьому дуже спрощувалися. Прикладом є творчість невідомого автора першого іконостаса (1718) церкви Великомучениці Параскеви в с. Космач на Косівщині (розрізнені частини цього іконостаса зберігаються в Національному музеї України в Києві, Національному музеї Львова, Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття й Івано-Франківському художньому музеї). Ним також був виконаний іконостас для церкви с. Молодятин під Коломисю. Ікони відзначаються простою геометризованою конфігурацією силуетів, площинністю та збідненою кольоровою гамою. Одночасно в них законсервовано багато архаїчних ознак, притаманних галицькому іконопису. Значне поширення в церквах мали ікони з кількома зображеннями на одній дошці, що створювалися місцевими, а також мандрівними малярами з Північної Буковини. Для них типові барвистість і декоративна графічність виконання. Твори народних малярів засуджувалися церковними візитами як такі, що не мають вартості й повинні бути викинуті із церков [5, с.52–53]. Це була одна з причин того, що артефактів, виконаних народними майстрами, збереглося небагато.

У другій половині XIX століття суттєво змінюється характер облаштування інтер'єрів церков краю, так звана “обстава”. З одного боку, панувала традиція, що диктувалася канонічними обрядовими прописами. Іконостас, престол, кивот (дарохранительниця), тетрапод, аналої, настінні розписи зберігали своє функціональне призначення та конкретно визначене місцезнаходження в інтер'єрі храму. Водночас протягом XVIII–XIX століть з'являються нові обрядові елементи: амвони, балдахін над престолом, запрестольний і бічні пристінні вівтарі. Це було викликано змінами в церковно-релігійному житті Галицько-Львівської єпархії після остаточного переходу в 1720-х роках на греко-католицький обряд. Рішення собору в Замості (1720) і наступні документи папської канцелярії в Римі зобов'язували впроваджувати невластиві для візантійської традиції елементи обряду. Метою було зближення греко-католицької та римокатолицької обрядовості [6, с.20]. Якщо спочатку подібні латинські нововведення викликали протидію, то в другій половині XIX століття наявність традиційних і запозичених частин “обстави” в обов'язковому порядку регламентувалася розпорядженнями церковної влади.

У XIX столітті складається своєрідний спосіб поєднання традиційних форм декоративно-художнього оздоблення з новими типами обрядових об'єктів. Наприклад, запрестольний вівтар набуває вигляду триярусної композиції з багатьма іконописними зображеннями та розвинутою системою декору, на зразок католицьких вівтарів. Це привело до появи відкритої арки між вівтарем і навою. Верхні яруси іконостасів (празничний, апостольський, пророчий) виносяться поверх арки, відкриваючи раніше відгороджений простір вівтаря. Поява додаткових пристінних вівтарів (престолів) у нав'ї поряд з іконостасом, а іноді й у бабинці (притворі), дозволила розширити іконографію зображень. Спорудження настінних амвонів під балдахінами спричинило зміщення центру літургійного дійства, яке відбувалося досі лише перед іконостасом і вівтарем. Проповідь почала виголошуватися з амвона, що завжди розташовувався в хрестово-купольних церквах на розі між навою і бабинцем.

У церковному мистецтві Прикарпаття другої половини XIX – початку XX століть з'являються тенденції до пошуку стилістичних вирішень оздоблення, які б відповідали національним традиціям. Підґрунтям таких починань стало піднесення національно-культурного життя після революції 1848 року та скасування панщини в Австрійській імперії [7, с.660–668].

Прагнення митрополита Сильвестра Сембратовича інтегрувати Галичину в загальноєвропейський релігійно-культурний простір підсилило католицьку доктрину церкви, яка протиставлялася радикалізму й москвофільству [8, с.56–57]. У 1882 році відбуваються реформи в структурі Чину Святого Василя, під протекторатом якого перебувала церква Різдва Богородиці в Тисмениці. Львівським собором 1891 року узаконюється ряд латинських нововведень в обряді, проголошених у 1720 році в Замості. Залежно від єпархії чи деканату, у різних місцевостях переважали різні настрої. До номінації Андрея Шептицького на нового єпископа Станіславської єпархії в 1899 році тут переважали москвофільські тенденції. У церквах поширювалися православні обрядові речі й книги, завезені з Києва, Почаєва, Москви, які часто служили іконографічним матеріалом.

Основна частина оформлювальних робіт у церквах виконувалася професійними авторами. У другій половині XIX ст. у Львові, Кракові, Відні працювали майстерні церковної атрибутики, де іноді виконувалися стандартизовані іконописи та вівтарі для різних церков Галичини. Проте переважали й індивідуальні замовлення, що втілювалися приїжджими художниками за участю місцевих авторів, котрі нерідко бралися за роботу самостійно. Важливе значення мали конкурси на краще оздоблення церков, влаштовані за підтримки митрополита А.Шептицького на початку XX століття. На них представлялися проекти іконостасів Ю.Панькевича, М.Сосенка, Я.Пстрака, фабрики І.Левинського з ознаками модерну та стилізованими народними мотивами декору.

Період становлення нового церковного мистецтва умовно можна поділити на два етапи. Перший пов'язати з творчістю Теофіла Копистинського, Корнила Устияновича, Адольфа Оріховського в 1870–1890-ті роки. Практика академічного живопису на полотні в їхній творчості поєднувалася з еклектичними принципами іконографії та композиційної побудови творів. Характерним прикладом є датований 1887 роком іконостас А.Оріховського в церкві св. Миколая в с. Глинки Надвірнянського району на Прикарпатті. Монументальний іконостас з неокласичним ордером містить композиції на полотні, наклеєні на дерев'яну основу. Технологія олійного живопису й закони реалістичної манери спрощені та збіднені через необхідність підпорядковуватися канонам іконопису: іконографії, неглибокому простору зображень, статиці, силуетності фігур. У релігійному живописі другої половини XIX століття часто використовували шаблонні сюжетно-композиційні схеми, іноді запозичені з європейського класичного мистецтва й адаптовані до місцевих умов.

Відповідно до тенденцій нового часу, працювало молодше покоління майстрів: Модест Сосенко, Юліан Буцманюк, Михайло Осінчук, Михайло Бойчук, Петро Холодний. Перші ознаки нового стилю почали виникати в 1890-х роках, а розквіт припадає на 1910–1930-ті. Пошуки форми українського релігійного живопису зазнавали постійного впливу модерну й одночасно глибоко осмислювалися дух і закони творення монументального неовізантійського стилю.

У цей період з'являється кілька ансамблів монументального оздоблення церков: у Підбєрицях на Львівщині (фрескові розписи М.Сосенка 1907–1910), Жовкві (вітражі та розписи Ю.Буцманюка, початок XX ст.), церкви Архангела Михайла в Калуші на Прикарпатті (іконостас і розписи М.Осінчука, П.Ковжуна, 1936).

У контексті пошуку національного стилю церковного мистецтва XIX – початку XX століть іконостас церкви Різдва Богородиці м. Тисмениця постає як вдалий результат. У ньому професійно та послідовно збережені ознаки ренесансно-барокової стилістики. Витримано характерну для попередньої епохи тектоніку конструкції із системою горизонтально-вертикальних співвідношень і розташуванням традиційно зумовлених елементів. Іконографічна програма охоплює основні принципи сюжетного й тематичного відбору іконописних зображень, які мають близькі аналогії до іконостасів церкви Святого Духа в Рогатині (1650), Богородчанського іконостаса (1698–1705) Йова Кондзелевича, іконостаса церкви Великомучениці Параскеви (1775) у с. Космач на Гуцульщині. Особливий статус церкви Різдва Богородиці, який після ліквідації монастиря підтримувався відправами й церковними відпустами за участю ченців-василіан із сусідніх монастирів, позначився в додаткових зображеннях відповідної тематики: ікони із зображенням Онуфрія-пустельника, преподобного Памфунія, Іоанна Хрестителя, Марії Магдалини, Воздвиження Чесного Хреста. Цикли намісного ярусу, “призначників” апостольського чину із центральною композицією “Христос-ієрей” і різьблені картуші з поясними

зображеннями пророків зорієнтовані на тематико-іконографічні схеми ренесансного типу першої половини XVII століття. Ця основа отримала розвиток у багатьох інших сюжетах, що з'явилися в барокову епоху другої половини XVII–XVIII століть. Звідти ж запозичено характерний трапецієподібний залом уздовж центральної осі іконостаса, утвореної прорізом “царських врат”, “Таємною Вечерею”, “Спасом на престолі” і “Саваофом”.

Намагання витримати консервативні закономірності стилю найбільш виразно простежуються в намісних зображеннях Богородиці, Христа-Вседержителя, святого Миколи, Різдва Богородиці. У сюжетних та апостольських композиціях верхніх ярусів переважає академічний принцип трактування образів, пейзажу, одягу, предметів оточення. У зв'язку із цим, можна поставити питання про участь у роботі над іконостасом двох різних майстрів.

Зовнішні ознаки барокової стилістики особливо яскраво збережені в системі декоративного оздоблення конструкції іконостаса. Використано широкий вибір засобів декорування: ажурна, рельєфна, накладна різьба по дереву, рельєфна орнаментация тла, гравіювання, введення пілястрів, вузьких карнизів. Різноманітністю відзначаються обрамлення ікон і прорізів “царських” і дияконських врат у вигляді півциркульних, трипелюсткових, здвоєних арок, октагонів, прямокутників, ромбоподібних елементів і різьблених картушів.

У XIX–XX століттях поняття “стиль” набуло деякої розмитості, не відповідаючи критеріям, притаманним великим “історичним епохам” попереднього часу – готиці, ренесансу, бароко. Але процеси, які відбувалися в згаданий період, відзначалися цікавою своєрідністю й різноманітністю. Поряд співіснували дуже різні тенденції: наслідування та стилізація, еkleктика, раціональний академізм, модерн. Церковне мистецтво XIX ст. відзначається синтетизмом і посиленням індивідуальних форм для вираження актуальних функціонально-художніх особливостей церковного інтер'єру, було основою для народження якісно нових стильових концепцій.

Висновки. У XVIII–XIX століттях до греко-католицької обрядовості запроваджуються не характерні раніше елементи інтер'єру: бічні престоли, казальниці (амвони під балдахінами), лави для сидіння, процесійні ікони (феретрони). Широко використовується кругла скульптура та рослинна орнаментика в різьбі іконостасів і настінних розписах. В інтер'єрах спостерігається тенденція до пишності й максимальної заповненості простору декоративно-художніми засобами. У XIX столітті простежуються приклади еkleктичного поєднання традиційних і нових типів оздоблення, стильових напрямів та технологічних засобів: олійний і темперний живопис, фігуративна й площинна різьба. Формується генерація майстрів, котрі професійно володіють ремісничими основами творення стандартизованих видів церковної продукції. З'являються спеціалізовані майстерні з її виробництва. Конкурси й залучення до справи оздоблення храмів відомих галицьких майстрів кінця XIX – початку XX століть Теофіла Копистинського, Модеста Сосенка, Антона Монастирського, Юліана Буцманюка, Михайла Бойчука, Петра Холодного суттєво не вплинули на загальну ситуацію.

Спроби відродити підірвані в XIX столітті основи монументального стилю оздоблення галицьких церков не набули масового характеру. Створені за участю талановитих архітекторів Івана Левинського, Олександра Лушпинського, Євгена Нагірного архітектурно-художні ансамблі кінця XIX–XX століть можна вважати винятковими. Наприклад, на Прикарпатті пам'ятки такого рівня представлені модерною архітектурою і монументальними розписами І.Левинського, Є.Нагірного, Р.Грицика, М.Сосенка, К.Устияновича, А.Монастирського, П.Ковжуна, М.Осінчука в Івано-Франківську, Коломиї, Більшівцях, Фітькові, Бабухові, Калуші, Долині.

На периферії, у численних селах і містечках, панував дещо інший підхід до оздоблення церковних інтер'єрів. Конструктивні закони монументальної ансамблевості в організації простору поступалися тут місцем емоційно-декоративним, “орнаментальним” вирішенням, продиктованим естетичними смаками провінційного середовища. Одним з аспектів порушеної в пропонуваній статті проблеми визначається тим, що на сучасному етапі для виконання оздоблювальних робіт у старих і новозбудованих храмах за прикладом береться, найчастіше, другий поверхнево-орнаментальний підхід, найбільш прийнятний як за часом виникнення, так і за територіальним поширенням.

Згаданий компроміс призводить до зниження художньої якості храмових інтер'єрів, перешкоджає появі в них оригінальних, по-сучасному трактованих творів релігійного мистецтва. Показовою в цьому відношенні є неоднозначна реакція на виконані в експресивному неовізан-

тійському стилі розписи дерев'яної церкви в с. Пістинь біля Косова чи відмова церковної громади с. Конюшки на Рогатинщині від ескізів, запропонованих відомим художником Опанасом Заливахою для оздоблення нової церкви.

1. Клімашевський А. Найдавніші відомості про обставу церковного інтер'єру в Україні / А. Клімашевський // Народознавчі зошити. – 1998. – № 6. – С. 655–660.
2. Свенціцька В. Різьблені ручні хрести XVII–XX ст. / В. Свенціцька. – Львів : Видання Союзу Прихильників Національного Музею у Львові, 1939. – 30 с.
3. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / М. Станкевич. – Львів : ІН НАН України, 2002. – 479 с.
4. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. / М. Драган. – К. : Наукова думка, 1966. – 203 с.
5. Откович В. П. Народна течія в українському живописі XVII–XVIII ст. / В. Откович. – К., 1990. – 95 с.
6. Александрович В. Унія і малярство / В. Александрович // Старожитності. – 1993–1994. – № 9–10.
7. Король С. Художник і художнє життя Галичини першої половини XIX ст. / С. Король // Народознавчі зошити. – 1999. – № 5.
8. Антошевський Т. Українське церковно-суспільне життя в Галичині в останні роки XIX століття / Т. Антошевський // Київська церква: альманах християнської думки. – 2000. – № 4.

В статтє освещены отдельные аспекты влияния традиции и нововведений в церковном интерьере на территории Прикарпатского края. Выделены ряд выдающихся произведений, основные иконографические схемы и персонажи. Отмечена роль монашеских центров в обогащении художественного опыта церковного искусства и обряда новыми элементами и художественно-образными средствами. Проанализирована динамика обрядовых изменений, вследствие чего новая эстетика религиозного искусства получила распространение в народной среде.

Ключевые слова: *интерьер, храм, икона, традиция, Прикарпатье.*

The article highlights some aspects of the influence tradition and innovation in church interior on the territory of Precarpathian region. Pointed out a number of outstanding works and outlines the main iconographic schemes and characters. The role monastic centres occupied in enriching artistic experience of ecclesiastical art and ritualism with new trends and artistic and graphic patterns has been defined. The article also analyses ritual changes dynamics, as a result of which new ecclesiastical art aesthetics became widely spread among people.

Key words: *interior, temple, icon, tradition, Prykarpattia (Precarpathian region).*

УДК 746.3

Леся Семчук

КОМПОЗИЦІЙНІ ЗАКОНОМІРНОСТІ У ВИШИВЦІ

У статті висвітлюються художньо-виражальні, орнаментотворчі пріоритети засобів вишивання, різнофункціональна сутність кольору, на основі чого обґрунтовано головні принципи синтезу технік, орнаменту й кольору у вишивці.

Ключові слова: *вишивка, засоби вишивання, орнамент, колір, синтез.*

Мистецтвознавчі, етнографічні дослідження народної творчості, що розпочалися в середині XIX ст., уже на початку ХХІ склали вагоме підґрунтя для вироблення нових критеріїв вивчення художніх особливостей виробів різних видів декоративно-прикладного мистецтва. Серед багатьох важливих завдань сучасної мистецтвознавчої науки актуальними є питання синтезу. У вишивальному мистецтві – це, передусім, взаємодія, а часто взаємозумовленість матеріалів, технічних засобів, орнаментальної образності тощо.

Відомий український теоретик і критик мистецтва Григорій Павлуцький ще на початку минулого століття зауважував, що, аналізуючи українську орнаментику, варто “узяти поділ по матеріялах: орнамент на тканині, на дереві, на металі...”. Обґрунтованим є його твердження, що “матеріал чимало важить в утворенні орнаменту” [1, с.9]. У вишивці, власне, це стосується не тільки тканини, на якій вишивають, а й матеріалів вишивання: ниток, бісеру, витинанок з тканини, шкіри, леліток, кручено-плетених шнурків, кутасиків тощо. Схожі за змістом і висновки мистецтвознавця Оксани Берладіної. У дослідженні початку ХХ ст. українського образотворчого гаптування автор зазначила, що “властивості вишивального матеріялу визначають

основні засоби техніки”. Важливі твердження науковця й про те, що стібко є “технічним засобом вишивки...”, він будує “увесь ефект вишиваної поверхні”. За змістом мова йде не тільки про фактурну образність вишивок, а й про “...всілякі візерунчасті комбінації...” [2, с.391–395]. Роль стібка в орнаментотворенні вишивок виділяє мистецтвознавець Віра Білецька, зазначаючи: “Часто буває трудно розрізнити прикрасу од способу зшивання, що часто виконує подвійну функцію, розвиваючи ... орнаментальні можливості” [3]. У другій половині ХХ ст. взаємодію вишивальних матеріалів, поліфункціональність стібка обґрунтувала видатна дослідниця української народної вишивки Раїса Володимирівна Захарчук-Чугай [4, с.59–78].

У нашому дослідженні маємо на меті привернути увагу читача до пізнання мистецьких якостей вишитих творів через усвідомлення закономірності принципів синтезу матеріалу, техніки, орнаменту й кольору у вишивці. Важливим завданням роботи є визначення й окреслення межі функціональності технік, матеріалів, графічності орнаментальних мотивів, кольорово-тональних властивостей у процесі творення художньої образності вишивок.

Технічний і композиційний аспекти творення вишитих візерунків тісно пов’язані між собою і не мають чіткого розмежування. Системний аналіз технічного процесу вишивання розкриває художньо-виражальні риси матеріалів, якими вишивають, структурні ознаки технік, швів, їх функціональність [5]. Урешті, технічні особливості вишивання пояснюють найважливіший принцип вишивки – взаємозумовленість матеріалів вишивання і способів (технік) їх прикріплення до полотна чи шкіри.

Композиційний аспект творення вишивок відображає два закономірних принципи взаємодії техніки, орнаменту й кольору як основних виразників художніх особливостей вишитих візерунків:

1. Взаємодія орнаменту й техніки вишивки зумовлена їх взаємозалежністю: специфіка виконання техніки визначає вид орнаменту, який, у свою чергу, уможливує реалізацію тієї ж техніки.

2. Взаємодія кольору та графічності орнаментальних знаків відображає поетапність творення хроматичних візерунків (монохромний базовий розвід і поліхромія вишивок як похідна від нього).

Кожен із вишивальних швів – це ритм окремих графічних рисочок (відрізків), тобто стібків. У композиційному аспекті вони виступають орнаментальними елементами й, із свого боку, формують мотиви. Приміром, перехресне накладання елементів-стібків у техніках “подвійний хрестик”, “прямий хрестик” відображає мотив хреста. Специфічне накладання стібків один на інший у техніках “ретязь”, “хрестикуння”, “соснівка” та ін. також формує графічно-фактурну образність орнаментального характеру. Шов “кривулька” – це ритмічно-стрічковий зигзагоподібний орнамент, побудований графічними елементами-стібками, які розташовані за правилами дзеркальної симетрії. Технічно складніший у виконанні шов “курячий брід” має аналогічну композиційну характеристику – візуально це дві паралельні лінії, що складаються з окремих поступових стібків і завершуються їх перехресним накладанням, а в результаті утворюють зигзагоподібний ритмічний орнамент. Вишивальні техніки “лиштвa”, “низинка”, “набирування”, різновиди гладі відмінні за специфікою виконання, а в орнаментальному аспекті – це графічні лінії (стібки) певної довжини, що, ритмічно повторюючись, за правилами симетрії будують орнаментальні елементи, мотиви тощо. Кожна з технік має свою орнаментальну структуру, утворену ритмічністю стібків.

Взаємозалежність орнаменту й техніки вишивки виразно простежується під час аналізу основних його типів: рослинного, геометричного та рослинно-геометризованого [6]. Якщо специфіка виконання шва “подвійний хрестик” дозволяє створення рослинних композицій, то технікою “низинка” вишивають переважно геометричні мотиви, максимум – рослинно-геометризовані (рис. 1). “Низинка” в орнаментотворенні вишивок фактично утвердилася як графічно-геометричний доміант мікроструктурного значення. Це єдина техніка, лічильна специфіка виконання якої дозволяє створення масштабно найдрібнішого графічного елемента – крапки.

Техніками “набирування”, “поверхниця”, “ретязь”, “соснівка”, “оксамитовий шов”, “верхоплут”, “вирізування”, “кривулька”, “виколювання”, “довбанка”, “зерновий вивід” вишити рослинний тип орнаменту практично дуже складно, специфіка їх виконання передбачає створення, головним чином, геометричних форм.

На противагу способи вишивання техніками “ланцюжок”, “стебловий шов”, “колосковий шов”, “художня гладь” сприяють утворенню орнаментики в основному рослинного характеру (рис. 2). “Стебловий шов” і “ланцюжок” є настільки гнучкими у виконанні, що, варіюючи окремими стібками, можна відтворити максимально наближену до природної будь-яку рослинну форму. Техніка “колосковий шов” ідеально підходить для вишивання квіткових мотивів, пелюсток. А технічний потенціал шва “художня гладь” здатен відтворити живописність природи та пластичність її форм.



Рис. 1. Вишивка манишки чоловічої сорочки. Фрагмент. Ляне полотно, бавовняні нитки. Низинка, ретязь. Верховинський р-н Івано-Франківської обл., перша пол. XX ст. КМНМІПГ, № 787



Рис. 2. Вишивка жіночої безрукавки. Фрагмент. Шкіра, бавовняні нитки. Художня гладь, стебловий шов. Село Лецівка Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл., сер. XX ст. Фототека І.В.Свійонтек

Принцип, що полягає у створенні окремими швами певного типу орнаменту, є композиційно закономірним у вишивці. Унаслідок взаємодії техніки й орнаменту формуються художні особливості, локальні відмінності вишивок етнографічних регіонів України.

Взаємодія двох композиційних виразників – графічності та кольору у вишивці створила традиції поліхромного, монохромного, навіть, ахроматичного вишивання, які сьогодні мають здебільшого локальний характер.

У вишивці колір, його насиченість і світлість (тональна відміна порівняно з білим і чорним) відіграють одну з важливих ролей. Колір набуває особливого значення при візуальному сприйнятті творів мистецтва. В емоційно-психологічному аспекті він формує різні відчуття в процесі споглядання мистецьких зразків. Недаремно проблема правильного підбору кольорової гама залишається завжди актуальною. Адже колір – це властивість світла викликати певні зорові враження відповідно до спектрального складу відбиваючого чи поглинаючого випромінювання [7, с.1459]. У декоративно-прикладному мистецтві колір є одним із засобів виразності [8, с.252]. Він наповнює певний орнаментальний мотив, формує різноманітні тональні, споріднені, контрастні поєднання, підкреслюючи цим статику, динаміку вишитих творів. Важливою є роль кольору в композиційному аспекті, він виступає як графічний виразник лінії, плями тощо.

Особливу увагу варто приділити процесам творення поліхромних вишивок. Роль кольору тут важлива й багатозначна [9]. Акцентуємо увагу насамперед на активній участі кольору у творенні мікро- та макроструктури вишитих орнаментів.

Творення поліхромних композицій у вишивці поділяється на два рівні. Більшою мірою це стосується геометричного та рослинно-геометризованого типів орнаменту. Перший рівень – вишивання графічного базового розводу, який заслуговує на окрему, пильну увагу дослідників і захоплення пересічної особистості. Його виконують нитками одного кольору, зазвичай, темного тону. Розвід відіграє роль графічного каркаса в процесі творення поліхромних вишивок (рис. 3).

На території України базовий розвід традиційно вишивають нитками чорного, вишневого, рідше зеленого, червоного кольорів. Він (розвід) переважно будує макроструктуру орнаментальної сітки. Основне його завдання полягає у відображенні загальних, відносно великих орнаментальних мотивів, рапортів. Залежно від проектування майбутнього візерунка, розвід може мати й мікроструктурний характер, якщо колір ниток, якими він виконується, є одним з орнаментально домінуючих. Важливо відзначити, що така, збагачена елементами, однотонна композиція без втручання кольорово-тональних вкраплень є повноцінним мистецьким твором з досконало вираженою графічністю орнаментальних мотивів.

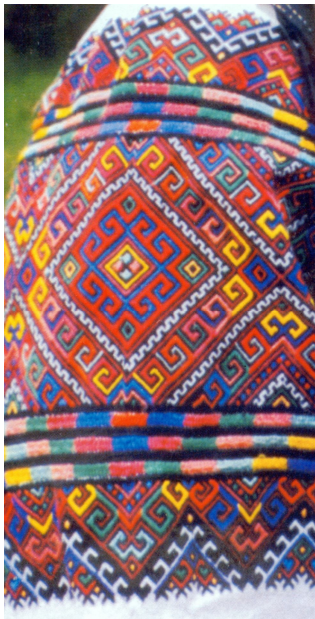


Рис. 4. Вишивка уставки жіночої сорочки. Фрагмент. Лляне полотно, муліне. Низинка, ретязь, кольоровий ретязь. Село Красноїлля Верховинського р-ну Івано-Франківської обл., 1996 р. Фототека І.В.Свйонтек

новий мотив поза базовим розводом. Важливо, що, розміщуючись у ритмічному порядку, ці мотиви в графічному відношенні є тотожні, а в кольоровому аспекті – це різнотональні плями, тобто в даному випадку колір збагачує, роздрібнює графічно-орнаментальну образність (рис. 5).

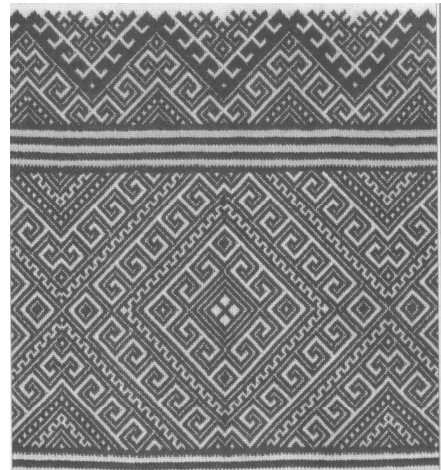


Рис. 3. Вишивка уставки жіночої сорочки. Фрагмент. Лляне полотно, муліне. Низинка, ретязь. Село Красноїлля Верховинського р-ну Івано-Франківської обл., 1996 р. Фототека І.В.Свйонтек

Другий рівень – заповнення базового розводу кольорово-тональними акцентами (рис. 4). Це – закономірний процес взаємодії двох композиційних виразників (графічності та кольору), який відображає безліч варіантів комбінування крапки, лінії, плями та кольору, відтінку. Унікальність такої послідовності творення поліхромних вишивок полягає в тому, що візуально розвід і кольорово-графічна композиція, як похідна від нього, цілком різні в плані художньо-емоційного сприйняття твору [10].

Оригінальні композиції, у яких колір є домінуючим виразником мотиву, – плями, лінії, форми. У таких вишивках, посилюючи графічність, кольорові акценти створюють барвисту мікроструктуру. Часто по периметру макроструктурного мотиву вишивають кольорові елементи квадратної, ромбічної чи іншої форми, які вирізняються, завдяки різним кольоровим відтінкам. Важливо відзначити, що орнаментально зображають певну фігуру як графічну пляму, а практично використовують колір чи відтінок, утворюючи, таким чином,



Рис. 5. Автор Попович М.О. (1914 р. н.). Вишивка уставки жіночої сорочки. Фрагмент. Лляне полотно, муліне. Хрестик, ретязь, стебловий шов. Село Космач Косівського р-ну Івано-Франківської обл., сер. XX ст. КМНМІП, № 521

Нерідко зустрічаємо композиції, у яких мікроструктура орнаментального мотиву виражена дрібними елементами. У кольоровому аспекті їх вирішено по-різному: основними, взаємодоповнюючими кольорами, їх відтінками. Графічно-тотожні елементи абсолютно відмінні в кольорово-тональному відношенні. Таке комбонування узору дещо роздрібнює структуру орнаменту, але водночас формує кольорово-графічні акценти (рис. 6).



Рис. 6. Вишивка рукава жіночої сорочки. Фрагмент. Ляне полотно, муліне. Гладь, хрестик, соснівка. Село Абранка Воловецького р-ну Закарпатської обл., 1930 р. ЗМНАП, № 3772

Обґрунтувавши закономірність принципу взаємодії технік та орнаменту, – з одного боку, й орнаменту та кольору – з іншого, важливо звернути увагу на аналогічний зв'язок між технікою та кольором.

Варто зазначити, що взаємодія певної техніки та кольору у вишивці не виступає закономірним композиційно-творчим принципом – це швидше локальна традиція, що склалася під впливом тих чи інших культурно-мистецьких факторів.

Технікою “стебловий шов” вишивають славнозвісні полтавські рушники нитками червоного, малинового кольорів, які побутували й на Сумщині. Унаслідок цієї традиції, виникла ціла система поєднання технік, які отримали назву “рушникові шви”. Для заповнення площини орнаментальної форми “рушниковими швами” використовували різні способи вишивання: “лиштву”, “кривульку”, “затяганку”, “верхоплут”, “хрестик” та інші. Традиційність полягає в поєднанні конкретного (червоний, укралення синього – на Чернігівщині, Київщині) кольору та певних технік. Зеленими, фіолетовими, жовтими тонами в поєднанні з вищеназваними техніками на цих територіях рушники такого типу не вишивали.

По всій Україні, але найбільш поширено в її центральних областях (Полтавщина, Чернігівщина, Черкащина), на Покутті побутує вишивання ажурними техніками “вирізування”, “солов’їні вічка” білими нитками. У таких композиціях колір відіграє дещо пасивну роль, він більшою мірою підкреслює принцип взаємодії конкретної техніки та типу орнаменту. Беззаперечно, вишитим композиціям ахроматичні кольори надають вишуканої художньої образності, вирізняють локальні відмінності вишивок і підтверджують їх автентичність.

В емоційно-естетичному сприйнятті білий підкреслює ажурність композицій, надає ніжності, прозорості вишивкам, акцентує їх легкість і ліричність. Зустрічаються й зразки ажурних вишивок, що виконані нитками хроматичних кольорів, але мало насичених і світлих відтінків.

Жіночі сорочки-рукав’янки села Вербовець Косівського р-ну традиційно вишивають різними варіантами “кучерявих” швів нитками червоних відтінків. На Поділлі, на відміну від вербовецьких, аналогічні в технічному аспекті вишивки жіночих сорочок виконують чорними нитками. Чорний, навпаки, композиційно дещо обтяжує виріб, створює відчуття смутку. У таких вишивках акцентом виступає контраст білого полотна та чорного візерунка. Характерним для композицій із чорною гамою є вишивання не залежними від тканини стібками, що утворені способом обкручування робочої нитки.

Взаємодія ниток певного кольору та конкретних технік характеризує автентичність одягових вишивок, виражає їх релігійно-обрядову, статево-вікову функції. Таке поєднання має важливе значення для збереження етномистецьких традицій і пропагування вишивки як багатогранного народного мистецтва.

Визначивши основні композиційно-творчі закономірні принципи у вишивці, важливо звернути увагу на роль інших, окрім ниток, матеріалів вишивання в орнаментотворенні.

Достеменно простежувати результат взаємодії орнаменту та матеріалів вишивання дозволяють композиції нагрудних, верхніх одягових компонентів Карпатського краю. Їх різноманітна орнаментика найповніше демонструє графічний потенціал матеріалів вишивання.

Формотворчі та природні властивості плетено-кручених шнурків, китиць, бісеру, перлів, коштовного каміння, металевих капслів, платівок, леліток, витинанок з тканини й шкіри надають їм відповідної орнаментальної образності. Бісер круглої форми трактує елемент крапки, подовгуваті зразки виступають як рисочки, з допомогою яких будують геометричні мотиви трикутника, квадрата, паралелепіпеда тощо. Металеві капслі та платівки наповнюють орнамент виразними мотивами кола, надаючи їм семантичного змісту своїм блиском. Об'ємність плетених чи кручених шнурів творить графічну лінію, а їх природна гнучкість часто формує меандрові, зигзагоподібні чи спіралеподібні мотиви. Аплікації з тканини та сап'яну є домінантами вираження площинно-силуетних візерунків концентричного чи стрічкового характеру.

Традиція використання орнаментотворчих властивостей матеріалів вишивання продиктована їх масштабною відповідністю до одягових компонентів. Усі типи матеріалів реалізують свої орнаментотворчі властивості на зразках нагрудного, верхнього одягу, головних уборах. Їх ніколи не використовували для орнаментування сорочок, що пояснюється масштабністю та відповідністю формотворчих властивостей вишивальних зразків (величина, вага, об'єм) до природних властивостей матеріалу виробу (полотно, сукно, шкіра). Беззаперечно, існують винятки: натільний одяг часто орнаментували бісером і металевими пластинками, лелітками.

Традиція використання орнаментотворчих властивостей вищеописаних матеріалів вишивки має локально-етнографічний характер. Найповніше матеріали декорування одягу використовували на Гуцульщині. Орнаментальні системи косівських кептарів побудовані геометричними, подекуди (с. Розтоки) рослинними мотивами сап'янових витинанок з активним використанням металевих капслів, плетених шнурків, китиць. На особливу увагу заслуговують витинанки у формі "раків" (місцева назва) [11, с.163–166] у нижніх кутах виробу та на спині.



Рис. 7. Кептар. Фрагмент.
Шкіра, лелітки, гудзики, плетені шнури. Кольоровий ретязь, козлик.
Верховинський р-н Івано-Франківської обл., сер. XX ст.

Стрічковий орнамент із сап'яну містить стилізовані зооморфні й рослинні мотиви. Часто зустрічаються кептарі, орнаментовані об'ємними косичками, китицями, гудзиками та вишиті грубими нитками технікою "ретязь поперечний". Серед мотивів – трикутники, зигзагоподібні елементи; круглої форми кутасики, гудзики, прикріплені в ряд або хаотично, відтворюють орнаментальні елементи кола, а візуально виглядають як маленькі півкулі (рис. 7).

У декоруванні бойківських лейбиків, бунд, кожухів більшою мірою використовували вовняні, бавовняні нитки для вишивання орнаменту рослинного характеру (рис. 8). Мали місце й орнаментальні аплікації сукном і шкірою, проте їх мотиви надто стилізовані та зводяться до стрічкового орнаменту з трикутничків [12, с.185].

Лемківський нагрудний одяг характерно відрізняється від бойківського та гуцульського своєю системою декорування. Візерунки з рослинних мотивів утворені спіралеподібним закручуванням тонких плетених косичок, із продуманим використанням круглих металевих гудзиків, з яких часто формують квіткові мотиви або використовують як солярні знаки. Уні-

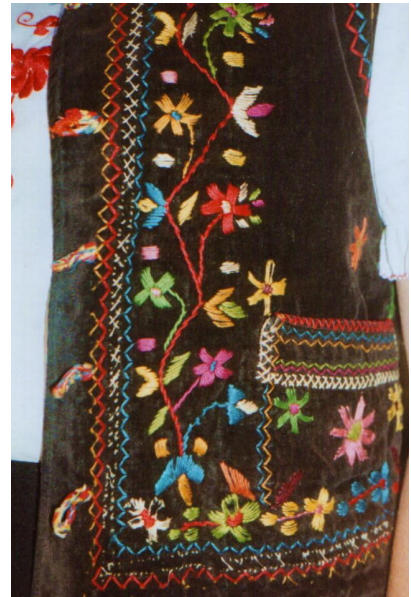


Рис. 8. Автор Віктор Г.С. (1915 р. н.). Вишивка жіночої безрукавки. Фрагмент. Тканина фабричного виготовлення, бавовняні нитки. Гладь, стебловий шов, кривулька, оксамитовий шов. Село Вишків Долинського р-ну Івано-Франківської обл., 1935 р.

кальні, в аспекті вишивальних матеріалів, лемківські лейбики декоровані зигзагоподібними металевими стрічками. Жовтого, сріблястого відблиску плетені кривульки орнаментально доповнювали поверхневим нашиттям круглих металевих пластинок, бісеру. Колорит такого декору контрастно вирізняється на чорному фоні одягового компонента (рис. 9).



Рис. 9. Автор Тиханська К. Безрукавка жіноча – “горсик”.

Тканина фабричного виготовлення, бавовняні нитки, металеві (“золоті”, “срібні”) стрічки, лелітки, бісер, керамічні намистини, поверхнєве нашиття.

Село Мілик Ново-Санчівського повіту

Краківського воєводства (Польща), перша пол. XX ст. ОМЛКП, № 360

Для декорування лемківської чугані використовували нитяні тороки, які, на відміну від системи оздоблення гуцульських мант, сердаків, не виступали як орнаментально творчий матеріал, а були елементом комплексної композиції вбрання та виконували утилітарну функцію. Відмінним матеріалом вишивання жіночого поясного одягу на Лемківщині побутовали кольорові вузькі стрічки – “фарбітки”, [13, с.94], орнаментотворчі властивості яких створювали графічно-горизонтальні лінії, надаючи особливого характеру народному вбранню лемкинь. Часто аналогічними тристрічковими орнаментальними смугами прикрашали лемківські запаски. Це одна із суттєвих відмінностей народної ноші зазначеної етнографічної групи серед українців Карпатського регіону.

Традиція орнаментотворення зразками об’ємно-пластичних, об’ємно-фактурних і площинно-графічних видів вишивальних матеріалів, беззаперечно, має локальний характер. Важливо, що їх орнаментотворчий потенціал впливає на оригінальність художньої образності виробів, декорованих ними.

Художні якості вишивальних матеріалів (просторовий характер форми, фактура поверхні) впливають на композиційну виразність вишивок. Нитки, витинанки з тканини й шкіри, металеві пластинки є домінантами вираження графічних крапки, лінії, плями у візерунках. Бісер, кручено-плетені шнури, косички, китиці більшою мірою формують фактурну якість вишивок, їх пластичність.

Важливим результатом аналізу процесів вишивання є встановлення композиційної функціональності матеріалів, технік, кольору й орнаменту в цьому виді декоративно-прикладного мистецтва. Пізнання художньої образності вишивок через технічні особливості обґрунтовує закономірність принципів їх творення – матеріал зумовлює відповідний спосіб його прикріплення до тканини, структурні особливості вишивальних технік, характер стібків формують відповідну графічну, художньо-емоційну виразність орнаментальних мотивів і структур. Орнамент вишивок, у свою чергу, визначає застосування відповідних технічних способів вишивання, оскільки окремі стібки чи їх сукупність виступають його мікроструктурними елементами. Колір – важли-

вий графічно-орнаментальний виразник у моно- та поліхромних композиціях. Його орнаментотворча роль опосередкована, але важлива й багатозначна. Він відображає поетапність творення хроматичних візерунків, визначаючи монотонний базовий розвід і композиційну поліхромію.

1. Павлуцький Г. Г. Історія українського орнаменту / Г. Г. Павлуцький ; [передм. М. Макаренка]. – К., 1927. – 26 с.
2. Берладіна К. Матеріали з історії українського образотворчого гаптування / К. Берладіна // Наукові записки науково-дослідчої катедри історії української культури. – Х., 1927. – № 6. – С. 389–411.
3. Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментация / В. Білецька. – К., 1934. – 67 с.
4. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка: західні області УРСР / Р. В. Захарчук-Чугай. – К., 1988. – 190 с.
5. Семчук Л. Традиційна народна одягова вишивка у творчості народних майстрів і художників-модельєрів України / Л. Семчук // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х., 2006. – № 2. – С. 85–95.
6. Семчук Л. Орнаментально-технологічний потенціал швів у народній вишивці / Л. Семчук // НЗ. Двомісячник ІН НАНУ. – Львів, 2004. – № 55–56. – С. 123–127.
7. Советский энциклопедический словарь / [глав. ред. А. М. Прохоров]. – 2-е изд. – М. : Сов. энцикл., 1982. – 1600 с. : ил.
8. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. – Львів : Світ, 1992. – 271 с.
9. Семчук Л. Композиційно-виражальна роль кольору у вишивці / Л. Семчук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2007. – Вип. X–XI. – С. 67–74.
10. Семчук Л. Вишивка – продуктивний ґрунт графічно-орнаментальної виразності / Л. Семчук // Мистецтвознавство '04. – Львів, 2004. – С. 99–110.
11. Чіх-Книш Б. Локальні художні особливості гуцульських кептарів / Б. Чіх-Книш // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2003. – Вип. 5. – С. 162–169.
12. Бурчинська Л. Український народний одяг / Л. Бурчинська. – Торонто ; Філадельфія, 1992. – 310 с. : іл.
13. Бескид Ю. Матеріальна культура Лемківщини / Ю. Бескид. – Торонто (Канада), 1972. – 165 с.

В статье рассматриваются художественно-выражающие, орнаментально-творческие приоритеты средств вышивания, многофункциональная сущность цвета, на основании чего обоснованы главные принципы синтеза техник, орнамента и цвета в вышивке.

Ключевые слова: *вышивка, средства вышивания, орнамент, цвет, синтез.*

The article reveals the art expressive, ornament creative priorities of embroidering tools, the multifunctional essence of colour, on which basis the main concepts of synthesis engineering of ornament and colour are well-founded.

Key words: *an embroidery, an engineering, an ornament, a colour, synthesis.*

УДК 725.94(292.4)

Лідія Хом'як

ПРОЕКТУВАННЯ МЕМОРІАЛЬНИХ СПОРУД В ЄВРОПІ 1910–1930-х РОКІВ: ОСМИСЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ

У статті розглянуто меморіальні споруди, зведені в Європі на честь полеглих у Першій світовій війні, у яких утілені нове розуміння проблеми “художник – середовище”, сучасне трактування форми, творче засвоєння національних художніх традицій.

Ключові слова: *меморіальне будівництво, проект, формотворення, традиція, довкілля, комплекс.*

Художні особливості меморіальних пам'ятників на честь полеглих у Першій світовій війні на території Центральної і Східної Європи, датованих першою третьою ХХ ст., розглянуто здебільшого в зарубіжних джерелах. Зокрема, ця тема всебічно висвітлена польськими науковцями в контексті досліджень т. зв. “закопанського стилю” [2; 20]. Аспект творчого осмислення національних традицій при створенні меморіальних комплексів зазначеного періоду викликає особливе зацікавлення серед сучасних архітекторів і скульпторів-монументалістів [12]. В

українському мистецтвознавстві проблема пошуків національного стилю на межі XIX і XX ст. ґрунтовно опрацьована стосовно вітчизняної архітектури, частково – образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва [9]. У дослідженнях, які стосуються сфери меморіального будівництва, постає необхідність розширити й систематизувати інформацію про окремі пам'ятники й меморіальні комплекси, які постали на теренах центрально- і східноєвропейських країн, зокрема, і в Галичині, і які досі зацікавлюють новаторським осмисленням та використанням національної архітектурно-пластичної спадщини.

Метою статті є визначення основних чинників, що зумовили художньо-стильові характеристики деяких меморіальних пам'ятників в Європі 1910–1930-х рр., розкриття високого рівня тогочасної проектної культури, орієнтованої на зв'язок із національною художньою традицією.

Період після Першої світової війни став етапним у розвитку меморіального будівництва. Емоційний стан, що його пережила європейська громадськість під час лихоліття – страх перед небезпекою масових винищень, розчарування в науково-технічному поступі, який породив смертоносну зброю, біль утрат, відчуття безглуздості смерті й прагнення якоюсь мірою протистояти їй через увіковічнення полеглих, – спонукав до пошуків оптимального художнього вирішення меморіальних споруд, адекватних суспільним настроям тієї доби.

Упродовж 1910–1930-х рр. було зведено пам'ятники з авторськими скульптурами Ернста Барлаха, Кете Кольвіц, Вільгельма Лембрука, натхнених глибиною індивідуальних переживань їх творців (доволі промовистим свідченням цього є робота К.Кольвіц над меморіалом у Владло після загибелі на фронті її сина).

Водночас запропонована австрійським урядом програма, спрямована на впорядкування та охорону військових поховань, а також діяльність відповідних охоронних товариств у Центральній Європі, зумовили потребу в уніфікованих взірцях меморіальних споруд, будівництво яких могло б здійснюватися за проектними розробками, уміщеними в спеціальних каталожних виданнях. Причиною такого раціоналізованого підходу у творчій сфері була не лише необхідність воєнного часу – покvapливе проведення масових поховань та упорядкування якомога більше солдатських цвинтарів, – але й суспільні зміни в житті тогочасної Європи: установлення нових комунікативних порядків, пошуки інших форм стосунків між художником, громадськістю та урядовими структурами, нове усвідомлення ролі митця в суспільстві, зацікавлення синтетичними можливостями мистецтва [13, с.72–75].

Тенденція до проектування меморіальних споруд, найбільш актуальна в міжвоєнні десятиліття, певною мірою співвідноситься з прикметною для цього часу пошуковою роботою митців у виробничо-прикладній сфері. Саме тоді активно проектували меблі, одяг, тканини, різноманітні форми прикладної графіки, вітринне обладнання, а в багатьох європейських художніх закладах мірилом таланту вважався конструкторський хист.

Запровадження у творчість скульптора-монументаліста принципів дизайнерської праці зумовлене й тими зрушеннями, що сталися в поглядах на меморіальну пластику чималою мірою, завдяки виходу у світ книги німецького скульптора Адольфа Гільдебранда “Проблема форми в образотворчому мистецтві” [1]. Її поява, за оцінкою Генріха Вьольфліна, “була схожа на дію свіжого дощу, що пролився на сухий ґрунт” [1, с.14]. Перше видання цієї книги було здійснено ще в 1898 р., проте в наступні роки праця неодноразово перевидавалася. Викладені в ній положення популяризувалися з університетських кафедр, аналізувалися на практичних заняттях, застосовувалися на практиці художниками-прикладниками й скульпторами, учнями Гільдебранда.

Серед вимог, які містить згадане видання стосовно монументальної скульптури, це, насамперед, заперечення натуралізму, типового для пластики XIX ст., свавілля та еkleктики у формальному вирішенні пам'ятника, прикривань візуальних недоліків твору так званім “глибоким змістом”. Натомість німецький скульптор уболівав за цілісну форму, що, за його словами, мала б стати “вираженням структури предмета”, його функційних ознак [1, с.59–60].

У книзі А.Гільдебранда привернуто увагу до стійких, засадничих форм, їх символічної мови, здатної виразити віддалені, асоціативні поняття. А тому, як стверджує її автор, саме архітектурна основа повинна бути домінантою пам'ятника, тим більш у меморіальній споруді [1, с.64–65].

Певна річ, що багато успішних реалізацій у скульптурі першої третини XX ст. здійснилося поза настановами німецького неокласика, проте, як уже мовилося, його книга мала ве-

ликий резонанс, тим паче в період, коли митці-монументалісти керувалися естетичними принципами модерну. Це й осмислення простору як активного формотворчого фактора, і налаштованість на формування цілісних комплексів предметного оточення, і підвищена увага до природного середовища в монументальному мистецтві та містобудуванні, і рух за створення проектних майстерень [7, с.42]. У міжвоєнні десятиліття ще зберігала актуальність висунута на початку століття концепція наближення новітнього мистецтва до етнокультурних джерел, а у творчій практиці простежувалися характерні для епохи модерну прикмети “національного стилю”.

У пропонованій статті розглянуто саме ті артефакти, які, незважаючи на раціональні конструктивістські віяння 1920–1930-х рр., несуть на собі відбиток періоду національно-стильових пошуків у мистецтві. Кращі пам'ятники, що втілюють такий досвід, могли б стати прикладом удалого, по-справжньому творчого застосування в новітньому мистецтві надбань національної пластичної традиції, спробу інтегрувати мистецькі здобутки окремих етносів у світову культуру.

В окресленому аспекті оригінального результату досягла група краківських художників, котрі наприкінці 1910-х років входили до складу підпорядкованої австрійській армії організації, що опікувалася військовими похованнями (офіційна назва “Kriegsgraberabteilung Krakau”). Завдання митців полягало в художньому оформленні кладовищ на місцях нещодавніх боїв на теренах Західної Галичини, у районі Нижнього Бескиду. У польській мистецтвознавчій літературі діяльності згаданого товариства присвячена спеціальна публікація, де меморіальні ансамблі, зведені краківськими майстрами, розглядаються в контексті т. зв. “закопанського стилю” [20].

До творчого активу краківського пам'ятникарського товариства належали архітектори, живописці й скульптори з ґрунтовною фаховою освітою. Серед них – Генріх Узембло, котрий навчався у Віденській художньо-промисловій школі, у Краківській академії мистецтв, студював в Англії спеціальність архітектора, Ян Щепковський з його багаторічним навчанням у Школі деревного промислу в Закопаному, відтак – у Краківській академії, а згодом – у паризьких майстернях Огюста Родена та Антуана Бурделя [2, с.136–145]. Цим професіоналам належать ідеї, реалізацію яких здійснювали столяри, муляри, нерідко й військовополонені. З ініціативи художників, членів організації з облаштування військових поховань, була організована виставка проектів, а також картин та листівок із зображенням місць визначних битв і жовнірських цвинтарів. У 1916 р. у Берліні виставку оглядали учасники Міжнародного симпозіуму центральноєвропейських держав, скликаного німецьким воєнним міністерством з питань меморіального будівництва. Автори експонованих робіт здобули визнання, оскільки виставку рецензувала міжнародна преса, а супроводжував її ретельно впорядкований ілюстрований каталог [21]. У наступні роки мистецький доробок художників-проектантів був оприлюднений у розкішно виданих альбомах [15; 23].

Серед тих, хто зводив військові меморіали, вирізняється Душан Юрковіч, словак за походженням, котрий, окрім належної професійної підготовки (студював архітектуру у Відні), здобув репутацію глибокоерудованої людини, із широким колом зацікавлень і практичних навичок у справі музейництва, реставрації архітектурних пам'яток, скансенівського будівництва. За проектами Юрковіча зводили курортні споруди, конструювали меблі, обладнували інтер'єри [20, с.139]. Саме йому належить близько тридцяти втілених авторських проектів меморіальних комплексів, окремі з яких понині є туристичними об'єктами в гірських місцевостях Лемківщини, в околицях Тухова, Горлиць, Гладичева.

Насамперед уражає поетична узгодженість спроектованих Д.Юрковічем меморіалів із навколишнім ландшафтом. Розташовані на гірських вершинах солдатські кладовища височіють серед романтичних краєвидів. Щоб досягти такого ефекту, автор уникав регулярної розпланованості, строгості форм бетонних чи кам'яних хрестів, пілонів, огорож. Натомість, як основний матеріал, застосовувалося дерево, порушувався строгий ритм у розташуванні могил, на території меморіалу допускалося чергування відкритих ділянок із лісовим масивом, заплутаних лісових стежок зі сходинками, терасами й оглядовими майданчиками. Усвідомлюючи новаторство розпочатої справи, Д.Юрковіч задекларував його коментарем у пресі: “У той час, коли мої віденські колеги закладали парки й посипали стежки кольоровим піском, садили кущі та

квіти, ми вирішили розташувати свої цвинтаріки в натуральній красі диких карпатських схилів, як ніби вони витворилися там невидимою рукою місцевої народної традиції” [20, с.139].

Важливою характеристикою меморіалів Душана Юрковича є їхня ансамблевість, що забезпечується не тільки повсюдним застосуванням дерева, з якого виготовлені хрести, огорожі, вежі-каплиці, але й пропорційними співвідношеннями між об’єктами, їх силуетною узгодженістю, ритмом повторюваних деталей. Усі дерев’яні компоненти цвинтарного ансамблю, зокрема й надгробні хрести, виконані під впливом народного будівництва Карпат з властивими йому зрубними конструкціями, гостроверхими дашками, фігурними завершеннями.

Заслуговує на увагу оригінальна ідея Д.Юрковича ввести в меморіальний ансамбль архітектурні будівлі на зразок критих гонтом веж, (т. зв. “гостини”), які, за задумом, не мали конкретного функційного призначення. Їхня роль полягала у візуальному доповненні заповідної території, наданні їй характеру складного за просторовою організацією комплексу. Гостроверхі “гостини”, вторячи силуетам гір, створювали ефект структурованості всього довкілля, пронизаності його спільним ритмом. Автор проекту передбачав ті асоціативні враження, які справлятимуть дерев’яні вертикальні доміанти, нагадуючи давньослов’янські часи, капища та городища, перетворюючи банальний факт раптової солдатської смерті в поетичну легенду.

Сценографічна за характером вигадка Дюшана Юрковича стосовно “гонтин” не була суто артистичним капризом, оскільки не суперечила здобуткам тодішньої етнологічної науки: під час експедицій 1920–1930-х рр. на цвинтарях Полісся зафіксували т. зв. “наруби” – надмогильні споруди з дерев’яних брусів у формі хатин із двосхилим дахом, найпізніші з яких датувалися початком ХХ століття [17; 18].

Удалі експерименти краківських монументалістів відбулися значною мірою завдяки культурному контексту, що склався на межі ХІХ і ХХ століть у місті, яке стало Меккою для польських митців, прихильників ідеї синтезу мистецтв і національної своєрідності форми. Інтелектуальна атмосфера Кракова з його університетом, Історичною школою, Академією мистецтв, а в ній – майстернею Яна Матейки, численними пам’ятками старовини сприяла формуванню романтично-національних настроїв серед тодішньої творчої еліти. Дякуючи всебічній обдарованості й ініціативності Станіслава Віткевича та Станіслава Висп’янського, національний стиль ототожнювався з народними ремеслами й архітектурою гуралів, мешканців Татр. Закопанський стиль як ідеальний взірець новітньої інтерпретації народного мистецтва пропагувався в спеціальних альбомах, які видавав С.Віткевіч, у його авторських проектах й архітектурних спорудах, у виробках тогочасних ремісничих товариств (“Польське прикладне мистецтво”, “Мистецтво Підгалля”, “Килим”) [2]. Прикметно, що ім’я Душана Юрковича польські мистецтвознавці схильні пов’язувати із закопанським стилем, оскільки зведені ним будівлі й обладнання інтер’єрів 1910-х рр. засвідчують спорідненість його зацікавлень із творчими ідеями відомого закопанського митця Яна Щепковського [20, с.143].

Акцент на просторових ефектах як засобах художньої виразності, до яких вдавався авторський колектив “Kriegsgraberabteilung”, міг бути наслідком тих містобудівельних проблем, які вирішувалися, насамперед, у Кракові, де панувала англійська новаторська концепція “міста-саду”, найбільш актуальна в післявоєнний період [8, с.123]. Слід зважити й на такий формотворчий фактор, як театральні вистави Кракова. Так, подією в мистецькому житті тогочасної Польщі вважається сценографія драми “Болеслав Хоробрий” Станіслава Висп’янського. У рецензіях на виставу висловлювалися захоплення доречним застосуванням на сцені дерев’яних конструкцій з дубових колод, що асоціювалися зі слов’янською давниною, а також виконаних за проектом художника крісел-tronів, ідея яких – презентація експозиційного варіанта меблів-скульптур з їх монолітною формою і виразною тектонікою – буде підхоплена через кілька років у розробках дизайнерів [22, с.27]. У зв’язку зі сценічними об’єктами С.Висп’янського, ще раз приходять на згадку зрубні вежі на бескидських кладовищах: адже вони є продовженням попередньо апробованої серед краківської театральної публіки тенденції до станковізації прикладної речі, перетворення її в самодостатній артоб’єкт.

З огляду на тему нашої статті, варте уваги пізнавальне зацікавлення сакральною архітектурою малих форм, що панувало в середовищі польської інтелігенції в міжвоєнну добу. У списку тогочасних видань, присвячених мистецтву христів і каплиць, привертають увагу в першу чергу ті публікації, які містять колективні відозви з метою якнайширшого залучення громадськості до

обстеження, охорони, документування пам'яток придорожного будівництва. Такі ініціативи мали неабиякий резонанс, на них відгукувалися молодь, священики, краєзнавці [5, с.9–10].

Діяльність асоціації під назвою “Слава героям” із координаційним центром у Бухаресті, метою якої було увіковічення пам'яті полеглих у Першій світовій війні вояків, реалізувалася в спорудженні меморіальних кладовищ, затвердженні рельєфного знака для вмонтовування його на лицевій грані пам'ятників, виданні каталогу-проспекту зі збірками фотографій, утілених у матеріалі й установлених у конкретних місцевостях пам'ятників. Ілюстративний матеріал згаданого видання згрупований за кількома розділами й презентує дерев'яні та кам'яні трійчасті хрести, хрести-монументи, меморіальні криниці, цвинтарні брами.

Зацікавлює насамперед перша група пам'ятників – криті дашком хрещаті споруди, що постали внаслідок удакої інтерпретації традиційної для Румунії сакральної форми у вигляді придорожного хреста під назвою “troita” з характерними бічними відгалуженнями центрального стовбура, трапецієподібним або парасолеподібним дашком і декоративним різьбленням, у якому варіюються мотиви розеток, ромбів, зубців і хрестографем [19, с.126–127].

Декоративні якості румунських придорожніх трійчастих хрестів вельми яскраві, зокрема, їх силуетна виразність, яка підсилюється при звичному для румунського ландшафту групуванні таких пам'яток на горбистому відноколлі. Прикметно, що в рекомендаціях щодо встановлення пам'ятників наголошується на важливості розташування дерев'яних хрестів на високих пагорбах [16, с.5].

Звернення румунських художників-проектантів у 1920-х рр. саме до такого типу культових споруд, що й забезпечило успішне розв'язання офіційного доручення, було зумовлене, з одного боку, історичною випробуваністю цієї сакральної форми як меморіального знака, з іншого, – потенційними можливостями трійчастих хрестів стосовно стилізації, комбінаторних утворень, поліваріантності силуетних форм, ажурного рисунка вирізьблених порожнин.

У роботі над проектами брала участь група художників й архітекторів, серед яких відзначилися архітектори Ф.Станкулеску та С.Балоші. Вони не тільки запропонували найбільшу кількість збірок, але й зуміли надати традиційному дерев'яному хресту якостей великомасштабної монументальної споруди, завдяки введенню кількаярусних подіумів, улаштуванню в нижній частині пам'ятника лавок, балюстрад, огорож, ущільнення структурних елементів хреста та їх потовщення з метою перетворення його лицевого боку на простору фасадну площину, придатну для вміщення на ній текстів, прикріплення пам'ятних рельєфів чи ікон.

Доречною видається ідея румунських проектантів установлювати як меморіальний пам'ятник невелику архітектурну споруду в поєднанні з криницею-джерелом, яка нагадувала б прикметні для румунських теренів надджерельні каплиці із широким гонтовим дахом, навісними іконами, кам'яними або дерев'яними лавами й витоком води на два або чотири боки. Такі об'єкти, навіть без приурочення їх до пам'ятних подій, приховують глибинну символіку, сакралізують довкілля, відображаючи закорінене в народній свідомості священне ставлення до водних джерел.

Привертають увагу кілька проектів цвинтарних воріт, які виготовлялися в ремісничих майстернях асоціації “Слава героям”. Найоригінальніші їх варіанти також базуються на народній основі, розвиваючи традиційну конструктивну схему дерев'яної брами румунського селянського обійстя з типовим для неї тричастинним поділом на широкий центральний проїзд і дві бічні хвіртки, об'єднані ярусним гонтовим дашком, декоровані прорізним узором.

Дещо інший, вищий рівень осягнення художньої традиції продемонстровано видатним румунським скульптором Костянтином Бранкусі (Костянтин Бринкуш) у створеному ним ансамблевому меморіалі на честь полеглих у Першій світовій війні в містечку Тиргу-Жіу на півдні Румунії в 1937–1938 рр. Скульптор не вдавався тут до буквальних повторень чи цитувань традиційних збірок, проте створений ним комплекс, поділений на кілька зон, що мають назви “Алея стільців”, “Ворота поцілунку”, “Стіл мовчання”, промовляє до відвідувачів мовою найпростіших, зведених до мінімалізму форм, асоціативних порівнянь, смислових натяків. Безпомилково вгадуються першовзірці, які надихали скульптора в цій його праці. Тут й антична спадщина у вигляді круглих торців зруйнованих римських храмів, і низькі, міцно збиті столи епохи даків, і архаїчні кромлехи, що понині збереглися в деяких місцевостях Румунії.

Викликає захоплення один з об'єктів на території меморіального комплексу під назвою “Колона без кінця”, у якій один і той самий ромбоподібний об'єм чергується вздовж вертикальної осі. Невпинне повторення елементарних членувань, крайні з яких наполовину зрізані, позбавляє глядача здатності об'єктивно оцінити висоту пам'ятника, оскільки подальший ріст колони домислюється в заданому ритмі до невизначеної межі, у безмежність. З'являється відчуття долання простору, злету, пульсації і росту.

Знаменита колона Бранкусі, яка нині нагадує суперсучасний витвір дизайнера, є наслідком натхненного застосування вкрай спрощених елементів румунського народного будівництва, зокрема, ромбоподібного мотиву, що його найчастіше вживають теслі в оздобленні воріт, галерей, стовпців огорож.

Ненав'язлива національна колоритність вигідно вирізняла скульптурні роботи К.Бранкусі. Пішки помандрувавши в Париж через Австрію, Німеччину, Швейцарію, румунсько-французький митець проніс крізь власну творчість пам'ять про форми, випробувані століттями народного різьбярського досвіду. “Мої правила, – любив повторювати Бранкусі, – це правила Крайови, де я провів вирішальні роки молодості” [12, с.190].

Не слід залишати поза увагою ті культурні явища, які в міжвоєнний період спостерігалися на теренах Східної Галичини, у т. ч. всенародне, незважаючи на офіційні заборони, ушанування пам'яті полеглих українських січових стрільців, воїнів УГА. Над їхніми похованнями або ж на місці їх загибелі місцеве населення зводило своєрідні, продиктовані народною уявою меморії, що, як правило, повторювали одну й ту саму схему: високий могильний насип, вистелений зеленою травою, увінчаний березовим або дубовим хрестом із прикріпленою до нього таблицею з написом: “Борцям за волю України”.

Поетичний образ такої могили вимальовується насамперед у стрілецькому фольклорі, зокрема, у відомій пісні Романа Купчинського “Заквітчали дівчачонька”, названій автором “Похоронною”, оскільки, створена під враженням смерті бойового товариша, вона мала б стати незнищеним пам'ятником над могилами полеглих січовиків [4, с.499].

Наявність фольклорного підґрунтя простежується і в композиційній структурі стрілецьких могил. Характерна схема – гора з деревом-хрестом на вершині, – у пізніші часи, щоправда, звужена до знака Голгофи, надто близька до архетипної міфопоетичної візії Світової Гори [11, с.311–314]. Цей образ завжди культивувався в українському мистецтві, постаючи в народних думках і піснях, у поезії Тараса Шевченка, у першому варіанті надгробного пам'ятника великому Кобзареві в Каневі. Він не втратив своєї впливової сили навіть наприкінці двадцятого століття, у 1990-х роках, коли розгорнулося масове спорудження символічних могил на честь героїв визвольних змагань. “Доводиться повторювати вже відоме, що могила в українській ментальності – це зовсім не прірва екзистенціалістського абсурду небуття (“ніщо”), а навпаки – вагітна родючою ряснотою моготи позабуттєва скарбниця можности, моці, спромоги і перемог, тобто всіх можливостей буття” [6, с.96].

Трапляються і поодинокі приклади іншого трактування меморіальних пам'ятників у Галичині. У деяких професійних проектах – це дотримання схеми класичного монумента з домінуючим архітектурним масивом або введення в композицію меморіалу статуарної пластики. Проте такі художні варіанти були нетиповими. Реалізація залежала від ініціативи місцевого майстра-каменяра, натомість переважали сила колективного вподобання, налаштованість на випробуваний взірець.

Були спроби внести зміни в пам'ятникарське мистецтво в Галичині на основі стилізації традиційних форм. Так, наприкінці 1910-х рр. увагу художника Гната Колцуняка привернули дерев'яні надгробні хрести з околиць Коломиї та Печеніжина, що заохотило його до опублікування наукової розвідки [3]. Досвід попередньої роботи Г.Колцуняка у сфері оформлювального мистецтва допоміг йому як стилісту збагнути архаїчність форми цих надгробних знаків, зауважити розмаїття конфігурацій хрестів, можливість варіативних сполучень найпростіших елементів при дотриманні загальної композиційної цілісності. Гідне подиву було й застосування відпрацьованих технологічних прийомів при виготовленні таких надгробків із суцільної дошки, бруса або колоди.

Спостерігши серед хрестів відмінності в кількості рамен та їх модифікації, дослідник дійшов висновку про взаємозв'язок форми й функційного призначення цих пам'ятників: “... про

небіжчиків дбають та стараються утримати пам'ять про них тим способом, що вигадують усе нові форми, нові різьби пам'ятників. Сим способом зазначається різницю індивідуальності небіжчиків” [3, с.4]. В окремих надгробках, що вирізнялися з-поміж інших технологічною викінченістю, композиційним ладом і розмірами, Г.Колцуняк убачав той тип монументального хреста, який, на його думку, “повинен послужити як взір до запроектування пам'ятника” [3, с.10].

Пропозиції Гната Колцуняка не знайшли широкого відгуку, прозвучавши доволі скромно в порівнянні з колективними зусиллями тогочасних польських митців, котрі закликали до створення оригінального, “литовсько-жмудського стилю” на основі професійного опрацювання зразків дерев'яних хрестів з території Литви. Доречно зауважити, що литовські народні дерев'яні хрести, разом із хрестами з Коломийщини та Балкан, становлять єдиний культурний феномен [10].

На жаль, початкові намагання ґрунтовного вивчення народної меморіальної різьби в Україні були насильницьки припинені. Надмогильний хрест, як заборонений для художнього відтворення сакральний об'єкт, тривалий час залишався поза увагою науковців і митців-професіоналів, перебуваючи у віданні лише народних каменярів, виконавців приватних замовлень. Проте сьогодні є підстави для сподівань, що багатюща спадщина вітчизняного народного пам'ятництва надалі популяризуватиметься і стане джерелом натхнення для скульпторів-монументалістів, архітекторів, дизайнерів. Адже деякі взірці народних надмогильних хрестів у наш час могли б стати базою для модерністських інтерпретацій і формальних експериментів.

Аналізуючи архітектурно-просторову структуру й стилістику досліджуваних об'єктів, зроблено такі **висновки**.

Формування художніх особливостей меморіальних споруд 1910–1930-х рр. відбувалося, передусім, у руслі стилю модерн і було наслідком характерних для кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. стильових пошуків, що ґрунтувалися на ідеях романтизму, творчому використанні місцевих природних умов і національних художніх традицій.

Одним з основних формотворчих чинників у меморіальному будівництві першої третини ХІХ ст. стали принципи модерну щодо синкретичності природоархітектурного середовища, що полягає в нероздільності та взаємодоповнюваності його головних компонентів, гармонійності архітектурно-скульптурного образу, відтворенні форм традиційної архітектури.

У 1920–1930-х рр. у стилістиці багатьох меморіальних об'єктів простежуються складні взаємопереплетіння рис модерну з елементами функціоналізму. Романтичну інтерпретацію в них національної культурної спадщини можна розглядати як процес історичної ретроспективи попереднього стилю (модерну).

Серед деяких пам'ятників, споруджених у міжвоєнні десятиліття в країнах Центральної та Східної Європи, очевидною є подібність архітектурно-композиційних вирішень, зумовлена творчим використанням форм народного будівництва. Базовим елементом стилістики більшості з них стала деталь сакральної архітектури малих форм, найчастіше – хрест, подекуди збагачений орнаментальними мотивами та різноманітним сполученням конструктивних елементів.

Проаналізовані в статті мистецькі пам'ятки дотепер зберігають значну загальнокультурну й історичну цінність. Вони слугують взірцем меморіального будівництва в нинішніх умовах, коли перед митцями-монументалістами постає завдання вийти за рамки спрощеного, без пошанівки до національної традиції вирішення меморіальних споруд і досягти образу, сповненого самобутності й глибокого змісту.

1. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве / А. Гильдебранд. – М. : Изд-во МПИ, 1991. – 137 с.
2. Гумль И. Возрождение ремесла в польском искусстве / И. Гумль // Художественные процессы в русском и польском искусстве ХІХ – начала ХХ века. – М. : Наука, 1977. – С. 136–145.
3. Колцуняк Г. Народні хрести в Коломийщині / Г. Колцуняк. – Коломия, 1918. – 15 с.
4. Кузьменко О. Фольклоризація стрілецьких пісень Романа Купчинського / О. Кузьменко // Народознавчі зошити. – 1998. – № 5. – С. 495–502.
5. Лопаткевіч Т. Мала сакральна архітектура на Лемківщині / Т. Лопаткевіч, М. Лопаткевіч. – Нью-Йорк : Фондація дослідження Лемківщини, 1993. – 490 с.
6. Мойсеїв І. “Заповіт” як генератор національного буття / І. Мойсеїв // Сучасність. – 1996. – № 3–4. – С. 95–99.
7. Нога О. Іван Левинський – художник, архітектор, промисловець, педагог, громадський діяч / О. Нога. – Львів : Основа, 1993. – 78 с.

8. Ольшевский А. Основные направления в польской архитектуре на рубеже XIX–XX вв. / А. Ольшевский // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX – начала XX века. – М. : Наука, 1977. – С. 110–124.
9. Соколюк Л. Проблема національного стилю в українському мистецтві першої третини XX століття (специфіка еволюції) / Л. Соколюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДМ. – 2002. – № 4. – С. 16–27.
10. Толстой Н. Об одной карпатско-южнославянской изобразительной архитектуре / Н. Толстой // Симпозиум по проблемам карпатского языкознания : тезисы докладов и сообщений. – М. : Наука, 1973. – С. 50–55.
11. Топоров В. Гора / В. Топоров // Мифы народов мира : в 3 т. – М. : Сов. энцикл., 1980. – Т. 1. – С. 311–314.
12. Цигаль В. Константин Бранкуси / В. Цигаль // Художники XX века. По страницам журнала “Творчество”. – М. : Сов. худож., 1974. – С. 186–199.
13. Яців Р. Українське мистецтво XX століття : ідеї, явища, персоналії / Р. Яців // Збірник статей. – Львів : ІН НАН України, 2006. – 349 с.
14. Barucki T. Architektura Rumunii / T. Barucki. – Warszawa : Arkady, 1979. – 204 s.
15. Broch R. Westgalizische Heldengraber / R. Broch, H. Hauptmann. – Krakau : Militarkommando, 1918. – 488 s.
16. Cultur Eroilor. Semnul Aduserii Aminte. – Bucuresti, 1929. – 123 p.
17. Falkowski J. Notatki Etnograficzne z Polesia. Cmentarze / J. Falkowski // Wiadomosci ludoznawcze. – 1933. – Z. 1–2. – S. 5–6.
18. Frankowski E. Krzyże kamienne i domki drewniane na cmentarzach poleskich / E. Frankowski // Ziemia. – 1925. – № 6–8. – S. 134–135.
19. Grabowski J. Sztuka Ludowa w Europie / J. Grabowski. – Warszawa : Arkady, 1978. – 345 s.
20. Kroh A. Krakówskie Bractwo artystyczno-grobownicze / A. Kroh // Polska sztuka ludowa. – 1986. – № 3–4. – S. 135–144.
21. Kunstaustellung der Kreiegsgräberabteilung des k. ung k. Militärkommandos Krakau. Friedhofsprojekte und Bilde vom Westgalizischen Kampfgebiet. Katalog objazdowej wystawy dokonań Kriegsgräberabteilung k. und k. Militärkommandos Krakau. – Krakau, 1916.
22. Skierhowska E. Plastyka Stanisława Wyspiańskiego / E. Skierhowska. – Wrocław ; Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958. – 96 s.
23. Soldatengraber und Kriegsdenkmale, Herausgegeben vom k. k. Gewerbebeförderungsamte. – Wien : Schroll, 1917. – 355 S.

В статье рассмотрены мемориальные сооружения, построенные в Европе в память о погибших в Первой мировой войне, в которых воплощены новое понимание проблемы “художник – среда”, современная реализация формы, творческое усвоение национальных художественных традиций.

Ключевые слова: мемориальное строительство, проект, формообразование, традиция, среда, комплекс.

Memorial buildings, constructed in Europe in honour of killed in action during the First World War, and which embody a new understanding of the problem “artist – environment”, modern interpretation of form, creative mastering of national art traditions were reviewed.

Key words: memorial construction, project, form creation, tradition, environment, complex.

УДК 72.01: 745

Володимир Шпільчак

ХУДОЖНЬО-ПРОЕКТНА КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СИСТЕМИ ДИЗАЙН-ОСВІТИ В УКРАЇНІ

У статті на теоретичному рівні аналізується питання формування художньо-проектної культури. Обґрунтовується вплив художньо-проектної культури на стан дизайну в країні. Розглядаються питання залежності художньо-проектної культури й дизайн-освіти.

Ключові слова: дизайн, освіта, художньо-проектна культура.

На сучасному етапі розвитку суспільства, який характеризується активною трансформацією різних сфер життя, питання відповідності й залежності предметно-просторового середовища, соціально-культурної наповненості життя суспільства набуває особливої актуальності. Дизайн як особливий вид художньо-творчої діяльності, значною мірою впливає на трансфор-

мацію предметно просторового середовища. Вхідження України в європейський простір означає співучасть у новітніх культурологічних процесах. Світовий досвід останніх десятиліть свідчить, що одним із пріоритетів розвитку культури є дизайн. Разом з тим у нашій країні з радянських часів залишилася традиція недооцінки цієї сфери діяльності.

Глобалізаційні процеси у світі призводять до тенденції уніфікації предметного середовища. Разом із запозиченням форм, елементів предметно-просторового середовища відбуваються певні зміни в способі життя, у духовній культурі народу. Деякі зміни в соціально-культурній, духовній сферах можна сприймати як нормальний цивілізаційний процес, якщо вони не становлять загрози втрати культурно-історичних особливостей способу життя народу, втрати національної ідентичності. Усвідомлення проблеми приводить до осмислення дизайну не тільки як проектної діяльності, яка формує предметно-просторове середовище, але і як особливого виду культури суспільства.

Окремим питанням впливу дизайну на соціально-культурну сферу й спосіб життя присвячені праці О.Боднара [1], В.Бойчука [2], О.Генісаретського [3], В.Даниленка [4], В.Сидоренка [7; 8], В.Сьомкіна [9] та ін. У дослідженнях В.Сидоренка найбільш глибоко розглядаються аспекти відповідності дизайнерської діяльності й професійної культури. Серед згаданих праць також виділяється фундаментальне дослідження В.Даниленка “Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури”.

Особливості розвитку дизайнерської освіти в Україні у взаємозв'язку з культурою розглядалися в публікаціях В.Даниленка, Т.Костенко, С.Мигалія, П.Татіївського, О.Хмельовського, В.Шпільчака. Разом з тим узагальнюючої праці, яка б розкрила всі аспекти проблеми, немає. Слід також зазначити певну існуючу термінологічну неузгодженість у сфері мистецтвознавства і дизайну.

Сучасні тенденції розвитку постіндустріального суспільства знаходять своє відображення у формуванні більш розвинутого спектра дизайнерської діяльності, активнішому впливі на соціально-культурну сферу, на якісні перетворення способу життя суспільства. Науковці, відзначаючи актуалізацію дизайну у “формуванні всіх різновидів предметного середовища, його вrostання у структуру художньої культури...”, вказують, що усвідомлення соціально-культурних аспектів ефективності дизайну буде сприяти вірному розумінню сучасного стану цієї діяльності, перспектив її розвитку” [9, с.298]. Заслуговує на особливу увагу проблема формування художньо-проектної культури молоді, розв'язання якої сприятиме створенню умов, що уможливають опанування важливих, суспільно значимих духовних цінностей, щоби розвиток естетичних орієнтирів, зокрема, у своєму предметно-просторовому середовищі, проходив не стихійно, а як науково обґрунтований процес. Сьогодні стає очевидним, що названа проблема вимагає поглибленого теоретичного обґрунтування.

Для означення поняття професійної культури в галузі дизайну використовувались одночасно різні терміни, у т. ч.: проектна, дизайнерська, художньо-конструкторська, художньо-проектна культура. Термінологічна неусталеність пояснюється, по-перше, тим, що дизайн – професія відносно нова, яка частину термінів запозичила, а по-друге, тим, що вона є діяльністю складною з тришаровою структурою, у якій поєднується наука, художня творчість і технічно-виробнича складова. Ми зупинилися на використанні терміна “художньо-проектна культура”, виходячи зі специфіки професійної діяльності, аналізу функціонування вищезгаданих термінів, і зв'язком зі сферою культури.

Загальний рівень дизайну, художня виразність творів безпосередньо залежать від фахового рівня, професійно-художньої майстерності проєктантів. Проте аналіз практики вказує, що ця залежність не є прямо пропорційною. На творчість дизайнера значною мірою впливають художні смаки споживачів, технологічні можливості, розуміння завдань дизайну фахівцями суміжних галузей, виконавцями дизайнерських проєктів та ін.

Проблема розвитку художньо-проектної (проектної) культури розглядалась у працях відомих теоретиків О.Генісаретського, В.Даниленка, В.Сидоренка. Згадані автори розглядали проектну культуру як елемент професійної свідомості й разом з тим як окреме явище – “надрівень проектного процесу” [3, с.39].

Художньо-проектна культура є складовою частиною художньої культури, під якою розуміють сукупність процесів і явищ духовної і практичної діяльності людини, яка розповсюджує

й опановує твори мистецтва, а також матеріальні предмети, які є естетично цінними [7, с.34]. Різні види мистецької діяльності визначають специфіку її складових частин. Художньо-проектна діяльність – це творчий процес, який включає ряд послідовних етапів, серед яких виділяються дві суттєво відмінні фази: формування проектних ідей, ідеальне перетворення об'єкта та матеріалізація ідеальних побудов у знаковому матеріалі проекту. У вузькому значенні вона спрямована на організацію естетично виразного предметно-просторового середовища, процесів, його створюючих. Означена проблема пов'язана з розвитком дизайну, оскільки його рівень безпосередньо залежить і є результатом загальної художньо-проектної культури. Це особливий тип культури, у якому засобами дизайну здійснюється індивідуалізуюча художня проблематизація людиною форм свого швидкозмінного буття. Якщо звернутися до історії, то в окремі її періоди можна виділити види мистецтва, які відігравали провідну, інтегруючу роль у духовному розвитку країни. У новітній цивілізації на цю роль претендує дизайн. Так, наприклад, у Японії в останні десятиліття головним вектором культури є дизайн. Він став “потужним інтегруючим фактором, що включає науково-технічний розвиток у систему гуманітарних цінностей і перетворює технологію в інструмент культури” [7, с.24].

У переломні періоди розвитку суспільства прискіплива увага до мистецтва не є випадковою, оскільки воно неодноразово доводило “свою творчу могутність і велич тоді, коли досягло всі сфери реального життя й людської свідомості” [6, с.2]. Мистецтвознавці відзначають, що для сучасної культури характерним стає всепронизуюче проектування. І ось ця нова проектна культура являє собою “універсум художньо-формоутворюючої трансформації людиною всіх планів свого буття, у якому вирішується фундаментальне протиріччя між заданістю об'єктивної гармонії світу й безупинністю його науково-технічних змін” [10, с.10]. Таким чином, під художньо-проектною культурою ми розуміємо систему смислів, значень, цінностей, норм, образів поведінки та діяльності, які визначають відношення людини до предметно-просторового оточення і процесу його перетворення. Для успішного її функціонування необхідно, щоб вона була освоєна споживачами і стала формою їх життєдіяльності, що означає засвоєння засобів цього виду діяльності та вміння використовувати їх як засіб вдосконалення життєвого середовища й самих людей.

Дизайн сьогодні пронизує фактично всі сфери життя розвинутих країн. Він став неодмінним компонентом масової та елітарної культури і його вважають творчістю майбутнього. Не випадково в систему освіти цих країн в останні десятиліття активно вводиться проблематика проектної культури. Разом з тим вітчизняні науковці, указуючи на бурхливе входження дизайну в соціокультурні процеси постсоціалістичної держави, відзначають “відсутність розуміння ролі цього виду діяльності в масовій свідомості... та ігнорування дизайну як ланки культурно-освітньої системи суспільства” [1, с.178]. У контексті розбудови незалежної держави означена проблема вимагає підвищеної уваги. Для розвинутих країн характерним є існування моделі художньо-проектної культури, у якій “дизайн відіграє роль елемента, що зв'язує, об'єднує різноманітні предмети і явища в потужний культурний шар” [7, с.16]. На жаль, в Україні такої ефективної моделі, яка відповідала б особливостям її розвитку, ще не вироблено.

Особливості розвитку вітчизняного дизайну вказують на те, що він значною мірою наслідує західні нароби, модні зразки. Науковці вважають, що основна відповідальність за розвиток “національно-орієнтованого дизайнерського світогляду в країні повинна лягти на різні ланки дизайнерської освіти” [7, с.17]. Констатуючи розуміння вітчизняними вченими необхідності становлення системи дизайн-освіти й певною мірою взаємозв'язок і взаємозалежності загальної художньо-проектної культури з освітою в цій сфері, необхідно вказати на існування різних поглядів щодо розвитку названої галузі. За зразок пропонуються готові зарубіжні моделі розвинутих країн. Проте, як указує відомий науковець В.Сидоренко, наявність уніфікованих методик і типових програм не є визначальною для успішного розвитку дизайн-освіти. Для цього необхідна реалізація ідеї проектної культури у сфері освіти, що проявляється в наявності певних об'єктивних умов, таких як: “неперервність культури, достатня критична маса носіїв проектної культури, налагоджена система комунікацій для вільного розповсюдження проектної культури” [7, с.5]. Таким чином, рівень і якість підготовки фахівців у згаданій сфері значною мірою залежать від рівня розвитку вітчизняної загальної художньо-проектної культури, її здатності адекватно реагувати на все нове в галузі мистецтва, науки, техніки.

Дизайн-освіту в Україні як систему до 90-х років минулого століття можна розглядати лише умовно. Незважаючи на те, що підготовка спеціалістів у цій сфері окремими навчальними закладами має давні традиції, були фактично відсутні горизонтальні зв'язки й вертикальна ієрархічність рівнів освіти. Особливо гостро відсутність системи дизайн-освіти стала відчуватися наприкінці 80-х років у зв'язку зі спробами перейти до ринкових форм економіки та більшою відкритістю суспільства зовнішнім впливам. Науковці, указуючи на необхідність реорганізації підготовки дизайнерських кадрів, наголошували на тому, що саме практика повинна пронизувати систему дизайн-освіти й розвивати її ізсередини [5, с.16], для чого необхідно створювати навчальні науково-методичні центри; що одним з головних завдань дизайн-освіти є створення моделі “випереджуючого” навчання, відповідно до якої вона має “стати авангардом проектної культури, а не її відстаючою ланкою” [7, с.24].

Становлення системи дизайн-освіти пов'язане зі створенням Ради з дизайну при Кабінеті Міністрів України та державною постановою “Про першочергові заходи розвитку національної системи дизайну та ергономіки” у 1997 р. У країні зростає кількість навчальних закладів, що готують спеціалістів для цієї галузі, відкриваються нові кафедри дизайну. Регулярно організовуються наукові конференції (Київ, Харків, Львів, Івано-Франківськ, Херсон та ін.), на яких окремо виділяється і розглядається проблема розвитку дизайну та дизайн-освіти на різних рівнях.

Активніше в цей період починає діяти Спілка дизайнерів України, під егідою якої з 1998 року видавався журнал “Дизайн”. З'являється ряд інших періодичних дизайнерських видань (“Салон”, “Стиль” та ін.), які популяризують творчість дизайнерів і привертають інтерес до цього виду творчості. Творча спілка, вищі навчальні заклади (Харківська академія мистецтва і дизайну, Львівська національна академія мистецтв тощо) постійно проводять Всеукраїнські конкурси молодих, юних дизайнерів. З 2001 року почав видаватися науково-технічний збірник “Технічна естетика і дизайн”. З'являється нова науково-методична література, у якій розглядаються різні аспекти розвитку дизайну.

Таким чином, ми вважаємо, що з 1997 року можна говорити про існування системи дизайн-освіти в Україні [11, с.371]. Вона характеризується співпрацею різних ланок і рівнів підготовки спеціалістів при наявності понад десяти вищих навчальних закладів 3–4 рівнів акредитації, у яких функціонує спеціальність дизайн, налагодженням контактів закладів освіти з виробництвом, із творчою спільнотою і т. ін. Проте ця система має недоліки. Науковці сьогодні працюють над створенням дієвої і цілісної моделі підготовки дизайнера, здатної повною мірою відповідати на нагальні проблеми сучасності. Існує необхідність узагальнення новітнього досвіду, зокрема зарубіжного, уведення новітніх розробок у науково-педагогічний обіг, приділення уваги розвитку загальної художньо-проектної культури.

Аналізуючи ідеї прийняття за основу європейського шляху розвитку дизайн-освіти, О.Боднар указує, що вона давно втратила національне обличчя, що має свої “негативні наслідки, які виявляються у проблемі творчої уніфікації, творчої однотипності спеціалістів” [1, с.180]. Хоча згадані недоліки компенсуються високою ефективністю шкільної системи художнього виховання, методикою професійного навчання, забезпечуючи високу якість дизайнерських кадрів, учений висловлює сумніви щодо некритичного наслідування системи дизайн-освіти за цим зразком.

Разом з тим О.Бойчук, стверджуючи, що “дизайн – явище космополітичне і постійно оновлюване на основі взаємодії сучасних матеріальних культур і технологій високорозвинутих країн” [2, с.4], не бачить альтернатив перейняттю новітнього зарубіжного досвіду, у той час як традиційне народне мистецтво, на його думку, може лише збагатити палітру виражальних прийомів дизайнера, але не більше.

Оптимальний розвиток дизайну в Україні, вважає відомий теоретик В.Даниленко, можливий при “єдності та суперечності національного і глобального, ... перехрещення глибинних цінностей національної культури... з залученням цінностей інших культур” [4, с.222].

Ми вважаємо, що існуючий стан системи вимагає відкритості новітнім підходам і запозиченню передового зарубіжного досвіду. Поділяючи стурбованість вітчизняних учених низькою ефективністю включення народного мистецтва в тих чи інших формах у сучасний український дизайн, вважаємо необхідним планування довготривалих наукових програм на дер-

жавному рівні, які дозволяють знайти відповідні підходи органічного включення традиційної культури в сучасний мистецький контекст.

Важливим питанням сьогодні є укріплення матеріальної бази й кадрового забезпечення процесу підготовки спеціалістів в означеній сфері. Дилетантські прояви в окремих випадках організувати навчальний процес без належних умов можуть завдати шкоди. У зв'язку із цим, існує необхідність ретельного підходу при акредитації навчальних закладів, з тим, щоб реально оцінити існуючий стан у цій сфері.

На нашу думку, скоординованості й оптимізації розділення освітніх напрямів і спеціалізацій між навчальними закладами сприяло б створення на базі провідних ВНЗ навчально-методичних комплексів. Їхнім завданням була б координація та методичне забезпечення навчальних закладів різних рівнів, які входять у комплекс, організація обміну досвідом, пропаганда досягнень у сфері дизайну, виставкової роботи, організація наукових досліджень. Існування в державі п'яти-шести таких регіональних комплексів дало б можливість забезпечити відповідне структурування всередині комплексу, а також належний рівень співпраці між ними [12, с.252].

Для успішного розвитку дизайну в Україні необхідно розширювати й поглиблювати наукові дослідження в цій сфері, вихід їх на рівень, при якому "ідеї, методи, образи й цінності, продовжуючи залишатися всередині професійної свідомості, разом з тим зможуть співвідноситися з ідеями, методами й цінностями інших сфер культури" [8, с.5].

Підсумовуючи, зазначимо, що в 1997–2010 роках відбувається поступове зростання кількісних та якісних показників у сфері підготовки дизайнерських кадрів [13, с.19]. Перехід системи дизайн-освіти на новий, вищий етап розвитку вимагає вирішення ряду завдань, серед яких найважливішими, на нашу думку, є такі: укріплення матеріальної бази навчальних закладів; забезпечення чіткої структуризації та координації системи дизайн-освіти; якісне поглиблення науково-методичного забезпечення навчального процесу.

Результати дослідження вказують на те, що проблема формування художньо-проектної культури, її вплив на рівень розвитку дизайну в країні недостатньо осмислена й малорозглянута. Безперечно, що цей вид культури повинен бути важливою складовою моделі розвитку дизайну. Існує необхідність подальшого дослідження окремих аспектів проблеми, зокрема, щодо розвитку ціннісних орієнтацій, освоєння духовно-практичних, етнокультурних функцій предметно просторового середовища. Тому означена тема вимагає більш глибокого вивчення та прослідковування взаємозв'язків художньо-проектної культури й освіти.

1. Боднар О. "За" і "проти" європейського вектора розвитку дизайн-освіти в Україні [Текст] / О. Боднар // Мистецька школа напередодні III тисячоліття. – Львів, 1999. – С. 177–181. – ISBN 966-7022-16-1.
2. Бойчук О. В. Дизайнерська освіта: вибір пріоритетів в умовах імпорту матеріальної культури [Текст] / О. В. Бойчук // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДМ. – 2002. – № 6. – С. 37.
3. Генисаретский О. И. Проектная культура и концептуализм [Текст] / О. И. Генисаретский // Социально-культурные проблемы способа жизни и предметной среды. – М. : Труды ВНИТЭ. – 1987. – С. 39–53.
4. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури [Текст] / В. Я. Даниленко. – Х. : ХДАДМ ; Колорит, 2005. – 243 с. – ISBN 966-8106-15-6.
5. Лазарев Е. Н. Вступая в полемику "Ученик да превзойдет учителя" [Текст] / Е. Н. Лазарев // Техническая эстетика. – М., 1987. – № 7. – С. 15–16.
6. Панченко В. Эстетика в сучасній культурі [Текст] / В. Панченко // Мистецтво та освіта. – 1997. – № 2. – С. 2.
7. Сидоренко В. Ф. Генеза проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества [Текст] : автореф. дис. на соискание уч. степени д-ра искус. / Сидоренко Владимир Федорович. – М., 1990. – 34 с.
8. Сидоренко В. Ф. Пути перестройки образования [Текст] / В. Ф. Сидоренко // Техническая эстетика. – 1990. – № 1. – С. 5–7.
9. Сьомкін В. В. Соціально-культурна ефективність дизайну [Текст] / В. В. Сьомкін // Реклама і дизайн в умовах глобалізації вищої освіти та інформаційної інтеграції : зб. наук. праць. – К. : Ін-т реклами, 2004. – Вип. 3. – С. 298–301.
10. Тасалов В. Теория дизайна и проектная культура [Текст] / В. Тасалов // Техническая эстетика. – 1991. – № 7. – С. 10.

11. Шпільчак В. А. Становлення та розвиток системи дизайн-освіти в Україні в 90-х роках [Текст] / В. Шпільчак // Реклама і дизайн в умовах глобалізації вищої освіти та інформаційної інтеграції : зб. наук. праць. – К. : Ін-т реклами, 2004. – Вип. 3. – С. 369–371.
12. Шпільчак В. А. Теоретичні засади довузівської дизайнерської освіти [Текст] / В. Шпільчак // Реклама і дизайн ХХІ сторіччя : освіта, культура, економіка : зб. наук. праць. – К. : Ін-т реклами, 2001. – Вип. 2. – С. 251–255.
13. Шпільчак В. А. Формування художньо-проектної культури вчителя образотворчого мистецтва в системі вищої педагогічної освіти України [Текст] / В. Шпільчак // Вісник Харківського художньо-промислового інституту. – Х. : ХДАДМ, 2000. – Вип. 3. – С. 18–19.

В статтє на теоретическом уровне анализируются вопросы формирования художественно-проектной культуры. Обосновывается влияние художественно-проектной культуры на уровень дизайна в стране. Рассматриваются вопросы взаимозависимости художественно-проектной культуры и дизайн-образования.

Ключевые слова: дизайн, образование, художественно-проектная культура.

The article investigates on the theoretical level the questions of formation of artistically project culture. The influence of artistically project culture on the condition of design in Ukraine is substantiated. The questions of dependence of artistically project culture and the state fo the design in the country are considered. The question of interdependence of artistically project culture and design education is analysed.

Key words: design, design education, artistically project culture.

УДК 7.071.1

Ірина Чмелик

ОБРАЗ ДИТИНИ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ ПРИКАРПАТТЯ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджується один із різновидів портретного мистецтва, що мав місце в живописі й графіці прикарпатських митців, а саме – образ дитини. Розглядаються твори О.Новаківського, О.Куриласа, Я.Петрака, Ю.Панькевича, О.Кульчицької, М.Зоря та ін. Висвітлюється тема материнства й щасливого дитинства, яка характерна для творчості багатьох прикарпатських художників ХХ століття.

Ключові слова: художники, Прикарпаття, портрет, образ дитини.

Образ дитини – окремий жанр у світовому та європейському мистецтві. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., у зв'язку з поживаленням мистецького процесу, розширенням зображальної тематики й оновленням живописної мови, у творчості європейських та українських художників усе частіше зустрічаються зображення дітей. Намагання наблизитися до реального відображення дійсності, інтерес до внутрішнього світу людини, передачі скороминучих настроїв, почуттів, емоцій усе більше захоплюють митців-портретистів. Поведінка дитини цікава ще й своєю безпосередністю і мінливістю емоцій, уловити нюанси дитячого настрою доволі складне завдання, саме тому багатьох художників початку ХХ ст. приваблював образ дитини як об'єкт зображення. **Мета** статті – проаналізувати зображення дитини у творчості прикарпатських живописців ХХ ст., у тому числі й у жанрових картинах, оскільки цій проблемі не було присвячено окремого наукового дослідження.

Деякі художники початку ХХ ст. вбачали своїм завданням відтворити індивідуальні риси портретованих, іноді надаючи образам легких психологічних ознак. У світовому мистецтві вже в другій половині ХІХ ст. було створено багато натхненних зображень дітей. Серед них зацікавлюють портрети маленьких селян у творчості польського живописця Артура Гротгера, які він створив у 1860-му р. у с. Борщовичі на Львівщині в дусі пануючого в той час романтизму. З такою глибиною ніхто тоді дітей не зображав: з теплотою передаючи зовнішній особливий вигляд хлопчаків, захоплений їх безпосередністю та ще не сформованими характерами, їх поетичністю й душевною красою, щирістю та свіжістю емоцій [5, с.334]. Неодноразово звертався до цього жанру видатний польський живописець Станіслав Висп'янський. Його олівцеві, вугільні, пастельні начерки й акварельні етюди, позначені впливом популярної на початку ХХ ст. віденської сецесії, захоплюють розмаїттям образів, чарують неповторністю виражених емоцій і

якимось особливим світосприйняттям, що надзвичайно тонко передає майстер. Дитячі портрети зустрічаються у творчості ще кількох польських художників першої третини ХХ ст., зокрема, у Теодора Аксентовича, Владислава Яроцького й Станіслава Дембіцького. Не обминув цієї тематики й Казимир Сіхульський – ще один представник львівсько-віденської сецесії. Крім жанрово-портретних творів “Діти-сироти”, “Сліпці”, “Чорне ягня”, “Дівчинка-гуцулка”, “Лірник” та ін., діти є частиною його творів на релігійну тематику, у проектах вітражів він зображає матір з дитиною чи просто дітей на фоні багатой рослинисті та квітів у душі модерністичного живопису. Матір з дитиною є предметом захоплення Пабло Пікассо, Анрі Фужерона, Кете Кольвіц, Отто Дікса. Дитячі портрети створили також російські живописці, зокрема, Михайло Врубель (“Портрет сина”, “Портрет дівчинки”), Валентин Серов (“Портрет дітей С.Боткіна”, “Портрет Саші Серова”) та ін.

У кінці ХІХ ст. значно збагачується зображальна тематика й серед українських митців. Усе частіше зустрічаються зображення дітей, зокрема, у творчості Х.Платонова (“Маленька няня” (1881), “Наймичка”), які присвячені темі безраднісного існування незаможних дітей; Марії Башкирцевої (“Жан і Жак”, “Мітинг” (1884)), об’єктами цих творів є паризькі дітлахи, а остання композиція об’єднана в жанровій сцені. Схожі тематичні картини бачимо у творчості Сергія Костенка (“За уроком” (1891), “Морозивник” (1892)). Своєрідним і виразним є “Портрет дівчинки” (початок 1920-х рр.) Юрія Бершадського. Малював дітей і майстер побутового жанру Микола Пимоненко: “Дівчинка в українському костюмі”. Об’єктом уваги художника стають його власні діти: “Портрет Раїси”, “Портрет Ольги” (1902), “Портрет сина” (1906), які відзначаються глибиною передачі психологічної характеристики. У творчості Пимоненка доволі часто зустрічаються зображення дітей на фоні сільської природи в жанрових сценах (“Останній промінь” (1900), “Брід” (1901) та ін.). Найвідоміший український портретист початку ХХ ст. Олександр Мурашко створив сповнені безпосередньої дитячої краси й чарівної граційності образи: “Дівчинка біля столу (Портрет Т.В.Язевої)” (1901–1902), “Дівчинка з собачкою” (1901), “Дівчинка з собакою (Портрет Т.В.Язевої)” (1903–1904), “Портрет Н.М.Нестерової” (1910). Психологізмом позначені портретні твори Федора Кричевського: “Голівка дівчинки в червоній пустині (Портрет Галі Старицької)” (1906–1907), “Портрет хлопчика” (1910), “Портрет Романа Кричевського” (1923), “Діти, що сплять”. Діти нерідко є частиною тематичних полотен Кричевського: “Мати” (1929), “Маринка” (1935). Дитина виступає смисловим центром триптиху “Життя” (1925–1927) – одного з найвідоміших творів майстра. Художник багатогранного обдарування Іван Їжакевич теж не залишався осторонь цієї тематики, створивши чуттєвий настроєвий живописний твір “Мама іде!” (1898), що є фактично портретним зображенням двох дітей: дівчинки, що тримає на руках свого меншого братика, які, звернені фронтально до глядача, крокують назустріч своїй матері.

Отож, як бачимо, зображення дітей у творчості українських митців кінця ХІХ – початку ХХ ст. не були поодинокими, усе частіше ставали об’єктом уваги провідних митців-портретистів, тому маємо велику кількість прегарних дитячих образів, які й сьогодні залишаються кращими проявами портретного жанру.

Професійне малярство кінця ХІХ – початку ХХ ст. в Західній Україні також зазнає великих змін. У цей час у Львові, Чернівцях й Ужгороді “зосереджуються вагомими культурні сили та інтенсивнішим стає мистецьке життя, починається новий етап і в розвитку живописного портрету, позначений новим рівнем художнього осягнення людини і втілення її образу” [8, с.96]. Так, у картині Миколи Івасюка “Мати” (1908) зображено молоду жінку, яка, сидячи в затінку соняхів, годує немовля. Поряд із нею, для врівноваження композиції, зображена старша дівчинка, обернена спиною до глядача, що милується соняхами. Усе це є втіленням у дещо романтизованій формі теми щасливого материнства. До речі, соняшник – улюблена квітка сонця, є глибоко національною за символічним наповненням як уособлення сімейного щастя й родинного затишку. Тому до її зображення часто звертаються художники, у творах яких головною є тема щасливого материнства, безтурботного, спокійного життя в родинному колі (серед прикарпатських митців цей мотив зустрічається у творчості Юліана Панькевича, є провідним у мистецтві Михайла Зорія та Опанаса Заливахи).

Єдиний збережений твір Юліана Панькевича, де він зображає дитину, – “Селянська мадонна” (1895), написаний у душі кращих зразків ренесансного мистецтва, про що згадує у своїй

монографії про митця Ярослав Нановський [4, с.31]. Картина є жанровою сценою з життя галицького села. Зображена матір у вишиваній сорочці з низками намиста, у білій хустині та червоній спідниці. Вона тримає перед дитиною відкрити книгу, дивлячись одночасно і на книгу, і на своє дитя, яке з довір'ям тулиться до неї. Передані автором почуття радості материнства й ледь помітний смуток наближають цей твір до високих філософських узагальнень, що зіставляються з долею Христа та Богородиці.

Діти є частиною живописних жанрових творів художника й графіка Ярослава Пстрака: “У літній день”, “Лірник”, “Лірник з дівчинкою”, “Бездомні”, “Над потоком”. Такі побутові твори хоч і не є безпосередніми портретними зображеннями (на відміну від написаного в душі сентименталізму “Портрета хлопчика”), утім автор вдумливо надає певної психологізації своїм персонажам, як-от: жвава зацікавленість дівчинки у творі “Лірник” чи недитяча серйозність, сум і навіть безвихідь в очах маленької бездомної, що тримає в руках кавалочок хліба, або ж троє дітей, що, сидячи на кладці, хлюпочуть ногами у воді (“Над потоком”). Характерною у творчості митця є сповнена сонця, насичена за колоритом, життєрадісна картина “Мати з дитиною” – утілення найтепліших материнських почуттів і дитячої ширості.

Світ безтурботних дитячих розваг, ігор, пустощів є джерелом натхнення інших прикарпатських митців початку ХХ ст., зокрема, Івана Труша (“Гагілки” (1905)), Олени Кульчицької (“Діти на леваді” (1908)), Модеста Сосенка (“Хлопці на плоті” (1913)), які належать до кращих жанрових композицій цього періоду. Цікавим, наче раптово схопленим об'єктивом фотокамери, постає перед нами образ двох гуцулок – матері й дитини в картині Івана Труша “Гуцулка з дитиною”. Глибоко національний за змістом, своєю невимушеністю і вільною манерою письма в душі імпресіоністичного живопису твір є втіленням кращих рис тогочасного настроєвого плерного малярства.

Портретні дитячі образи зафіксував у низці живописних творів Осип Курилас: “Хлопець” (1898), “Дівчинка (студія голови)”, “Гуцулка в перемітці”, “Дівчина в народній одежі, Пісочна” (1918), які є майстерними за колористичним ладом, технікою виконання, передачею індивідуальних рис обличчя. Діти – джерело зображення багатофігурного портрета “Родина священика” (1915), де кожен із них зайнятий якоюсь своєю справою, а також жанрової композиції “Бідна жінка” (1916–1917), де в центрі композиції одягнена в лахміття жінка щось витягає з кошика для своїх двох дітей.

Діти – основні персонажі графічних творів Осипа Куриласа, які ввійшли до “Букваря”, “Читанок” (1920-ті рр.), а також ілюстрацій до творів “Пригоди Юрчика кучерявого” (1919–1921), “Моя перша книжечка” (1938), “Юрза-мурза” (1930-ті рр.) та ін., де стільки майстерно підмічених автором дитячих характерів, типажів з їхніми емоціями, радощами, пустощами, дрібними невдачами тощо. Тут Курилас знайшов свою особливу стилістику. Найперше – це динаміка постатей – усі в русі, обличчя дітей переважно підняті догори у веселому сміхові – такі, як ми бачимо з висоти дорослого погляду. Кожний сюжет має свою довершену композицію, укладену якнайвдаліше до тематики замітки чи оповідання. Інколи, не читаючи віршика або розповіді, можемо тільки із самого куриласового рисунка відгадати, про що йдеться в тексті [3, с.66]. Крім того, у цих ілюстраціях художник виявив тонке знання дитячої психології. Спостережливість, тривка образна пам'ять дозволяли йому пізнавати таємниці дитячого світу, бачити природу очима дитини, відчувати її серцем. Завдяки цьому, він умів, пише дослідник творчості майстра Микола Батіг, так вільно й легко передавати увесь складний діапазон дитячих почуттів від щирої, чистосердечної радості під час дозвілля до смутку та тривоги, викликаних життєвими перипетіями, спогадами й уявленнями [2, с.127].

Цілу галерею дитячих характерів залишив Олекса Новаківський. Одним із ранніх творів є “Мати художника з онукою” (бл. 1900 р.), де зображений простий за змістом сюжет: бабуся тримає на руках дитину, ще майже немовля. Уже тут виявляється характерний авторський почерк митця: він творить майстерний живописний твір шляхом узагальненого, вільного фактурного мазка, контрастних зіставлень темного верхнього одягу старої жінки з білими хустиною та спідницею й одежами дитини, рожевуватим тілом дитини, лише в тінях акцентуючи форму контурною широкою лінією, що гармонує з нейтральним сіруватим тлом. Етюд захоплює теплотою людських почуттів, композиційним рішенням близький до його пізніх образів Богородиці з Христом на руках. Подібний мотив простежується в рисунках Новаківського на тему ма-

теринства. Серед ранніх творів відзначаються також “Жінка з дитиною”, “Портрет сестри Марії”, мальовані ще до навчання в Краківській академії мистецтв.

Тема материнства проходить через усю творчість Новаківського, інколи скеровуючи його до узагальнення-символу, коли він зіставляє долю матері з долею Богородиці-Мадонни (“Мати з дітьми” (1903), “Етюд до Мадонни” (1905), “Жінка з дитиною” (1912), “Марія” (1914)). Такі студії, часто етюдного характеру, як і низка графічних малюнків, очевидно, слугували основою композиційних панно для Музичного інституту імені Миколи Лисенка “Виховання (Любов)”, “Народне мистецтво”, “Музика”, “Наука” (1914–1916).

Художник неодноразово малював портрети синів, дітей своїх друзів. У ранній період творчості для нього важливим було передати зовнішню схожість та емоційний стан портретованих, зафіксувати їх індивідуальні риси, не вдаючись у зайві подробиці, що властиво його творчій манері. Прикладами є картини “Діти” (1904), “Хлопець з фіалками (портрет Романа Гогульського)” (1909), “Хлопці в білому (сини Й.Гогульського)” (1909) та ін.

У характерній Новаківському манері, з нотами символізму й експресіонізму написані картини “Жданко – козак Мамай” і “Славко в казковому світі”. Серед цих творів привертає увагу невеликий за розмірами етюд “Славко на тлі лугових квітів” (1924), де зображений усміхнений життєрадісний хлопчик у білій одежині на тлі буяючої зелені трав і квітів. Скільки тут душевності, чистоти, обличчя відтіняє кучеряве світле волосся, сині оченята сяють від радості. Спадає на думку аналогія з графічно виконаним образом благословляючого Христа, що стоїть на руках у Марії, яка несе його назустріч людям. В останньому творі простежуються портретні риси його сина.

У “Портреті сина Ярослава” (1930-ті рр.) він зображає серйозного хлопчика-підлітка, який позує батькові на світлому блакитнувато-рожевому сріблястому тлі в темній, коричнювато-сірій одежі, захоплюючи глядача своєю виразною вперто-нервовою поставою. Ліва його рука на поясі, права – на грудях. Майстерно переданий серйозний, дещо насуплений вираз обличчя: Славко синіми очима “з-під лоба” дивиться вбік від глядача, стиснувши губи. Манера письма – властива Новаківському останніх років життя: чіткий контур, майстерно завихрений ритм експресивних мазків, що творять унікальний за глибиною психологічної характеристики образ юного, упевненого у своєму максималізмі, запального й енергійного хлопця, який, очевидно, перейняв батькову вразливу й бунтарську натуру. У цьому творі, як пише Володимир Овсійчук, “лавина малярської пристрасті художника наче прорвала нестійкі перепони, яка еволюціонувала до ще більшої експресивності... Експресія зростає в манері виконання, якої раніше не спостерігалось, – це широкі та хвилясто-текучі мазки, мужні і вольові лінії... Тут найважливішою йому здавалась радість творчості, чуттєва і реалістична” [6, с.280].

Інколи Новаківський малює дітей за якимось заняттям: “Дівчинка біля вікна” (1910), “Славко Гогульський читає” (1911), “Скрипаль-сирота” (“Івасько-музика”), (1929), де головним завданням ставить гармонійно сполучити в один живописний лад багатоманіття насиченого кольорами оточуючого світу й підпорядкувати його передачі емоційного стану зацікавленої своїм заняттям дитини.

Окремо стоять доволі цікаві твори, об’єднані однією назвою, але створені в різний час, – композиції “Пробудження” (1910, 1913, 1914), де автор зображає юну дівчинку, що, потягаючись, протирає очі після сну. Ця композиція дістала завершення у варіанті 1929 р. – “Пробудження на тлі революції”.

Зі станіславських митців образ дитини найчастіше зустрічається у творчості Михайла Зорія. Він часто малював двох своїх дочок. На жаль, під час заслання багато творів було знищено, тому збереглися в основному начерки олівцем та акварельні малюнки. Найбільш проникливими є акварельний “Портрет сплячої дочки Софії” (1942), олівцеві “Портрет донечки Уляни” (1942), “Портрет Уляни, що спить” (1942), “Портрет внучки Ірини Думки” (1982). Для майстра цікавим також було простежити зміну індивідуальних рис його донечок, які виростали, ставали дорослішими, жіночними, тому й надалі він часто малював їх – це портрети 1952, 1955 та інших років, а також пізніші твори, очевидно, копії втрачених до заслання картин, зокрема, “Портрет дочки Софії” (1980) (копія акварельного портрета ранішого часу), у яких помітні впливи Станіслава Висп’яньського, одного з улюблених художників Зорія.

Тема любові до жінки-матері, до рідної землі втілена в “Українській мадонні” (1976) [1, с.85]. Тут центром композиції є жінка з дитиною, зображені на фоні квітів мальви та соняхів – символів України. Митець неодноразово повторював цей сюжет у різних композиційних варіаціях. Мати з дітьми була джерелом натхнення й у композиції “Гуцульська мадонна” і є наче продовження теми, яка зустрічається у творчості Панькевича, Новаківського та інших прикарпатських митців.

Відомий художник Опанас Заливаха хоч і не малював безпосередньо дитячих портретів, проте саме дитина часто присутня в його символічних, сповнених сакрального, алегоричного та філософського змісту творах. Дитина в картинах майстра – це носій генетичної пам’яті предків, символ продовження роду, а одночасно й існування нації, та уособлення щасливого материнства. Тому в його полотнах, створених наприкінці 1970-х – у 1980-х рр., часто зустрічаємо зображення матері й дитини (“Коло хати”, “Родина”, “Чекання”, “Прамати”, “Без назви”, “Є і будемо”, які за філософсько-символічним змістом близькі до триптиха Ф.Кричевського “Життя”. Відчай, почуття безвиході, пошуки кращої долі для себе та своїх дітей часто штовхають людей покидати домівки, що хвилює і змушує задуматися Заливаху, тоді народжуються такі картини, як “У мандрі”, “У світі”. Інколи в його творах на перший план виступає проблема духовності, незнищенності, глибокодумного філософського узагальнення, що прямує до божественного, небесного, найсвітлішого прояву, утворюючи таким чином сакральні за змістом композиції кінця ХХ – початку ХХІ ст.: “Знамення”, “Тримаймось!”

Отже, образ дитини, такий проникливий, сповнений чуттєвості, ніжності, характерний швидкою зміною психоемоційного стану не залишав байдужими прикарпатських митців кінця ХІХ–ХХ століть. За цей час майстрами-живописцями були виготовлені справді чудові, сильні за своїм емоційно-виразним наповненням, досконалі за художніми ознаками портретні твори, у яких утілені яскраві дитячі образи, влучні, тонко простежені характери, типажі. Такі портрети є кращими зразками українського мистецтва ХХ століття. Художник і графік Я.Пстрак уперше серед прикарпатських митців у тематичних картинах звернувся до зображення щасливого материнства й нелегкої долі дітей-сиріт, як згодом і К.Сіхульський, твори якого позначені впливом сецесії. Картини О.Кульчицької, І.Труша, М.Сосенка прикметні розширенням жанрової тематики й виразально-зображальних засобів. Глибоко емоційні, сповнені експресивності й символізму портрети дітей у виконанні О.Новаківського. Вартісними є зображення дочок М.Зорія, який, незважаючи на несприятливі для творчості умови, намагався часто малювати їх у різних техніках, спостерігаючи, як вони виростають, дорослішають, що й відображає надзвичайну душевність, психологізм цих праць. Ю.Панькевич уперше відтворив тему щасливого материнства в національному, народному дусі, зіставивши долю жінки-матері з долею Богородиці-Мадонни. Значно розвинув у своїх полотнах цю тематику О.Заливаха. Дитина в його епічно-символічних картинах – узагальнений образ продовження роду й незнищенності української нації.

1. Баран В. Михайло Зорій / Володимир Баран. – Івано-Франківськ : Вид-во “Сімік”, 2003. – 119 с. : іл.
2. Батіг М. Осип Курилас – чарівник дитячого світу / Микола Батіг // Жовтень. – 1986. – № 10. – С. 127.
3. Крижанівський А. Осип Курилас : альбом-монографія / Андрій Крижанівський. – К. : Оранта, 2008. – 280 с. : іл.
4. Нановський Я. Юліан Панькевич: нарис про життя і творчість / Ярослав Нановський. – К. : Мистецтво, 1986. – 80 с. : іл.
5. Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві / Володимир Овсійчук. – К. : Дніпро, 2001. – 444 с. : іл.
6. Овсійчук В. Олекса Новаківський / Володимир Овсійчук. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1998. – 320 с. : іл.
7. Опанас Заливаха : альбом / упоряд. Б. Мисюга. – К. : Смолоскип, 2003. – 160 с. : іл.
8. Рубан В. Український портретний живопис другої половини ХІХ – початку ХХ століття / Валентина Рубан. – К. : Наук. думка, 1986. – 224 с. : іл.

В статтє исслєдуєтєся одна из разновидностєй портретного искусства – образ ребєнка, популярный в живописи и графике художников Прикарпатья. Рассматриваются произведения О.Новаківського, О.Куриласа, Я.Пстрака, Ю.Панькевича, Е.Кульчицької, М.Зорія и др. Освєщенє темы материнства и счастливого детства, характерные для творчества многих художников Прикарпатья ХХ века.

Ключевые слова: художники, Прикарпатье, портрет, образ ребенка.

The article investigates one of the different types of the portrait art that took place in the creative art and graphic art of the precarpathian painters. This type is in particular an image of a child. This article considers art works of O. Novakivsky, O. Kurylas, Y. Pstrak, Y. Pankevych, O. Kulchytska, M. Zoriy and others. This article as well considers the topic of maternity and successful childhood that left an important trace in the creative activity of the Precarpathian painters of the XXth century.

Key words: artists, Prikarpatya, portrait, appearance of child.

УДК 745 (447.8)

Олена Дяків

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЗАХІДНОПОДІЛЬСЬКОГО ОДЯГУ СЕРЕДИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX ст.

До середини XIX ст. сформувались основні риси народного одягу Західного Поділля, за допомогою якого народ нагромаджував і зберігав свій досвід і кращі традиції. Специфічними особливостями визначався одяг Західного Поділля, де особливо тривалим було панування Польщі, що зумовило наявність спільних рис в одязі. Схожість природно-географічних умов, характеру господарської діяльності, етнічна й антропологічна спорідненість спричинили спільні ознаки в комплексах одягу подолян і поляків.

Ключові слова: традиції, натільний одяг, поясний одяг, стеговий одяг, орнамент, крій.

Актуальною є потреба поглибленого дослідження народного одягу Західного Поділля як невід’ємного елемента мистецької спадщини, що містить невичерпний народознавчий етнографічний матеріал для використання та застосування його в сучасній практиці дизайнерів-модельєрів, художників декоративно-прикладного мистецтва.

Мета – визначити генезу та зміни, що відбулися в період із середини XIX – початку XX ст. у формуванні основних компонентів одягу і які позначилися на художньо-естетичних ознаках цього виду народного мистецтва.

У середині XIX ст. для виготовлення вбрання використовувалися матеріали як домашнього, так і фабричного виробництва, що було пов’язано з виникненням мануфактур. Сировиною для матеріалів традиційного одягу було рослинне волокно, вовна, шкури тварин, що оброблялися цілорічно, поетапно, у визначені народним календарем терміни. Вирощували сорти **льону-довгунця, коноплі**, з яких виготовляли м’які лляні полотна, а більш щільні конопляні саморобні тканини виготовляли з однорідної та неоднорідної нитки й вони були різної щільності, фактури, кольору. Іноді матеріал зберігав природний колір або фарбувався. Виготовляли різні вовняні тканини, на якість яких впливали властивості волокон різних порід овець. У селах були свої ремісники, що забезпечували процес виготовлення одягу: ткачі, кравці, стельмахи, кушніри.

Так, у спогадах І. Зельського про село Залісся Борщівського повіту згадуються “спеціалісти, що ткали чудові запаски перетгані сухозліткою, а також плахти (обгортки) та крайки. У кожному господарстві сіяли коноплі, льон, з яких виготовляли холошні (штани), сардаки та інші частини одягу, селяни годували багато овець” [9, с.640]. У Бучачі виробляли грубе полотно й таке ж сукно, із сукна виготовляли “сіряки узористі”, які на переді вишивали кольоровими нитками.

З кінця XIX ст. починають застосовувати **бавовняне полотно, шовкові нитки, гарус**, їхнє використання в прядиві зробило ці тканини тоншими, збагатило їхню колористику. **Сукно** ткали так само, як і полотно, неваляне сукно йшло на виготовлення обгортки. Для пом’якшення сукна його спеціально обробляли: били в ступі й шили з нього верхній та поясний чоловічий одяг. Також використовувалися **вибійні тканини**, оздоблені ручною вибією, які називалися “**димками**”, проте із часом фабричні витісняють вибійні тканини. З хутра та шкури овець шили верхній і нагрудний безрукавний одяг.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. у селі набувають поширення фабричні тканини, що мають назву “**крам**” (оскільки його продавали в сільських крамницях). У селі з’являються нові форми одягу, що мали назву “**міська пандита**”. Замість білих штанів із власного полотна чоловіки носили вже “**райтки**”, пошиті з грубого матеріалу (“штрукс”). Сорочок не носили вже поверх штанів, їх опоясували крайкою. Зовсім зникли зимові штани-холошні. Дівчата переста-

ли носити чоботи, замінивши їх черевиками або півчеревиками. Почали також зникати обгортки (горботки), їх замінили спідницями. Майже зникли чудові рантухи на головах старих жінок, що носили їх тільки на великі свята. Проте майже до 50-х років XX ст. залишалися вишиті сорочки, запаски, лейбики (кептарі), кожухи. Гарні чоловічі капелюхи власного виробу – невисокі, з малими крисами носили й далі, але більше на свято, а в будні дні – фабричні кашкети. Поєднання фабричних тканин із саморобними привело до певної рівноваги в їх використанні. По-перше, ураховувалися властивості новітніх тканин і їх було вдало застосовано у створенні нових форм одягу.

Велику роль відіграли в збереженні традицій українські громадсько-культурні, науково-дослідницькі організації: товариство “Просвіта”, НТШ, “Союз Українок”. Ці організації, зокрема “Союз Українок”, допомагали в організації етнографічних виставок. Так, “восени 1909 р. село Денисів взяло участь у етнографічній виставці в місті Стрию, збіркою місцевого одягу. Збірку відзначено срібною медаллю” [2, с.246].

Філії культурно-просвітницьких організацій діяли по всій території Тернопільської області. Відкривалися курси крою та шиття, вишивки, куди залучали до творчої праці жінок, дівчат, влаштовувалися так звані покази національної ноші. Такий показ проводився в місті Тернопіль у 1930 р., де було представлено “одяги з різних повітів нашого краю, що коштувало чимало трудів і коштів. Влаштовано величний показ, на якому було багато людей з повіту. Щоб залишилась згадка по цій удалій імпрезі, пані задумали зробити спільну знімку” [8, с.159].

Одяг можна класифікувати, залежно від статі людини, на **чоловічий** і **жіночий**, а ці групи, у свою чергу, підпорядковують вікові підгрупи. Зокрема, жіночий одяг поділяється на дівочий, одяг для жінок середнього віку й жінок похилого віку. В основний комплекс убрання входять групи **натільного** (сорочка), **поясного** або **стегового** (двоплатова запаска, обгортка, спідниця, холошні, штани-портки, гачі). На акварелях Ю.Глогівського зображено комплекс жіночого вбрання із села Трудове Тербовлянського району, що складався із саморобної сорочки, двоплатової запаски та сіряка, але, як свідчать ті ж самі акварелі, у поясному одязі набуває поширення вид зшитого стегового одягу спідниця-“димка”. Доповнювалися ці комплекси **нагрудним безрукавним** одягом (горсетки, кабати, камізельки) і **верхнім** (польки, сіряки, кожухи).

Натільний одяг-сорочка виготовлялася з лляного полотна або суміші волокон льону й коноплі, пізніше, із середини XIX ст., почали використовувати фабричні бавовняні тканини. Чоловічі й жіночі сорочки, залежно від їх призначення, статку сім’ї, шилися з полотна різної якості. Повсякденні сорочки на відміну від святкових декоровані більш стримано й мали різні відтінки кольору (сіруваті, жовтаво-охристі). У святкових сорочках використовувалися добре вибілені полотна й це було своєрідним естетичним еталоном і загальнослов’янською традицією, що сягає сивої давнини [15, с.59].

Найдавніші форми **сорочки** – це **давні, додільні** сорочки із широкими рукавами, округлим вирізом горловини, що густо призбирував обшивку з вузьким розрізом пазушки¹. Пізніше, з появою зшитого поясного одягу, почали виготовляти короткі жіночі сорочки “до підточки”, які часто одягали окремо від “підточки” [17, с.62]. Виходячи з варіантів крою, що були поширені в Україні наприкінці XIX ст. на території Західного Поділля, набула поширення **тунікоподібна** сорочка з плечовими уставками. **Уставки** – це прямокутні або трапецієподібні шматки тканини, що вишивалися між передньою і задньою пілками по основі або пітканню стану сорочки. Уставки розширювали плечову частину сорочки й робили більш об’ємними горловину та рукави. Ширина уставки відповідала половині ширини саморобного полотна, рукав до уставки пришивався непризбираним. Цей тип тунікоподібної жіночої сорочки є найбільш архаїчним і побутовував переважно в усіх слов’янських народів. Сорочки уставкового типу з невеликими комірами або відкладним стоячим коміром були поширені в Монастириському, Гусятинському, Бучацькому районах, зокрема, у Бучачі носили “сорочки з високим подвійним ковніром, краї якого були “фризовані”, довгі рукави сорочки закінчені “фризованими” манжетами” [1, с.470]. Для південно-західних районів Борщівщини, Заліщиків форма крою сорочок була двоюкою: сорочки з уставками та із цільнокроєним рукавом, де верхня частина мала форму уставки.

¹ ТКМ інв. № ТКМТ – 2242.

Оформлення горловини, її обробка завжди композиційно пов'язувалися з оформленням низу рукавів, які або рясно призбирувалися (на Бучаччині), або викінчувалися манжетами. До локальних особливостей, окрім крою, належить орнаментация. Принцип розміщення орнаменту на сорочках мав практичну й естетичну мету. Залежав від крою сорочки та інших елементів одягу, а прикрашалися ті частини, що не закривалися іншим одягом.

У північних районах, що розташовані поблизу Східного Поділля, Волині, декорували уставки, горловину, манжети, пазушку. Для Борщівщини, Заліщиків характерним було декорування всієї площини рукава, що мав тридільну композицію¹. Біля уставки розміщується поперечна широка **смуга-морщинка** (висота до 20 см), найбагатше декорується уставка, на якій поверхневими стібками чорними нитками вишиті від трьох до семи орнаментальних смуг, що сягають майже коміра. Смуги заповнені в рядовому порядку розетками, зигзагами, есовидними мотивами. Орнаментальні смуги розділені горизонтальними стрічками й часто вишиті чорними та металевими нитками. Нижче уставки – морщинка, вишита низинкою, півхрестиком, хрестиком і заповнена великими темно-червоними ромбами з виступами. У морщинках іноді виступають пробіли тканини. Деколи між морщинкою і манжетами вишивка розміщена як у буковинських сорочках вертикальними, скісними стрічками, розміщується на поверхні рукава шаховим повтором узору. Виконується декор на рукаві вовняними нитками, технікою **кучерявий шов** або **об'ємною гладдю**. Пазушка оформлювалася смужками вишивки – “погрудками”, а від них по обидва боки йшли додаткові смуги орнаменту – “прибоки”. Іноді орнамент “погрудок” переносився на спину.

Одяг оздоблювався головним чином **ліцильними техніками**, що передбачали точний підрахунок ниток. Однією з найпоширеніших технік є **низинка**, характерна для уставок Бучацького району. Для неї вживали бавовняні нитки (заполоч) і переважала вишивка, виконана червоними й чорними кольорами. Існує кілька способів оздоблення низзю і, залежно від цього, вона поділяється на поздовжню й поперечну. Вишивають цією технікою паралельними стібками на всю довжину взору. Ця техніка, окрім теренів Західного Поділля, поширена також у північних районах Вінницької області.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. набуло поширення вишивання **хрестиком**. Серед орнаментальних мотивів, виконаних цією технікою, були геометричні та рослинні. У Борщівському, Заліщицькому районах характерним було шиття півхрестиком у поєднанні з **гладдю** та **крученкою**, що створювали різне фактурне звучання. Нитки для вишивання цих технік брали вовняні. Принцип розміщення орнаменту на сорочках мав давні традиції. Від того, як розміщувався декор, скільки його було, залежало від призначення, віку та заможності людини, а також від крою сорочки. Упродовж віків сформувалася чітка система розміщення вишивки та певних частин одягу. Навіть уже на модернізованому вбранні, зокрема сорочках, місце декору ще довгий час залишалося без змін.

Аналіз вишивки на жіночих сорочках дає змогу виділити **рукавно-плечовий** комплекс у самодостатню величину, що здатний бути своєрідним етнічним індикатором. Орнамент вишивок – геометричний з великою кількістю елементів, зокрема, ромбів, зірочок, хрестиків. Колорит вишивок традиційний – чорно-червоний, згодом з'являються поліхромні з додаванням біло-жовтого, синього, фіолетового кольорів.

Чоловічі сорочки шили з конопляного або лляного полотна. На Борщівщині носили довгу до колін, попушену по штанах сорочку з білого так званого “згрібного полотна” [13, с.613]. Сорочки, що побутували на Борщівщині, мали виражений традиційний характер крою – це тунікоподібна сорочка без плечових швів. В основі виробів лежить перекинута по лінії плеча полотнище з розрізом для голови. На конструкцію сорочки впливала ширина полотна (60–70 см), від якої залежала наявність чи відсутність бокових клинів. Рукави сорочок пришивалися до стану під кутом 90 градусів і мали вільне закінчення. Спереду стану сорочки робився поздовжній розтин, довжина якого мала місцеві особливості й коливалася від 18 до 30 см. Коміри були переважно у святкових сорочках у вигляді нешироких прямокутних смужок шириною 2–3 см. Носили такі сорочки поверх штанів з домотканого полотна й підперізувалися вовняними крайками або широкими шкіряними пасами на кілька застібок. Оздоблення розміщувалося на тих части-

¹ ТКМ інв. № ТКМТ – 260, ТКМТ – 293, ТКМТ – 296, ТКМТ – 308.

нах сорочки, які відкривали доступ до тіла (розріз пазухи, виріз горловини, низ рукавів та подолу). За стильовими особливостями орнаменту можна виділити два види оздоблення: геометричними та рослинними орнаментами.

Прикладом першого виду є сорочки із сіл Зимне, Пилипче, Сапогів, Кривче. В основі композиції вишивок є прямі смуги шириною 2–3,5 см, що прикрашали краї рукавів і розтин пазухи. На сорочках села Сапогів орнаменти у вигляді ромбічної сітки, у “віконцях” якої зроблені ажурні дірочки технікою **виколювання** або вишиті різнокольоровими цятками. Вишивка виконана технікою **лічильна гладь, виколювання** заповлечевими нитками, з’єднувальні шви на рукавах та станку зроблені ажурною технікою конопляними нитками. Рослинні мотиви характерні для сорочок сіл Шупарка, Кривче, Дністрове, Вільховець, Звинячка, Більче-Золоте. Орнаментальні мотиви складають гірлянди з квітів, пуп’янків, оповитих галузками з листям. З’єднувальні шви виконані конопляними воскованими нитками.

Смужка на подолі має 2,5 см ширини, а з’єднувальні шви – 3,5 см. Вишивка на сорочках виконана технікою **хрестик** або “колодки”. Л.Булгакова зазначає, що “аналогів такої орнаменталії чоловічих сорочок не має у жодному районі, не тільки Поділля, але й України” [3, с.58].

У північних районах Західного Поділля розповсюджена **сорочка-кошуля** зі вставками, рукави якої викінчувалися вузькими обшивками-дудицями й зав’язувалися тороками або шну-рочком. Сорочки мали з обох боків “бочки”, що робили їх досить вільними. Широкі рукави інколи закінчувалися манжетами. Вишивка наносилася на комір або стійку, низ рукавів, пазушку, а подекуди на місця з’єднання станка з рукавами. Застібка робилася найчастіше асиметричною, від неї по центру пазушки пришивалася подвійна “маніжка”, яку густо вишивали складними геометричними зображеннями. З історії села Денисів зі спогадів отця Вітошинського (1837–1901 рр.) дізнаємося про те, що “денисівці не знали кольорових вишивок, сорочки мережали білими нитками” [2, с.258].

На основі аналізу жіночих та чоловічих сорочок можна зробити висновок, що в характері їх художньо-образного вирішення є відмінні риси, притаманні для Східного та Західного Поділля. Одночасно можна говорити й про спільні риси, які спостерігаємо у виборі матеріалів, орнаментуванні, колориті, вишивальних техніках.

Чорний колір вишивки був домінуючим, іноді до нього додавали темно-вишневий або ж червоно-чорну гаму доповнювали жовтим чи зеленим. Широко використовувалися різноколірні **мережки**: *штанівка, стебнівка*, які з’єднували в єдине ціле композиції орнаментів і вносили додатковий художній ефект [10, с.60].

Поясне (стегнове) убрання одягали безпосередньо на нижню частину фігури, на сорочку, що зумовлювало “зв’язок натільного і поясного одягу, відповідність їхніх форм і художнього вирішення” [15, с.68].

У жіночому костюмі другої половини XIX – початку XX ст. існувало кілька способів утворення стегового одягу й можна виділити такі основні типи: **незшитий, частково зшитий, розпашний, зшитий глухий**. До найдавнішого незшитого одягу відноситься **двоплатова запаска, одноплатова обгортка**. Запаски одягалися поверх сорочки, зав’язувалися на торочки біля стану. Для запасок виготовлялися тонкі вовняні тканини з типовим поперечним розміщенням гладких або дрібноузірних смуг на чорному, вишневому тлі, а готові вироби облямовували з трьох кінців плетеною кіскою – “снурком”. Цей тип убрання побутував до кінця XIX ст. по всій території України й був поширений в інших народів Карпато-Балканського регіону [14, с.53]. Бучацькі “білі запаски” наділені цікавим композиційним вирішенням, нижній край “поділок” заповнений суцільною масою дрібненьких, симетрично згрупованих гладких і павучкових смуг, що характерно для Покуття і Західного Поділля. Розвиненою формою поясного незшитого одягу була **горботка**, яка набула поширення на Східному (у Хмельницькій і Вінницькій областях) і Західному Поділлі (у наддністрянській частині Тернопільської області), а також на Покутті. Найбільш виразними й декоративними є тканини для горботок із чорним фоном, перетканими різнобарвними повздовжніми смугами (“попередницями”). На території Західного Поділля були поширені “окружні” горботки, у яких орнаментальний ритм базується на поєднанні широких і вузьких смуг. Носили горботку, обвиваючи її навколо стану, закріплюючи крайкою, правий нижній кінець якої підтикався під крайку. Тканини для запасок і горботок ткали різними видами саржевого переплетення.

З кінця XIX ст. незшиті форми поясного одягу поступово замінюються зшитими – **спідницею**, що виготовлялася не тільки з домотканих тканин, але й із фабричних¹. Шили їх з кількох полотнищ (пілок), залежно від ширини тканини. Пілок було від трьох до шести, які зшивались, а зверху пришивали обшивку із зав'язками, пізніше пояс. Полотняна спідниця-“димка” виготовлялася з “шальонової матерії”, понизу спідниці пришивалася широка чорна оксамітка. Набули змін фартухи-запаски, які виготовляли з фабричних тканин, особливо святкові прикрашали вишивкою.

Отже, поясний жіночий одяг у розглядуваний період зазнав істотних змін у конструктивних переходах від незшитих форм до повністю зшитих і відрізнявся від міського (міщанського) одягу. Бучацька міщанка була одягнена “в сорочку з високим подвійним фризованим коміром, довгі рукави сорочки закінчувались фризовими манжетами. Поверх сорочки проходила довга майже до землі спідниця, широка долиною, звужувалась до стану – від стану переходила в обтислу горсетку, запинану спереду. На це приходила широка запаска. Спідниці були шиті з тонкого сукна, темнішого відтінку. Кожна міщанка мала по кілька спідниць (суконок) і кілька великих кашемірових хусток чотири квадратних метрів” [1, с.470]. Залежно від свят, посту, весілля чи жалоби, вбирали відповідного кольору хустку. Дівчата по сорочці одягали широку “вовняну суконку, збирану в пасі, довгу на пару цалів поза коліна, вишневого, синього або зеленого кольору. Спереду по спідниці припасовували крайкою фартушок, звичайної іншої краски, як спідниця, з трьома пасками темнішого кольору й короткими френзлями. Кінці крайки звисали з лівого боку, і крайка і фартушок були ткані з чистої вовни. Поверх вдягали жупаник без рукавів, довгий до половини спідниці, або короткий до стану киптарик” [1, с.471]. У зв'язку з переходом на нові конструкції натільного, стегнового одягу, з'являється нова ремісничка професія – кравчиня, що займалася пошиттям жіночих, чоловічих сорочок, штанів (Марія Кара, село Довге Теребовлянського повіту) [6, с.617].

Чоловічий стегновий одяг складався з вузьких **штанів-портків** з білого полотна. У неділю та свята полотняні штани спеціально складали так, щоб утворювалися складки, на Борщівщині їх називали “рисовані” (село Більче Золоте), а в селі Шишківці мали назву “гармонійка”. З полотняними штанами носили на випуск сорочку, а із суконними холошнями її заправляли всередину. У містах у кінці XIX ст. носили штани темного кольору – чорні або сірі, що мали назву “райтки” і шилися з фабричних тканин (вельвет). Ці основні комплекси жіночого та чоловічого вбрання одягали влітку, але перепади температур змушували використовувати допоміжний одяг – **нагрудний**, що захищав верхню частину фігури. На території Західного Поділля побутувала друга форма цієї групи одягу без рукавів (**лейблики, кептарі, камізьельки, керсетки-станіки, горсети**). Вони виготовлялися з хутра або тканини, залежно від призначення, і були короткими або ж довгими, легкими або теплими, прямоспинними або “під стан”. Горсетки мали округлий виріз горловини й шилися з вовняної тканини чорного чи синього кольору, пазуха й низ оздоблювалися вишивкою або бісером. Як нагрудний одяг жінки носили стародавню **катуанку** зі смугастого синьо-білого або червоно-білого саморобного полотна. У XX ст. поширилися **безрукавки-камізьельки** з оксамиту, плису, сатину. Камізьельки були різні за кроєм: приталені (Лазарівка Монастирського району), прямі, оздоблені рослинними мотивами². Святкові камізьельки на Бучаччині були білі й багато декоровані вишивкою в техніці гладь, низ камізьельки оформлювався зубчиками³. У Монастирському районі поширена коротенька керсетка-станік, низ якої оформлений фестонами й такий тип характерний для Волині. Укорочені прямоспинні форми збереглися у хутряних безрукавках (кептарях, лейбликах), у яких хутряна обшивка мала декоративну функцію і водночас утеплювала одяг⁴. Ці одягові компоненти прикрашались нашивними прикрасами: аплікацією, вишивкою. Вони підкреслювали крій, а також конструктивні лінії одягу в таких місцях, як горловина, пройма, пілки, кишені. Шви обшивали довкола вовняними нитками червоного, жовтого кольорів, що утворювали орнаментальні мотиви “кучері”, “зубчики” і доповнювали яскравими вовняними гудзиками. Такі форми одягу були по-

¹ ТКМ інв. № ТКМТ – 2835.

² ТКМ інв. № ТКМТ – 6132.

³ ТКМ інв. № ТКМТ – 490.

⁴ ТКМ інв. № ТКМТ – 1430, ТКМТ – 5720, ТКМТ – 5901.

ширені в Борщівському районі, а також на Покутті й у гірських районах Карпат. Типовим нагрудним чоловічим одягом були жилетки та безрукавки-нагрудники. У XX ст. поширюються нові форми **нагрудного** одягу: **піджаки-бунди**, **куртки**, **френчі**. Одним з важливих чинників, що привів до переходу на нові форми, види одягу на початку XX ст. “були міграційні процеси, зокрема, на захід психоекологічна адаптація людей привела до творчого комбінування та подолання старих і пошуку нових оптимальних форм” [16, с.30].

Верхній одяг розподіляється на осінньо-весняний і зимовий. Форми верхнього осінньо-весняного одягу із саморобного полотна залежали від типу крою спинки й способу поєднання її з передньою пілкою по лінії плеча. Такий одяг не розрізався по лінії плеча й викроювався з перегнутого полотнища (у перекидку). Прикладом одягу, що зберіг архаїчні риси, є **свита** й **сардак**. **Сардак** – плащовий, халатоподібний одяг шився частіше з одного або двох, перегнутих по лінії плеча довгих полотнищ домашнього сукна. Ранні форми зберегли верхню частину прямо-спинною, а нижню розширювали за допомогою клинів, що вшивалися по боках, від лінії талії¹. Порівняно з Волинню, де опанчі, сіряки й кожухи були рясними та довгими, на Західному Поділлі верхній одяг був значно коротшим і не обов’язково рясованим. Верхнім жіночим одягом служила **полька**, **жупан** із відрізною спинкою зі зборами. Чоловіки носили полотняні куртки білого кольору або ткані у вузькі білі та сині смуги, з відрізною спинкою і густими зборами на спині, боці. Подібні до курток короткі сукняні **сіряки** носилися під час польових робіт, а їхня довжина була різною, як і колір (чорні, білі). У селі Настасів Микулинецького району О.Кульчицька замалювала жіночий каптан з полосатої набивної тканини, що входив у комплекс святкового одягу жінки похилого віку [12, с.1]. Каптан має давнє слов’янське походження і зберіг основні принципи крою – приталений, зі призбираною спинкою, що було характерно для такого ж типу верхнього одягу XVII–XVIII ст.

На Західному Поділлі поширений верхній зимовий одяг – **кожух**, різні типи якого виготовлялись у всіх кушнірських осередках України [4, с.51]. Переважали кожухи, відрізані в стані, з розширеним низом, так звані “довгі” кожухи² та “пояскові” кожухи, що теж відрізані в стані, але значно коротші (70–80 см). Г.Й.Горинь відзначає, що в північній частині Західного Поділля “кожухи були довжиною по кістки, широкі, з фалдами, широкими відкладними комірами” [4, с.53]. Значно рідше траплялися прямоспинні кожухи “бунди” довжиною до колін, а також так звані “пояскові”. З кінця XIX ст. і особливо в перші десятиліття XX ст. відбуваються значні зміни у формах кожухів, насамперед зменшуються розміри деталей, загальна довжина, що пов’язано зі зменшенням попиту та з появою нових типів верхнього одягу. Довгі кожухи носили ще до 1940 р. у селі Коропець Монастирського району, а також у Чортківському районі. Рукавні кожухи оздоблювали ідентично до безрукавок і найпоширенішим методом оформлення одягу з хутра було оздоблення шнуром. У південній частині на Борщівщині, Заліщиках застосовували аплікацію та вовняні китиці, а також використовували в оздобленні аплікацію сап’яном і сукном. У кожухах з відрізною спинкою шов декорували по лінії стану та по бокових клинах до низу. Однобортність кожухів зумовила симетричне розташування орнаменту по краях виробу, чітку рівновагу й ритмічність на прямоспинних кожухах, у яких краї оздоблювалися біля хутряної облямівки по лінії рукава, по бокових швах, по низу подолу.

Народний головний **убір** – одна з важливих складових частин народного костюма, що становить надзвичайно розвинутий складний комплекс. Він вміщує велику кількість компонентів, передбачає способи носіння, поєднання із зачіскою. Як невід’ємна структурна одиниця народного костюма головний убір знаходиться, залежно від соціально-економічних факторів, географічних і кліматичних умов, світоглядних уявлень. Жіночі головні убори чітко розмежовуються (за формою, способом носіння) на дівочі та жіночі. Дівчата не закривали волосся, до їхніх головних уборів відносилися: начільна стрічка, вінець, зимою носили хустку. Заміжні жінки поверх кольорового очіпка носили намітку – сіру, жовтувату, а інколи чорну. На Борщівщині у святкові дні дівчата “носили на голові **гердани**, **віночки** з квітів, а при самім чолі кучері з качачого пір’я, а до вінка були причіплені стьожки різного кольору, що сягали аж до колін” [7, с.629]. На свята заміжні жінки обвивали голову сніжно-білим **рантухом**, кінці якого звисали

¹ ТКМ інв. № ТКМТ – 2181, ТКМТ – 2182, ТКМТ – 8177.

² ТКМ інв. № ТКМТ – 5803, ТКМТ – 8760.

позаду до колін. Цікавим є весільний головний убір села Вільхивчик Гусятинського району, змальований О.Кульчицькою [12, с.4], що складався з оксамитової шапочки, на яку нашиті рядами ленти з коралів і дрібних квітів, на потилиці укладені в букет. По плечах звисали шовкові ленти, а чоло прикрашав позолочений вінок з барвінку. Міщанки в другій половині XIX ст. пов'язували голову "волічковими" хустинами, чорними з вузьким віночком ясно-синіх квіток, закриваючи підборіддя. Молодиці зав'язували хустку назад поперек (втятої після вінчання) коси, у дівчат хустка зав'язувалася "під бороду" [11, с.500].

Парубоцькі головні убори влітку – високі солом'яні **капелюхи**, прикрашені герданами, пір'ям з когутячого хвоста, квітами. Старші чоловіки не прикрашали капелюхів, а здебільшого опоясували їх шнуром або вузькою стрічкою. Міщани одягали капелюхи тільки на свята, а в будні носили **кашкети**.

Узимку одягали чорні баранячі **шапки** конусоподібної форми, зі стоячим чи загнутим усередину верхом. Також побутувала шапка із червоного або синього сукна, викладена в середині шкірою та обшита довкола хутром [5, с.135].

Висновки. На даній території вся система виражальних засобів, орнаментально-композиційних, колористичних вирішень базувалася на загальноукраїнській основі й має локальне звучання внаслідок особливостей історичної долі краю, його етнокультурних контактів із сусідніми землями. З кінця XIX ст. у зв'язку з модифікацією традиційного одягу, а також через ряд причин соціально-економічного характеру відбуваються певні зміни у формуванні основних компонентів одягу, що привело до певної консервації деяких форм одягу (натільний одяг, незшитий поясний одяг). Цей етап тісно пов'язаний з регіональними й локальними особливостями народного вбрання, що було зумовлено характером господарської діяльності, рівнем технічного прогресу. Це позначилося на художньо-естетичних ознаках одягу. На початку XX ст. відбувається переорієнтація діяльності людини, витіснення фабричними тканинами домашнього ткацтва. Поширення нових видів тканин приводить до часткової заміни форм одягу. Ця тенденція стосується заміни рукотворних тканин і виробів з них, адже ці тканини як компонент матеріальної культури сформували особливості, вироблені колагатійною працею етносу. Середина XX ст. означена змінами в традиційній побутовій культурі, переходу на нові урбанізовані форми життя. У щоденний побут уводяться стандартизовані, уніфіковані вироби. Народними майстрами й професійними художниками відтворюються традиційні тканини та вироби, у яких зразки народного мистецтва не наслідуються, а відтворюються у вторинних "фольклоризованих" формах.

1. Бобик І. Давня ноша Бучацьких міщан / І. Бобик // Бучач і Бучаччина. Історико-мемуарний збірник. Український архів. – Т. XXVII. – Нью-Йорк ; Лондон ; Париж ; Сідней ; Торонто : Друкарня Української Видавничої спілки в Лондоні, 1972. – С. 470–472.
2. Бородієвич І. Село Денисів / І. Бородієвич // Шляхами Золотого Поділля. Український архів. – Т. XXI. – Філадельфія, ПА : Друкарня вид-ва "Америка", 1970. – С. 239–259.
3. Булгакова Л. Художні особливості чоловічих сорочок Борщівщини кінця XIX – поч. XX ст. / Л. Булгакова // Літопис Борщівщини. – Борщів : Джерело, 1994. – Вип. 5. – С. 57–59.
4. Горинь Г. Шкіряні промисли західних областей України : друга половина XIX – поч. XX ст. / Г. Горинь. – К. : Наук. думка, 1986. – 90 с.
5. Декоративно-ужиткове мистецтво : словник : у 2 т. / за заг. ред. Запаско Я. П. – Львів : Афіша, 2000. – Т. 2. – 400 с.
6. Дубівка В. Село Довге / В. Дубівка // Теробовельська земля. – Нью-Йорк ; Лондон ; Париж ; Сідней ; Торонто : НТШ, 1968. – С. 613–629.
7. Дуткевич-Кавуля М. Село Шишківці / М. Дуткевич-Кавуля // Чортківська округа. Український архів. – Т. XXVI. – Нью-Йорк ; Лондон ; Париж ; Сідней ; Торонто : Видавець Діловий Комітет Земляків Чортківської Округи, 1974. – С. 627–629.
8. Запороцька-Потопник А. На організаторській ниві / А. Запороцька-Потопник // Шляхами Золотого Поділля. Український архів. – Т. XXI. – Філадельфія, ПА : Друкарня вид-ва "Америка", 1970. – С. 159.
9. Зельський І. Село Залісся / І. Зельський // Чортківська округа. Український архів. – Т. XXVI. – Нью-Йорк ; Лондон ; Париж ; Сідней ; Торонто : Видавець Діловий Комітет Земляків Чортківської Округи. – 1974. – С. 612–680.
10. Кара-Васильєва Т. Українська вишивка / Т. Кара-Васильєва. – К. : Мистецтво, 1993. – 260 с.

11. Крочак-Шевчук Є. До Вичілок доріженька / Є. Крочак-Шевчук // Бучач і Бучаччина. Історико-мемуарний збірник. Український архів. – Т. XXVII. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Друкарня Української Видавничої спілки в Лондоні, 1972. – С. 497–500.
12. Кульчицька О. Народний одяг західних областей УРСР / О. Кульчицька. – К. : Вид-во АН УРСР, 1959. – 15 с. : табл. 64.
13. Левицький М. Спомин про Більче Золоте / М. Левицький // Чортківська округа. Український архів. – Т. XXVI. – Нью-Йорк ; Лондон ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1974. – С. 613.
14. Никорак О. Українські народні тканини XIX–XX ст. : типологія, локалізація, художні особливості. – Ч. I : Інтер'єрні тканини / О. Никорак. – Львів : НАН України, Ін-т народознавства, 2004. – 578 с.
15. Ніколаєва Т. Історія українського костюму / Т. Ніколаєва. – К. : Либідь, 1996. – 176 с. : іл.
16. Сніжко В. Ідеологія терену / В. Сніжко // ОМ. – 2002. – № 1. – С. 30–31.
17. Тканко З. Народний одяг Поділля в збірках Державного музею етнографії народів СРСР у Ленінграді / З. Тканко // НТЕ. – 1985. – № 3. – С. 61–63.

Актуальностью является потребность углубленного исследования народной одежды Западного Подолья как неотъемлемого элемента художественного наследства, которое содержит неисчерпаемый этнографический материал народоведа для использования и применения его в современной практике дизайнеров-модельеров, художников декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: *традиция, нательная одежда, поясная одежда, бедренная одежда, орнамент, покррой.*

Actuality is a necessity of deep research of folk clothes of Western Podillya as an inalienable element of artistic inheritance, which contains inexhaustible ethnographic material of ethnology for the use and its application in modern practice of designers-designers, artists of the decoratively-applied art.

Key words: *traditions, worn next to the skin clothes, half-length clothes, femoral clothes, decorative pattern, cutting out.*

УДК 745.51: 749.1

Марія Дяків

ДО ІСТОРІЇ МІСЬКОГО МЕБЛЯРСТВА ГАЛИЧИНИ

У статті подана інформація про функціонування деревообробної школи в м. Станіславів кінця XIX – початку XX ст. Висвітлено основні напрями навчання в школі майстрів столярної справи та наведено досі не відомі приклади типологічних груп наборів художніх меблів Станіславівської столярної школи. Проаналізовано вплив історичних стилів на тектоніку меблів, серед яких домінував модерн і народно-стильова течія.

Ключові слова: *меблярство, меблевий набір, стиль, ремісник, конструювання.*

З огляду на суттєве зацікавлення широкого кола вчених, колекціонерів, майстрів меблевої справи, студентів та учнів художніх навчальних закладів до давніх меблів, а також дизайнерів до проектування новітніх аналогічних конструкцій, постала потреба комплексного опрацювання цього матеріалу в історичному, типологічному та стилістичному аспектах. Варто зауважити, що цінним з мистецтвознавчої позиції є зразки меблів, що були створені майстрами Станіславівської столярної школи, де було впроваджено в ремесло мистецький смак. Індивідуальний підхід до створення виробу, професійне конструювання, орієнтування на історичні стилі стали обов'язковою нормою і вимогами фахового підходу. Цей період був означений зростанням національної свідомості, захопленням етнографією та народною творчістю. Ідея національного стилю в меблярстві Галичини була реалізована проектуванням меблів, основою для яких обрали народні форми меблів.

Мета статті – простежити розвиток традиційного столярного ремесла на прикладі художніх виробів для Галичини столярної школи м. Станіславів.

У кінці XIX – на початку XX ст. сформувалось архітектурне та меблеве столярство в головних центрах Галичини, зокрема, Львові, Станіславові, Чернівцях, Коломиї, Тернополі, Вижниці, Косові. Часи розквіту міського столярства припали на другу половину XIX ст., чому

сприяв міграційний рух ремісників з австрійських провінцій і Відня в Галичину. Базою для розвитку столярства в містах Галичини було цехове ремесло XVI–XVII ст.

У другій половині XIX ст. формувалася ринок збуту меблів, що задовольняв не тільки запити галичан, адже меблі місцевого виробництва користувалися попитом за межами Східної Галичини. Водночас налагоджене масове виробництво меблевих виробів у Празі, Відні, Вроцлаві, що були дешевшими від місцевих товарів, різко підірвало розвиток столярного ремесла в містах Галичини. Основними постачальниками меблів у Галичину стали Віденська Spitalberger Waage і фабрика Тонета.

Головною умовою відродження меблевого столярства було практичне поєднання у сфері деревообробних промислів мистецького хисту й технічних досягнень. Упровадження в ремесло мистецького смаку, індивідуальний підхід до створення виробу, професійне конструювання, орієнтування на історичні стилі стали обов'язковою нормою і вимогами фахового підходу. Кінець XIX – початок XX ст. був означений зростанням національної свідомості, захопленням етнографією та народною творчістю. Ідея національного стилю, популярна тоді серед архітекторів різних європейських країн, сприяла відродженню деревообробного ремесла. Так, у Польщі в 1880 р. було “відкрито” Закопане з народними гуральськими будівлями, з огляду на які критик і художник Станіслав Віткевич (1851–1915) “більше ніж десять років пропагував так званий закоп'янський стиль як ідеальний взірць для польської національної архітектури” [3, с.117–118].

Зміни в характері архітектури кінця XIX ст. викликали зацікавлення будівничих народною матеріальною культурою, дерев'яною архітектурою, яким і належить створення однієї з перших шкіл деревного промислу в Закопаному. Заснування школи в курортній гірській місцевості розпочав у 1870 р. архітектор Едгар Ковач. Визначальною особливістю школи мало стати вивчення й використання традицій народного мистецтва, зокрема, вивчення орнаментального декору та його подальше застосування у виробках з дерева. Програма школи передбачала також вивчення й практичне використання не тільки народного мистецтва, а також і форми різних стилів та історичних епох.

Аналогічні навчальні заклади були створені в Східній Галичині, у т. ч. школа різьби в Риманові (1874), відділ художньої обробки дерева (сницарства) Львівської ХПШ (1882), промислова школа в Станіславові (1884), столярна школа в Чернівцях (1886), деревообробна школа в Коломиї (1890), столярна школа в Тернополі (1898), Товариство для розвою Руської шкатулки у Львові (1898), школа різьбярства та металевої орнаментики у Вижниці (1904), столярна майстерня кооперативу “Промисел” у Верхньому Синьовидному (1926), столярські курси “Рідної школи” у Косові (1926) [6, с.81].

З ініціативи педагогічного товариства м. Станіславів на основі промислової школи в 1904 р. було засновано крайову школу столярства й токарства за кошти міської та повітової рад у будинку міської реальної школи [5, с.10]. Обладнання аудиторій, кабінетів та учнівських помешкань виконали самі учні в так би мовити “англійському стилі”. Діяльність школи висвітлювалася в місцевій пресі, зокрема, у газеті “Kurier Stanislawski”. Розміщені в цьому виданні публікації свідчили про авторитет школи, про надання нею кваліфікованої професійної ремісничої підготовки, про забезпечення учнів замовленнями на виготовлення меблів.

У Станіславівській крайовій школі столярства й токарства навчання тривало три роки. Програма його складалася з опанування теоретичних і практичних наук, а в “основу навчання були покладені принципи науковості, доступності” [1, с.149]. Теоретична наука сприяла всебічному розвитку учнів і відображалася в кількох предметах: релігії (1 год на тиждень), польській мові (2 год), німецькій мові (1 год), рахунках (2 год), вільних ручних рисунках. Найбільше програмового часу відводилося на виконання практичних робіт (40 год). Заняття в школі проходили за чітким розкладом, з 8 до 12 години та з 14 до 18 години. За кожним учнем закріплювалося робоче місце (столярський, токарський чи сницарський верстат, шафки з інструментами, рисувальний стіл у великому рисувальному кабінеті).

Перший рік навчання розпочинали методичним ознайомленням з інструментами та вивченням способів обробки деревини, технологічних особливостей деревини краю, різних варіантів її використання. На другому році навчання учнів залучали до виконання виробів із дерева та виготовлення мистецьких творів з м'якого дерева. Крім того, учні поступово опанову-

вали токарну справу й виточували для себе необхідні речі домашнього вжитку. А на третьому році навчання самостійно виконували вироби за попередньо зробленим ескізом і прикрашали їх орнаментальною різьбою за власною композицією. Столярними роботами в школі керував професор Горецький, фахові дисципліни вели професори Січко й Хожемський.

У школі програму з рисунка опановували протягом трьох років. Перший рік характеризувався посиленою підготовкою з рисунка, зокрема, малювали з натури геометричні фігури, просторові геометричні та лінійні орнаменти, починаючи з нанесення простих фігур (ліній, кіл, геометричних орнаментів) і закінчуючи копіюванням складних орнаментів. На другому й третьому роках навчання до програми з рисунка входило малювання плоских орнаментів, груп предметів з обов'язковим показом перспективних скорочень. Геометричні рисунки доповнювали відомостями з проєкційного малювання, вивчали найважливіші класичні стилі, які викладав професор Міхал Рембач.

Про асортимент виробів столярної школи в Станіславові можна дізнатися з альбому таблиць, декілька сторінок яких з автентичними печатками “*krajowa szkoła stolarstwa i tokarstwa w Stanisławowie*” знаходяться в приватній збірці. Альбом, очевидно, було створено як каталог до крайових виставок і він якнайкраще висвітлював діяльність школи. У тогочасних публікаціях давалися позитивні відгуки про крайову виставку 1873 р., “що заклала перші “оздоровчі” тенденції моди на чистоту стилістики, рукотворне начало та мистецькі вартості” [4, с.82].

На табл. №309 і 310 (рис. 1) зображено декілька наборів для кухні, столової, у яких помітні тектонічні ознаки ампіру. Оздоблення двох кренесів з кухонного набору дублюють манеру декорування меблів французького ампіру, поверхня фасадів прикрашена малюнками лаврового вінка, проте в масивних шестикутних тумбах нижніх ярусів відчувається вплив місцевих традицій народного меблярства. Два види конструкції кренесів мають різне вирішення – в одному це традиційна форма (дводверна тумба з нішою), де переважає функція зберігання посуду та кухонного начиння на полицях, а в іншому варіанті шафа з інноваційним способом зберігання – на гачках, прикріплених до площини щита. До цього набору додано кухонний стіл з дощатими ніжками та шухлядами під стільницею і доповнено цей набір стільцями простої прямолінійної конструкції.

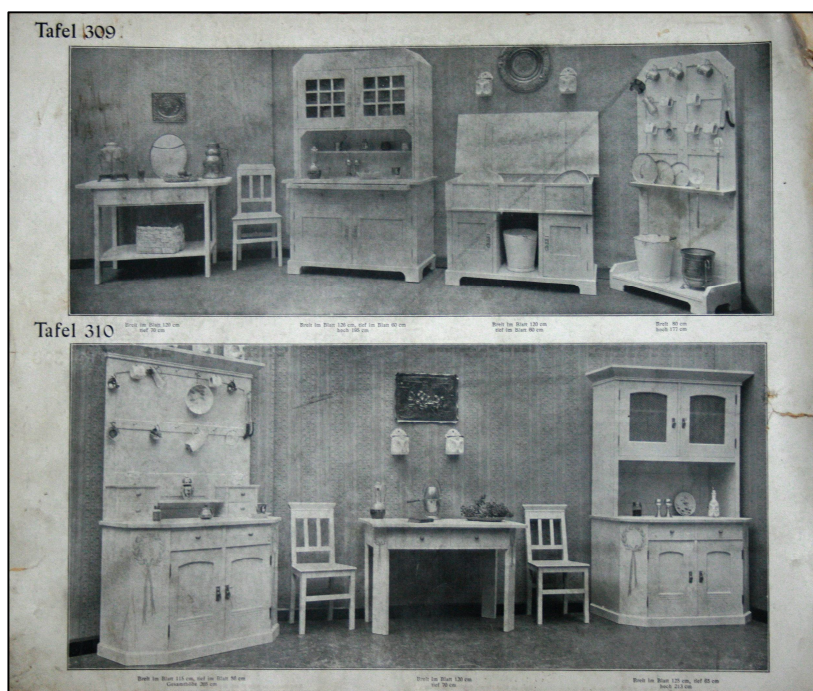


Рис. 1. Таблиці №309, 310. Набір меблів для кухні.
Власність Р.Абдурагімової

В іншому наборі меблів для кухні (табл. №309) кренес із приставкою (щит з гачками) замінено “кухонним вішаком” з двома полицями – перша для відер, а друга для зберігання кухон-

ного начиння, що кріпляться на стінці фільоночної конструкції з гачками. Для зручності в наборі є тумба для миття посуду з відкидною стільницею, під якою є два відділення для безпосереднього миття посуду, нижня частина виробу має тумби, розділені нішою. Корпусні меблі розміщені на профільованих масивних цоколях, що візуально збільшують габарити фільоночно-рамкових фасадів з трапецієподібними – зрізаними по кутах верхніми частинами.

Дещо іншу тектоніку мають кухонні набори (табл. №307, 308) з виразними ознаками модерну та народно-стильової течії галицького меблярства (рис. 2).

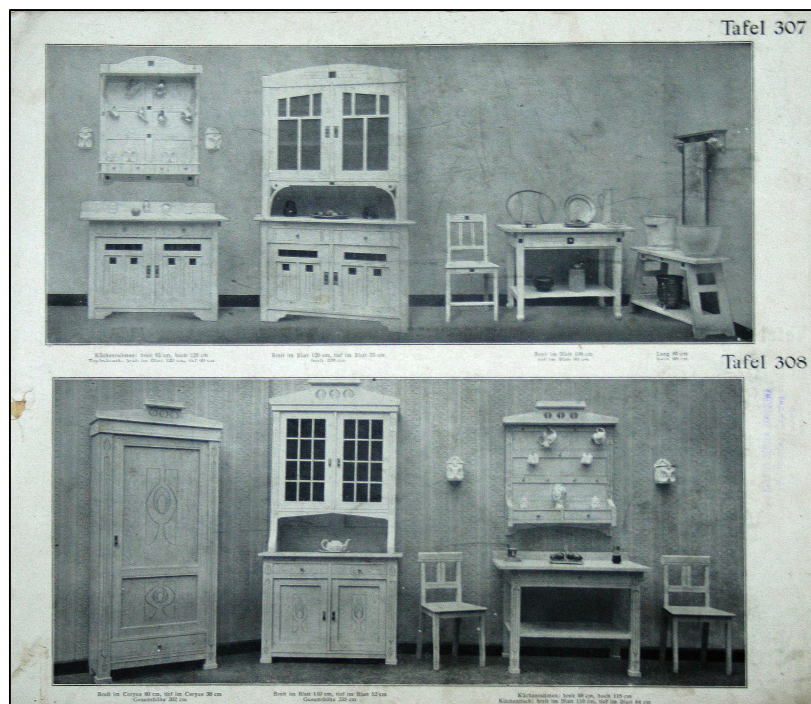


Рис. 2. Таблиці №307, 308. Набір меблів для кухні.
Власність Р.Абдурагімової

Вирізняються нетрадиційні комбінації тумби та мисника з гачками замість полиць (табл. №307), які є похідними трансформаціями від креденса двоярусної конструкції з профільованою нішою та царгою. Незмінними є конструкції стола та стільців, а для миття посуду розроблена підставка-лава – продовгуватої форми із щитоподібними ніжками та полицею внизу. У набір для кухні та столової (табл. №308) входять шафа, креденс, мисник, стіл і стільці, які декоровані рослинним орнаментом (стилізований бутон квітки на стеблі). Також використані в оздобленні фасадів корпусних меблів архітектурні елементи, зокрема, профільовані карнизи, ніші псевдопілястри. Різноманітність конструктивних рішень, що доповнені гармонійним декором, є результатом художніх пошуків майстрів-меблярів, які вміло застосували й поєднали західноєвропейський досвід і засади народного мистецтва Галичини.

Серед меблів для вітальні вирізняється набір: чайний столик, стільчики, крісло, підставка для квітів або етажерка. Зокрема, в альбомі запропоновано декілька варіантів таких наборів, де акцентовано увагу на функційних та стильових ознаках виробів. Вони доповнені найпоширенішими типами м'яких меблів для сидіння, які вдало комбінуються з продовгуватими столиками (прототип сучасного журнального стола). Сюди ж до перелічених меблів входить стілець (курдибан) на ледь вигнутих ніжках зі вставками шкіряної оббивки на спинці та сидінні. Продовгувата конструкція підставки для квітів оздоблена ажурним візерунком та естетично доповнює набір. Набір доповнений етажеркою з решіткоподібними боковими стінками, ритм яких повторюється на спинках стільців і в проріжках напівовального крісла. Вплив модерну відчутний у профільованих елементах та заovalених деталях меблів, а ритмом хвилеподібних ліній збагачені конструкції меблів набору для відпочинку, зокрема, складна форма столика: кругла в плані стільниця розміщена на чотирьох масивних, профільованих ніжках, які внизу

сполучені з круглою щитоподібною підставкою. Для них характерні злегка вигнуті, профільовані лінії спинок, сидінь, білець стільців і крісел, які доповнюються фактурною м'якою оббивкою.

У проектуванні меблів школи використовували елементи ренесансу, готики, що виражено в еkleктичному поєднанні видовжених пропорцій (готика) і геометризованого орнаменту (модерн) у наборі меблів для вітальні (табл. №277) і доповнено цікавими конструктивними рішеннями книжкової шафи, дивана, двох пеналів та письмового столу. Корпус книжкової шафи поділений на центральну частину (дві тумби й ніша) і на два пенали-приставки з боків. На дверцятах пеналів нанесено геометричний орнамент із спіралеподібних ліній у колі, що змістовно доповнюють стрічковий декор на карнизі. Мотивом “безконечника”, “трикутника” оздоблені спинка й сидіння дивана, який розміщено поміж пеналів, що з'єднані книжковими полицями-тумбами та нішами (рис. 3). Художня виразність шафи рамко-фільонкової конструкції тектонічно підтримана прямокутними формами дивана, пеналів і письмового столу. Варто зазначити використання металевих ромбоподібних ручок, які є своєрідною оздобою меблів з вищеназваного набору.

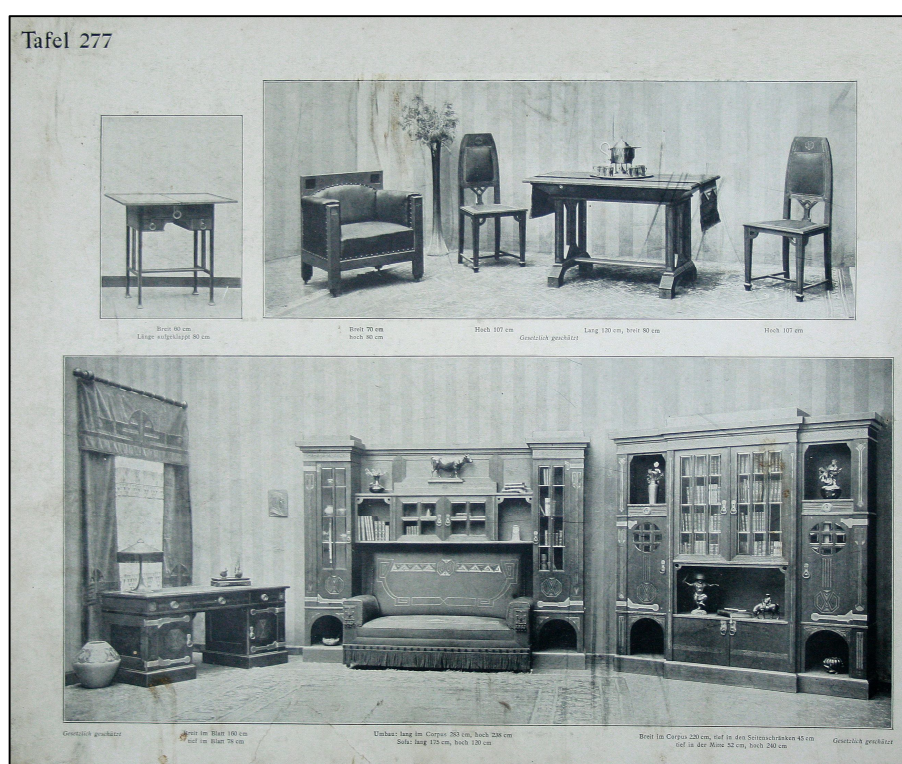


Рис. 3. Таблиця №277. Набір меблів для вітальні.
Власність Р.Абдурагімової

Зібрані варіанти наборів в альбомі за нумерацією дозволяють стверджувати, що в столярній школі створено ґрунтовну, професійну та мистецьку основи для підготовки фахівців з виготовлення художніх меблів, куди входили задум, ескіз, проект, креслення, технічні розрахунки. Такі комбінаторні пошуки зумовлені споживчим ринком і змінами в архітектурному плануванні помешкань галичан. Зокрема, в одному виробі намагалися поєднати функції двох і більше типологічних груп меблів, наприклад, книжкову шафу доповнено секретером з антресолями. В іншому варіанті меблевого набору для вітальні спрощено конструкцію книжкової шафи, диван уміщено в нішу з книжковою полицею, а письмовий стіл замінено столиком з приставкою або дводверною тумбою. Найпоширеніша конструкція дивана – виріб з високою спинкою, розміщений в ніші з книжковими полицями, тумбами, годинником тощо. Такі меблі, окрім підвищеної зручності в користуванні, були ще й творами декоративно-прикладного мистецтва, адже їх оздоблення вимагало творчої майстерності різьбяра й столяра у виконанні модерних орнаментів.

На крайовій виставці 1894 р. Станіславівська крайова школа столярства й токарства “представила продукцію, яка в художньому відношенні орієнтувалась на українське народне мистецтво” і, зокрема, “вироби художнього столярства: столи, різьблені і мальовані касети, ліхтарі” [2, с.49]. Поступово школа набула гарну професійну репутацію і тому не всі бажаючі могли там навчатися, відбувалися відбори вступників.

На крайовій виставці 1901 р. школа представила меблевий гарнітур (сервант, креденс, стіл та стільці), виконаний за народними мотивами [8, с.1–2]. У токарському відділі практикувалося виробництво декорованих аксесуарів для куріння (люльок, портсигарів, папіросниць тощо), а також виготовлення різних побутових виробів (столів, ліхтарів, тарелей та ін.) у “ренесансній”, “старонімецькій”, а також у “народній” стилістиці” [7, с.2]. Шкільна продукція йшла на замовлення окремих осіб й установ, організацій, на продаж Відділу крайового у Львові. Випускники школи влаштовувалися в різьбярських, столярських і токарських майстернях Станіславова, Кракова, Львова, Тисмениці, Дрогобича, Ягельниці та інших міст, сіл.

Висновки. Історія деревообробних шкіл Західної України кінця XIX – початку XX ст. висвітлює роботу освітньо-навчальних осередків, які визначили подальший розвиток народного, професійного мистецтва, а також залишили творчу, педагогічну, естетичну спадщину. Діяльність Станіславівської школи була досить плідною, що виявилось в пошуку нових художніх форм меблевих виробів, їх художньої виразності, організації предметного середовища. Школа відіграла значну роль у популяризації галицького мистецтва та гуцульського народного мистецтва, а також сприяла розвитку художнього ремесла. Найвизначнішим її досягненням було збереження та використання національних культурних традицій у предметному середовищі, у практиці створення архітектурних споруд, інтер’єрів і у виготовленні меблів (спальних наборів, шаф, креденсів (буфетів), столів, ліжок, крісел, диванів, стільців) з використанням народних мотивів вишивки, писанкового орнаменту.

1. Волинська О. Мистецька освіта на Гуцульщині (кінець XIX – перша третина XX століття) / Олена Волинська // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2003. – Вип. V. – С. 145–155.
2. Нога О. Іван Левинський / Олег Нога. – Львів, 1993. – 76 с.
3. Ольшевский А. Основные направления в польской архитектуре на рубеже XIX–XX вв. / А. Ольшевский // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX – начала XX века. – М., 1977. – С. 110–124.
4. Художественное убранство русского интерьера XIX века : очерк-путеводитель / под ред. И. Н. Ухановой. – Л. : Искусство, 1986. – 141 с.
5. Школа промыслова в Станиславоу // Господарь и Промышленник. – 1886. – Ч. 1. – С. 10.
6. Шмагало Р. Т. До історії деревообробних шкіл Західної України кінця XIX – початку XX ст. / Р. Т. Шмагало // Вісник Львівської академії мистецтв. – Львів, 1999. – Вип. 10. – С. 80–89.
7. Kurier Stanislawski. – 1904. – № 4626. – S. 2.
8. Kzajowy wazstat stolarski w Stanislawowie // Kurier Stanislawski. – 1904. – № 462. – S. 1–2.

Ценными с искусствоведческой позиции есть образцы мебели, созданные мастерами Станиславской краевой школы столярного и токарного дела периода конца XIX – начала XX ст. Внедрение в ремесло художественного вкуса, индивидуальный подход к созданию изделий, профессиональное конструирование, ориентирование на исторические стили стали обязательной нормой и требованием профессионального подхода. Этот период был отмечен ростом национального самосознания, увлечением этнографией и народным творчеством. Идея национального стиля была популярна среди архитекторов разных европейских стран и способствовала возрождению деревообрабатывающего ремесла.

Ключевые слова: мебельное дело, мебельный набор, стиль, ремесленник, конструирование.

The article contains the information about functioning in school Stanislav wood from the late XIX – early XX century. The main areas of study joinery craftsmen in this school. The main typological groups of artistic furniture, which are combined into sets. The influence of tectonics on historical styles of furniture, among which dominated modern and folk-style flow.

Key words: art furniture, furniture set, style, art design.

НАРОДНЕ ВБРАННЯ ЯК НАЦІОНАЛЬНИЙ СИМВОЛ ЕВОЛЮЦІЇ
НАРОДНОГО ОДЯГУ В СИСТЕМІ КУЛЬТУРИ
(ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ – ПОЧАТОК ХХ ст.)

На основі аналізу публікацій про народне вбрання, фото, творів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ століть автор простежує еволюцію народного вбрання. У статті відмічено взаємозв'язок зацікавлення народним убранням як видом народного мистецтва та розвитком національної самосвідомості, зародження національного стилю в українській моді.

Ключові слова: народний одяг, традиції, новаторство, символ, народне мистецтво, міський одяг, ідея національного стилю.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. етнічні особливості одягу найбільше збереглися в комплексах селянського вбрання. Проте не тільки це зумовлює його назву “народний”. У традиційному одязі відобразилися етичні, художньо-естетичні уявлення народу, особливості його історичного розвитку, менталітет, система цінностей, рівень духовної і матеріальної культури. Науковий інтерес дослідників до самотутньої культури українців розгорнувся ще з початку ХІХ ст. Він пов'язувався з романтичною течією в європейській науці. Фольклорно-етнографічні матеріали були визнані цінним джерелом пізнання культури народу.

Ансамбль українського народного вбрання є продуктом просторово-часового оточення, органічним відбитком духу народу в різні історичні моменти. Дослідження традиційного костюма в контексті історичних подій дає змогу визначити соціокультурний аспект народного вбрання і зрозуміти, чому саме комплекс селянського одягу сприймається як національний символ. Метаморфоза художньої форми народного вбрання та його патріотична символіка в призмі цінностей української культури складають комплекс проблем, не повністю досліджених до цього часу.

Мета статті – проаналізувати, чому саме селянське вбрання українців вважається “народним”, і визначити роль культурно-просвітницьких рухів у збереженні та розвитку національного костюма. Цим зумовлюється опора на джерельну базу, а саме – періодичні видання (журнальні та газетні статті) і фото ХІХ – початку ХХ ст. з музейних і приватних колекцій.

При дослідженні теми автор опирається на існуючі дослідження політичного, економічного та духовного життя українців ХІХ – початку ХХ ст. Михайла Грушевського [1, с.115–519], Івана Крип'якевича [2, с.162–184], Остапа Терлецького [3], Ярослава Грицака [4].

Шляхи історичного розвитку селянського та міщанського вбрання з означенням їх етно-регіональних відмінностей розглянуті в працях Катерини Матейко [5], Галини Стельмашук [6], Тамари Ніколаєвої [7]. Групу публікацій, у яких висвітлено окремі аспекти проблеми взаємодії міської культури та народного мистецтва, складають наукові дослідження Григорія Щербія [8], Олени Цимбалюк [9], Олени Никорак [10], Ірини Кодлубай [11], Андріани Надопти [12], пов'язуючи популяризацію українського народного мистецтва, зокрема, народного одягу, з головними тенденціями національно-культурного відродження досліджуваного періоду.

Зацікавлення матеріальною культурою українського народу, у т. ч. і традиційним убранням, виникло під впливом європейського романтизму. Частково цьому сприяли ідеї, висловлені німецьким філософом і письменником-просвітителем Йоганом Гердером, що поступово поширилися і в Україні. Він стверджував, що підґрунтям прогресивної культури є природність, тому, відкинувши так звану “високу культуру” імперських дворів та аристократії, слід звернутися в пошуках натхнення і засобів самовираження до істинної та самотутньої культури простих людей [13, с.136].

Першим закликком українського романтизму було пізнання свого краю і народу. Українська народна культура була настільки різноманітна й багата, що нею захоплювалися не тільки українські патріоти, а й шляхта. У 1830–1840-х роках серед молодих панків-дідичів, так званих “скуржан-балагура”, на Поділлі, Волині й Київщині з'явилася мода наслідувати селянський побут [14, с.16]. За свідченням очевидця, справжній балагура “одягнений у гуньку або свитку з грубого сукна підперезану черкеським поясом, суто набиваним сріблом, і в широкі шкіряні рейтузи. Зимом бараняча шапка, а літом шкіряний кашкет із дашком накривали голову. На інший рід елегантії дивилися криво” [2, с.172]. На той час, коли одяг свідчив про належність до певної

національної, конфесійної, економічної спільноти, указував соціальний і сімейний стан, таке вбрання викликало роздратування в суспільстві (схожий спосіб протесту обирали у ХХ столітті “стиляги”, “хіпі” і “панки”). Хоч таке наслідування особливого впливу на розвиток культури не мало, проте польське “балагульство”, як і “козакофільство”, викликало зацікавлення народною культурою та історією України серед освіченої молоді, яка походила із шляхетських родин.

Пізніше звернення до форм селянського вбрання, уведення його елементів у міський костюм стало ознакою демократичних переконань, революційним символом. Прогресивні галичани з перших днів революції 1848 року, так званої “Весни народів”, почали носити народний одяг. “Молодий богослов Олексій Заклинський, вибираючись на слов’янський з’їзд у Празі, купив собі “руський одяг, а саме: верхнє вишиване убрання на подобу сіряка, сиву баранкову шапку й гуцульський вигузований топірець”. Жінки теж захопилися народним убранням. На “вечірній забаві” у Митрополичій палаті на Святоюрській горі у Львові 1849 р. були “всі невісти і діви в одежах русько-народних” [2, с.182].

У 1861–1862 рр. у Галичині серед молоді поширилося захоплення українською козащиною, викликане літературними творами Т.Шевченка, Марка Вовчка й історичними працями М.Костомарова, П.Куліша, М.Маркевича. Зацікавлення історією козащини проявилось навіть у наслідуванні зовнішнього вигляду козаків. Носили шаровари, високі смушеві шапки та верхній одяг, що нагадував жупан, кирею або кунтуш. Це не були копії історичних козацьких костюмів чи автентичне народне вбрання і студенти носили його тільки для параду, у свято тощо. Гетьманщина забезпечила історичне підґрунтя мріям українських патріотів про незалежну державу. Період Київської Русі асоціювався швидше з російською державою, ніж з українською минулиною. Зокрема, Олександр Барвінський, громадсько-політичний діяч Галичини, згадував про 1860-ті рр.: “Нам мало припадала до серця стародавня минушина руського народу з князями і боярами, се була доба мало для нас тоді зрозуміла, а за те переймались ми зображеннями лицарських походів буйної козащини, котра була о много близша і живійше промовляла до молодечої душі і нашого романтичного настрою” [15].

Історично-фольклорна стилістика в міщанському одязі використовувалася українцями для демонстрації антипольських настроїв на “руських балах”. За свідченням очевидця, на такі бали, що проводилися у Львові та містечках Галичини в другій половині ХІХ ст., молоді люди одягали козацькі й народні костюми: “Кілька красавиць показалося в строях народних, т. є. синих корсетиках золотовишиваних, іменно дві красавиці в таком строю с коралями на шії, з котрих золотії висіли крести, с синіми запасочками, – затім со всім по-народному, дуже красно отличалися. Юношей замітили ми многих в козацких строях с широкими шараварами и красными поясами” [16].

Костюм з використанням історичних і народних мотивів, створюючи художній образ, став виявом національної самосвідомості, етнічної самоідентифікації і водночас могутнім засобом їх формування, утвердження як в індивідуальній, так і в суспільній свідомості. Таке вбрання мало яскраво виражений знаковий характер, установлювало приналежність людини до певного етносу.

Прикладом для наслідування стали польські демонстрації початку 60-х років, на які поляки вдягали історичні шляхетські костюми. “Як лише львівські Поляки стали убиратися в свої чимари і конфедератки, так сей час руська світська молодь убралася в національні костюми” [17, с.2].

Таким чином, одяг як частина комунікативного коду виразив політичне протистояння українців і поляків.

Відмова від форм модного на той час французького костюма на користь одягу селян і ремісників виражала ототожнення своїх інтересів з інтересами свого народу, визнання рівності всіх у державі, готовність боротися за права народу. У другій половині ХІХ ст. серед патріотично налаштованої інтелігенції України було прийнято включати у свій костюм елементи народного вбрання. На кількох відомих портретах Володимир Антонович, Іван Франко, Ольга Франко, Наталія Кобринська, Володимир Шухевич одягнуті в такі костюми (рис. 1). А буковинський поет Юрій Федькович (рис. 2), скинувши військовий мундир, одягнув гуцульське вбрання і “носився по-гуцульськи” навіть на службі у Львові на посаді управителя друкарні. На закиди аристократів щодо його костюма Юрій Федькович пише:

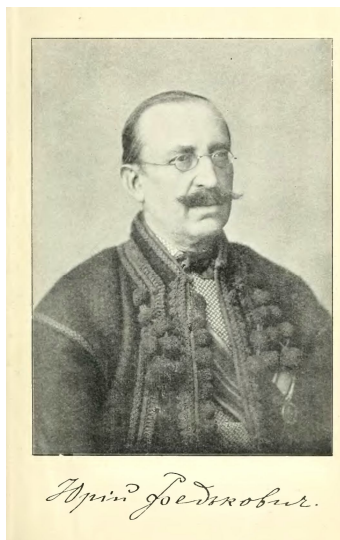
Я ж бо тебе ни звержу ся,
Руский мій сардаче, –
Тепер аж я заспіваю,
Тепер аж заплачу,
Бо маю ся в шо утерти:
Широкіі поли. –
Ни скину тя, мій сардаче,
Ніколи, ніколи!



Др. Іван Франко.



Рис. 1. Володимир Антонович, Іван Франко, Наталія Кобринська, Ольга Франко, Володимир Шухевич з дружиною, Олена Косач (Олена Пчілка)



Осип Юрій Федькович.

Рис. 2. Осип Юрій Федькович

Хоч “присяга” Юрія Федьковича в 60-х роках XIX ст. не була чимсь незвичайним і відповідала настроям тодішніх галицьких народників, які носили козацьке та народне вбрання, однак, на відміну від захоплень галицьких студентів, це тверде переконання він проніс через усе життя [18, с.173].

Народне й козацьке вбрання ставало метафорою, що дозволяла виявити етнічну приналежність носія і характер його устремління.

З піднесенням української орієнтації в Галичині в другій половині XIX ст. інтелігенція активно включилася в загальноєвропейський процес дослідження пам’яток давнини й етнографії краю.

У середовищі демократичної інтелігенції високо цінувався народний костюм і в естетичному плані, і як ознака збереження національних духовних цінностей. Усвідомлення значущості народного одягу для національної культури проявлялося в його дослідженні та колекціонуванні. Особливо слід відзначити праці Якова Головацького “О народной одежде и убранстве Русинов или

руських в Галичине и северо-восточной Венгрии” (1877), Оскара Кольберга “Рокусіє” (1882), Григорія Купчанко “Буковина и еи русски жители” (1895), “Галичина и еи русски жители” (1896), “Угорска Русь и еи русски жители” (1897), Володимира Шухевича “Гуцульщина” (1901). Іван Франко організовує масове збирання етнографічного матеріалу, залучивши до цього передові прогресивні кола інтелігенції, особливо студентської молоді. Із цією метою він у 1883 р. створює у Львові Етнографічно-статистичний гурток.

На етнографічних і господарсько-промислових виставках, що проводилися на території всієї Австро-Угорщини, зокрема в Галичині, з 1880 року завжди експонувалися колекції народного вбрання. Однією з перших таких виставок, де найбільше було представлено народне мистецтво Покуття – Коломийського, Косівського, Снятинського, Городенківського, Заліщицького і Борщівського повітів, стала етнографічна виставка в Коломиї (1880). Основною метою виставки було “охопити, наскільки можливо, все те, що належить до знайомства з народом, який живе в цих повітах: репрезентувати одяг і строї (костюми), усі знаряддя, домашній промисел” [19, с.6]. На виставці були представлені 24 манекени у святковому й повсякденному вбранні жителів Покуття. Експозицію строїв доповнювали сорочки, плечовий і поясний одяг, верхнє вбрання, головні убори, взуття та прикраси. Виставка переслідувала дві мети – надати науці поле для етнографічних спостережень і піднести домашній промисел околиць Покуття. Подібні акції регулярно відбувалися по всій Галичині: у Львові (1877, 1894), Станіславові (1879), Тернополі (1884, 1887), Косові (1904), Стрию (1909), Коломиї (1912), Ворохті (1930), Кутах (1933). Ці виставки сприяли появі місцевих товариств і спілок, які популяризували народні художні промисли, виявляли народні таланти. Це, у свою чергу, мало позитивний вплив на збереження народного вбрання як феномену української культури.

Зокрема, українські майстри, що професійно займалися моделюванням одягу, звернули погляд на народні строї, декоровані вишивкою. Саме наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть вишивка набула великої популярності.

У пропаганді та створенні моделей одягу в українському стилі відзначалися Львівська фірма “Труд” і кооператив “Українське народне мистецтво”. З нагоди відкриття виставки домашнього промислу в Коломиї в 1912 році спілка “Труд” передала в подарунок архієпископі Зиті (дружині архієпископа Карла Франца Йосифа) чудову шовкову, багато мережану ранішню сукню в гарній “касетці гуцульської роботи”. Архієпископ й архієпископіня, подякувавши за подарунок, із високою похвалою відгукнулися про красу й “артистичне викінчення” сукні, із цікавістю розпитували, хто і як довго вишивав цей одяг [11, с.9].

Перша третина ХХ ст. – це період інтенсивного розвитку промислового виробництва тканин й одягу. Разом з урбанізаційними процесами та розвитком торгівлі форми вбрання, технології й способи декорування швидко поширювалися в сусідніх регіонах. Зростання рівня культури та освіти, посилення міжетнічних взаємозв’язків відкрили для широких кіл українського населення можливість знайомства з культурним надбанням інших народів. Як наслідок, формувалися нові запити й смаки, стиралися традиційні ціннісні орієнтації.

Ці процеси активніше відбуваються в селах, розташованих поблизу великих міст. Нові матеріали, виконані промисловим способом, спричинили новаторства у формотворенні та способах декорування одягу.

На думку Любки Колесси, видатної піаністки й громадської діячки, негативний вплив на художню якість народного одягу мало поширення псевдонародних друкованих зразків вишивок. Незнання традицій призводило до еkleктики в костюмах, зокрема, у техніках і мотивах вишивки, “повишукуваних у ріжних видавництвах Андрейчина, Оринштайна, Гриневича, ДМС, виданих виключно для заробітку, які не мають нічого спільного з нашим народним мистецтвом” [20, с.18].

Для пропагування модерного застосування і збуту виробів народного мистецтва та домо-виробництва й збереження чистоти їх стилю у Львові в 1922 році засновано кооператив домашнього промислу “Українське народне мистецтво”. Журнал “Нова хата”, що видавав кооператив, мав на меті “ширити і плекати замилювання і знання народного мистецтва”. Зразки узорів, складових і цілих комплексів народного вбрання, які друкувалися в журналі, були взяті з музейних збірок або надіслані дописувачками.

Діяльність за відродження народного одягу та включення його елементів у модний костюм була і є засобом вираження патріотичних почуттів, одним з важелів розвою національної самосвідомості. Тому костюми за народними традиціями виступали символом утвердження української нації в багатонаціональному культурному просторі Західної України. Не відкидаючи європейські модні тенденції, українське жіноцтво намагалося перешкодити остаточній втраті національного колориту в міському одязі. Тому в періодичних жіночих журналах зустрічаємо заклики до українізації міського костюма, “плекання української моди”.

Народна стилістика набула значного поширення в міському костюмі на початку ХХ століття завдяки популяризаторським акціям українських жіночих товариств. Так, промисловий кооператив “Українське Народне Мистецтво” був ініціатором та учасником вечорів, показів української моди, конкурсів ручних робіт. Співучасником згаданих дійств був і кооператив “Труд”. На ревіях мод і на показах народної носії зачитувалися доповіді та реферати щодо поширення національних елементів у сучасному одязі. Народне вбрання часто використовувалося на концертах та національних святах. З метою створення репрезентативного “національного” костюма під патронатом журналу “Нова хата” із січня 1933 р. до квітня 1934 р. проводився конкурс на “взірцевий проєкт народного строю”, розписаний Конгресовою мистецькою комісією. Однак анкетний матеріал, зібраний журналом, виявився далеко не повним, для того щоб послужити основою для створення такого зразка. Очікуваного синтезу наддніпрянського й галицького одягу в результаті не виявилось, проте наслідком конкурсу було чимало вданих стилізованих народних костюмів. Журі відзначило ескізи Галини Мазепи (Прага), Олени Кульчицької (Перемишль) і Михайлини Стефанович (Хирів) [21, с.5].

На першому “Вечорі народньої носії”, який відбувся 4 грудня 1934 року, Ірина Гургула в промові зауважила, що метою дійства є не “плекання традиції, а ознайомлення з мистецькими якостями народного вбрання”. Організатори показу сподівалися згодом таки створити проєкт репрезентативного національного вбрання, який би “зберігав характеристичні прикмети українського народного мистецтва” [22, с.2].

Спроба створення демонстративно-національного костюма характерна й для інших народів. Зокрема, костюми-символи, спроектовані митцями на основі стилізації історичного й народного вбрання свого краю, були виготовлені у Франції, Ісландії, Норвегії, Шотландії ще у ХVІІІ–ХІХ ст. [23, с.76–79].

Висновки. Отже, заходи щодо відродження, запровадження в життя національного костюма – це не вигадки естетів, любителів старовини й етнографії, а реальна потреба виховання в громадян гордості за свою культуру.

Зацікавлення народним мистецтвом, зокрема й селянським убранням, на теренах Західної України з’явилося в другій половині ХІХ ст. як реакція на загрозу поглинання чужою панівною культурою. Історичні та фольклорні мотиви в міському вбранні стали зовнішнім проявом ідеології носіїв: ототожнення з народом, готовність боротися за його права та виражали мрію про незалежну державу.

Активні дослідження народного мистецтва виявили високі якості традиційного вбрання українців. Тому науковці, патріотична інтелігенція розгорнули рух за збереження і відродження народного одягу як складової національної культури. У першій половині ХХ ст. запровадження в моду елементів національного одягу також зберігало виразний ідеологічний зміст, було проявом національної приналежності, вірності національним цінностям, традиціям, ідеалам.

Перспективні напрями подальшої роботи ми вбачаємо в дослідженні трансформації комплексу стилістичних ознак і семантичних знаків народного вбрання в контексті соціокультурних явищ другої половини ХХ ст.

1. Грушевський М. С. Ілюстрована історія України / Михайло Грушевський. – Нове, доповн. вид. ; [упоряд. Й. Брояк.] – Донецьк : ТОВ ВКФ БАО, 2003. – 736 с.
2. Крип’якевич І. І. Побут. / І. Крип’якевич // Історія української культури. – К., 1994. – 656 с.
3. Терлецький О. Москвофілі і народовці в 70-х рр. / Остап Терлецький. – Львів : Друкарня Наук. т-ва ім. Шевченка, 1902. – 64 с.
4. Грицак Я. Нарис історії України: формування модерної української нації ХІХ–ХХ ст. / Ярослав Грицак. – 2-ге вид. – К. : Генеза, 1996. – 360 с.
5. Матейко К. І. Український народний одяг / Катерина Матейко. – К. : Наук. думка, 1977. – 224 с.

6. Стельмашук Г. Г. Український стрій / Г. Г. Стельмашук, М. С. Білан. – Львів : Фенікс, 2000. – 328 с.
7. Ніколаєва Т. О. Історія українського костюма / Тамара Ніколаєва. – К. : Либідь, 1996. – 176 с.
8. Щербий Г. С. Взаємозв'язь народного и професіонального в розвитку сучасного костюма (на матеріалах Української ССР) : автореф. дис. на соискание уч. степені канд. ист. наук : спец. 07.00.07 “Етнографія” / Г. С. Щербий. – Минск, 1983. – 24 с.
9. Цимбалюк О. К. Етномистецькі традиції костюма в Україні середини ХІХ–ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.06 “Декоративне і прикладне мистецтво” / О. К. Цимбалюк. – Львів, 2000. – 18 с.
10. Никорак О. І. Фольклорні мотиви в українському дизайні одягу / Олена Никорак // Мистецтвознавство' 07 (1). – Львів, 2007. – С. 21–30.
11. Кодлубай І. Львівська мода початку ХХ століття / Ірина Кодлубай // Поступ. – 2000. – № 35 (479). – 24 лютого. – 9 с.
12. Надопта А. Популяризація українського народного костюма в Галичині у 1930-х роках / Андріана Надопта // Народний костюм як виразник національної ідентичності : зб. наук. праць ; [за ред. М. Селівачова]. – К., 2008. – С. 61–66.
13. Гульга А. В. Гердер / А. В. Гульга. – 2-е изд., дораб. – М. : Мысль, 1975. – 181с.
14. Дорошенко Д. Володимир Антонович. Його життя, наукова та громадська діяльність / Д. Дорошенко. – Прага : Вид-во Ю. Тищенко, 1942. – 168 с.
15. Барвінський О. Спомини з мого життя. Друга часть. (Образки з громадянського і письменського розвитку Русинів від 1871–1888 р., з додатком споминів про М. Лисенка) / Олександр Барвінський. – Львів, 1913. – С. 56.
16. Дописи // Слово. – 1862. – Ч. 13. – 26 лютого. – 51 с.
17. Вахнянин А. Спомин з життя / Анатоль Вахнянин ; [зладив К. Студинський]. – Львів, 1908. – С.133.
18. Маковей О. Життєпис Осипа Юрія Гординського-Федьковича / Осип Маковей. – Львів, 1911. – 323 с.
19. Turkawski M. Wystawa etnograficzna Pokucia w Kolomyi / Turkawski Marceli Antoni. – Kraków, 1880. – 54 s.
20. Колесса Л. Народний стрій / Любка Колесса // Нова хата. – 1926. – Ч. 5. – Жовтень. – С.18.
21. Бурачинська Л. На Маргінесі конгресів / Лідія Бурачинська // Нова хата. – 1934. – Ч. 7–8.
22. Гургула І. Показ народної ноші / Ірина Гургула // Нова хата. – 1934. – Ч. 12.
23. Bazieliсh B. Stroje ludowe narodów europejskich. – Cz. 1 : Stroje ludowe Skandynawii i krajów bałtyckich / Barbara Bazieliсh. – Wrocław : Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, 1995. – 202 с.

На основе анализа публикаций о народном костюме, фото, произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства конца ХІХ – начала ХХ века автор прослеживает эволюцию народной одежды. В статье отмечены взаимосвязь заинтересованности народным костюмом как видом народного искусства и развитием национального самосознания, возникновение национального стиля в украинской моде.

Ключевые слова: народная одежда, традиции, новаторство, символ, народное искусство, городская одежда, идея национального стиля.

The analysis of publications on folk costumes, photos, works of fine and decorative art from the late nineteenth early twentieth century – author traces the evolution of national dress. The article noted the relationship of interest as a kind of folk costumes and folk art development of national identity, national origin in the Ukrainian style fashion.

Key words: folk costumes, traditions, innovation, character, folk art, urban clothing, the idea of national identity.

УДК 677.541:26:392

Ольга Мельник

СОЛОМ'ЯНІ ВИРОБИ В УКРАЇНСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ РІЗДВЯНИХ СВЯТ ГАЛИЧИНИ, ВОЛИНИ, ПОДІЛЛЯ (20–30-ті роки ХХ – початок ХХІ ст.)

У статті вперше систематизовані народні назви традиційних архетипів давнини: “баба”, “дід”, “дідух”, “квітка”, “навук” та ін. У народі вони – найбільш поширені обрядові атрибути різдвяно-новорічних свят. Збережені у звичаях українців від прадавніх часів до сьогодення. За ознаками фактури сухих рослин – пахучого сіна, соломи, снопа злаків, польових пучків, букетів – визначені значення хатніх обрядових природних форм, прикрас, оберегів у видозмінах їх прототипів. Уточнені навчальні, музейні

осередки установ, індивідуальна творчість майстрів, художників декоративного мистецтва, аматорів краю, що зберігають традиції солом'яних виробів.

Ключові слова: “баба”, “дід”, “дідух”, “квітка”, “павуки”, “обереги”.

Метою пропонованої статті є вияв символіки солом'яних виробів, що використовуються як різдвяні атрибути на території Галичини, Волині, Поділля, а також динаміка до виготовлення в часовій протяжності від 20–30-х рр. ХХ ст. до сьогодні. Науково-довідкова література пропонує таку верифікацію традиційних обрядових назв для архетипів давнини в народних назвах їх значень.

“Дідух” – по суті (сніп) [14, с.553], “дідо” часто означає солому, котрою устеляють піл [21, с.41] на святвечір, а “баба” – обов'язковий архетип пари з “дідом”. У слов'янських житніх обрядах “баба” може означати останній сніп [21, с.123] чи “бабин сінокос” [там само]. Або ж “бабка” – купка снопів жита, льону, складених на полі, і т. ін. [14, с.50]. Чи “16 снопів льону й урожай льону рахується бабками, а ряд бабок по 10 пучків називають хороводом” [5, с.33].

Малою обрядовою формою родинного й календарного циклу життя українського народу є “квітка”.

“Квітка, китка – ритуальний предмет у вигляді букетика, пучка квітів (житніх, штучних), рідше галузка, одна велика квітка чи маленький віночок, квітка, бант із стрічок паперу, пташине перо” і т. п. [21, с.488].

А “павук” – елемент внутрішньої прикраси будинку, виготовлений у зимові свята чи, рідше, на весілля” [21, с.648].

Народні назви традиційних архетипів обрядових солом'яних виробів поєднали гармонійні взаємовпливи звичаїв та обрядів дохристиянської й християнської релігійних культур. Збережені українською традицією від первісних вірувань: місячного, сонячного, рослинного культів природних циклів життя на землі. У періодичних змінах річного коловороту сонця “Коло Сва-роже” [11, с.223] 4-х рухомих сонячних фаз у колі зодіаку:

- сонця весняного рівнодення (Ярила) [2, с.614];
- сонця літнього сонцестояння (Семиярила, Сімаргла) [2, с.470];
- сонця осіннього рівнодення (Світовида) [2, с.640];
- сонця зимового сонцестояння (Коляди) [2, с.240].

Природні зміни пір року, які відповідають календарним періодам свят, ще донині насичені обрядовими атрибутами солом'яних виробів у локальних осередках західного регіону України. Отже, і християнська обрядовість староукраїнських свят поєднала слов'янську міфологію світогляду народу та його єдності життя з природою.

Тому прадавні свята “Різдво-Коляда і Щедрий вечір” [19, с.285] є ознакою космогонічних культів вірувань пращурів. А саме, Щедрий вечір – зимове свято народження нового Місяця (Василя), а Коляда – свято (Сонця) зимового сонцестояння. З розвитком цивілізації архаїчний культ місяця був витіснений культом сонця – головним із тріади світил: Місяця, Сонця, Зорі, що разом з водою складають першооснову світу. Ця триєдина сутність всесвіту стала природною основою релігії язичників і християн, в аналогіях обрядових природних форм солом'яних виробів.

Органічним компонентом української традиції в цей час є прадавній звичай народу прикрашати оселі на християнське Різдво: “дідом” (соломою), “бабою” (сіном), “дідухом” (снопом), “квіткою” (пучком, букетом), “павуками” (гірляндами), “оберегами” (солом'яними хрестиками) у вікнах осель і т. п.

З настанням першої зорі святкуємо “Багату кутю” (жертвну трапезу на честь культу предків роду). Родинне свято з достатком святої вечері. На святковому столі є дванадцять страв, що означають 12 апостолів у християнській традиції. А в слов'ян (язичників) відповідно 12 місяців річного кола року, яке Світило “оббігає землю 12 разів” [7, с.303]. На столі є обрядова кутя (пшеничні зерна з маком, горіхами), заправлена медом (Правобережжя України). Найдавнішою традиційною є ячмінна кутя, її досі готують на Поліссі [1, с.179]. Із часів трипільської культури “сонячної віри” [10, с.509] християнська різдвяна традиція поєднала сакральну форму світогляду слов'ян (язичників).

У циклічних ритмах пір року народний календар об'єднав у собі річний поділ життя народу на буденний і святковий час. Так, різдвяно-новорічний цикл свят наповнений магічними

величальними піснями Коляді (Сонцю), щедрівками (Місяцю) у своїй суті оновлення світу, його “релігійній всеєдності” [16, с.170], які є святковою ознакою народного фольклору: колядок, щедрівок, веснянок природної культури наших пращурів у синтезі з християнством.

Слід зазначити, що звичаєва обрядовість пісенного спадку різдвяних коляд староукраїнських свят особливо збереглася в західному регіоні України (Галицькій Гуцульщині). “Колядники уособлюють предків роду жертвними колядами і мертвим і живим, відганяючи темну нечисть” [8, с.20] земного світу. Підстінні колядки біля вікон чи “ганків” усій челяді в засніжених селах Галичини, Поділля, Волині й т. п. ще в 1970-х роках ХХ ст. традиційно лунали з уст гуртів дівчорі, як і щедрівки. Давні колядки впорядковані Володимиром Гнатюком 1914 року першої чверті ХХ ст., Філаретом Колесою в “Етнографічних збірниках НТШ”, Володимиром Шухевичем у “Гуцульщині” в інваріантах образів християнської культури.

У давнину свято Коляди виявлялося у двох іпостасях: Місяця і Сонця, що уособлювали світло “Сура” [там само]. Древні народи розуміли, що без сонця немає життя. Воно – у змінах циклічного руху сонячних фаз у колі зодіаку – 12 сузір’їв річного поділу часу видимого руху, що вважаємо за чотири пори року. У графічному зображенні це – коло зодіаку, розділене чотирма променями (хрестом). Хрест у колі – древній язичницький символ сонця і вогню. Так званий “орійський хрест” [2, с.567], що означав по вертикалі (батьківське начало), горизонталі (материнське), “а сам хрест з колом – Сонцем утворював третю силу – синівську” [там само]. Хрест (сварга) – символ Сварога (бога вогню) в українській міфології.

Від прадавніх часів до сьогодення символ хреста вживається при кожній життєвій потребі. З початком нової ери хрест став оберегом християн. “Накладаючи на себе хрест, люди тим самим захищаються Сонцем від злих сил” [15, с.215], духів. У пору зимового сонцестояння сонце припиняє свій рух на три дні. Нерухомість сонця в колі південного хреста означає його смерть на хресті. Кожного року з початку 24-го грудня на нічному небосхилі видно найяскравішу зорю Сіріус з трьома зірками “царями”, утворених під ряд лінійного напрямку. З 25-го грудня Сонце піднімається вище на 1° і відновлює свій рух далі. “Після зимового сонцестояння день збільшується і рік повертає на літо” Т.2 [21, с.444]. Рух сонячного світла на південь – є його народження. Природне явище – аналогічне усій природі. Виразно пов’язане з обрядовою культурою української міфології, яка становить самостійну систему міфів “міфологічних персонажів, міфологічних уявлень і дій, що виявляються в народних обрядах і фольклорі” [16, с.198].

“Солярні мотиви увійшли до різдвяних обрядів римської і грецької церкви і через неї поширилися по всій Європі” [19, с.37]. “Приуроченість Коляди до часу зимового сонцестояння збіглося з важливою датою християнського календаря Різдва Христового Т. 2 [21, с.571] у компіляції колядок з більш пізнім Рождеством Христовим:

А той перший праздник Рождество Христове,
А той другий праздник Святого Василя,
А той третій праздник Святе Водохреща...
Радуйся, ой радуйся земле, Син Божий народився!

А ось інша в записях Івана Кочержука (с. Ришняте, пов. Долина, 1905 р.) [6, с.33]:

Пречиста Діва породила Сина,
Як породила в пелени повила,
Зеленим сіном ему постелила.

У тексті збережена природна форма раннього культу рослин землі “зелене сіно”, що є традиційним архетипом давнини. “Сіно – в народній традиції символ Різдва і народження; атрибут різдвяної, родинної і скотарської обрядовості та магії” [21, с.619]. За функціями та символікою подібне із соломною. У час святої вечері на сіно ставили кутю і клали хліб, стелили на святковий стіл під скатертину чи під стіл. У давнину вистелювали на лаву під житню “квітку” (Тернопільщина, Волинь) у затишку осель староукраїнських зимових свят (30-х років ХХ ст.). У високогір’ях Гуцульщини на святвечір до сьогодення на стіл під “обрус” (скатертину) тільки кладуть зелене сіно (отаву) у селах: Акришори, Березів, Брустури, Космач,

Коломийський р-н (Івано-Франківська обл.). А “поліщуки ставили поряд з кутею в червоному кутку на Різдво кулю соломи, щоби сад був багатим” [там само]. Напередодні Різдва волиняни “застеляли постелі усіх членів сім'ї сіном” [там само]. Колись “у хатах Покуття соломою традиційно стелили глибокі ліжка з дощатим дном та дерев'яними стінками, покриваючи білою веретою, а другою поверх неї вкривалися” [12, с.22]. Усюди в селах Галичини, Волині, Поділля в 70-х роках ХХ ст. селяни напихали в пішви “дідухову солому”, закладаючи нею глибокі дощаті ліжка. А в колиску діточкам стелили сіно. “Дідами” (кукурудзяними качанами), зв'язаними попарно, у гуцульських хатах завішували “місце під образами” [23, с.63].

У високогір'ях Карпат переважали низькорослі злаки: ячмінь, овес, гірські трави. На рівнинах Галичини, Поділля висівали здебільшого пшеницю, а на Волині – жито. Названі природні форми рослин залишилися в обрядовій традиції християнських різдвяних свят у локальних відмінах до сьогодні (поч. ХХІ ст.). Обрядові архетипи в народних назвах їх значень уособлювали предків роду, рослинні, космогонічні культури слов'янської культури. Так, сніп мав кілька назв: поширену “дідух”, гуцули називають його “колядник”, “Коляда” (Сонце), “Василем” (Місяцем), що уособлював рослинні космогонічні культури предківської давнини. На святвечір традиційно сніп “дідуха” ставили в кутку хати перед Різдрвом” [14, с.553].

Від часу староукраїнських свят на Покутті “дідухів” оздоблювали гілками ялини, завітчували стрічками гофрованого кольорового паперу. В окремих селах Гуцульщини: Паляниця, Яблуниця Яремчанського району (Івано-Франківська область) у куті над ліжком селяни ставлять вівсяного снопа. На початку Святої вечері в чубате вівсяне колосся йому дають їсти “пирого” (вареника) з капустою, і посипають зерном. Аналогічний звичай збережений у смт Отинія Коломийського району, де “дідуха” пригощають пампухом. У селах Самбірщини на Львівщині “дідухові” поміж колоски, крім капустяних, картопляних вареників, кладуть окрайці калача. Вважалося доброю прикметою, якщо в ніч з 13 на 14 січня на Василя в старий (український Новий рік) “дідуха” викрадали чужі сільські хлопці й згодовували худобі. Тоді вдячний господар пригощав їх сушеницями та медом. У нас в Україні що край, то звичай, де після святвечора в колосся “дідуха” ставлять ложки для душ роду, щоб пригощалися обрядовою кутею. Із часом традиція обрядових виробів переривається чи десь-не-десь жевріє серед окремих сільських родин. У 1980-х роках ХХ ст. солом'яні дідухи поширюють самодіяльні майстри. І знову вони стають обрядовими формами свят західного регіону України (Галичина, Поділля, Волинь, Закарпаття), які в народних назвах є “оберегами” осель. У 90-х роках поступово поширюються в містах. Міські “панські” прототипи декоративних форм уподібнені до деревця, з розлогими пучками колосистих “віт”, навколо центрального – від 4-х до 12-ти, в основі завершення тринога. З новітніми декоративними формами “дідухів” колядують у Галичині, а з “квіткою” щедрують зосібна чи фольклорними колективами коло церкви й т. п. З року в рік напередодні Різдвяних свят в асортименті з “квіткою”, “дідухи” пропагують самодіяльні майстри на велелюдних зимових ринках (Івано-Франківщина). Фігуративні новітні різних форм кінця ХХ – початку ХХІ ст. часто привертають увагу перехожих у вітринах магазинів:

- із вигнутими пшеничними пучками півсфери назовні, у декорванні червоних ниток навколо пшеничних пучків колосся;
- із розлогими вітами пишних вівсяних пучків навколо основи “стовбура” в основі завершення тринога (фото 2).



Фото 1. “Дідух”. Історико-краєзнавчий музей “Бойківщина” (м. Самбір)



Фото 2. "Дідух". Історико-краєзнавчий музей "Бойківщина" (м. Самбір)

2009 р. З огляду розвою художнього плетіння, декорування злаками соломи, самодіяльні, народні майстри, художники декоративного мистецтва краю дедалі частіше поширюють свої ви-
робы (твори) у монастирі та храми України. У типології обрядових церковних хоругв, ікон, митрополичих Панагій в аплікації соломкою, та плетених, в'язаних обрядових природних форм: "дідухів", ялинкових солом'яних іграшок, вишуканих віночків "квітки" християнської культури обрядових свят кінця ХХ – початку ХХІ ст.

У сучасних умовах навчання за напрямом "Декоративно-прикладне мистецтво" обрядові солом'яні ви-
робы поєднані традиційними й інноваційними техніками декоративних форм у синтезі матеріалів: паперу, лози, ниток, коралів, пір'я. Фігуративні новітні форми різних величин вівсяних (житніх) "дідухів"-триногів доповнені квітучими галузками з листям (фото 3), у техніках полотняного переплетення – розщепленими житніми стеблинами, які обвиті навколо стовбура до основи тринога. Інші – з пишними "вітами", поєднані в середині з пучками льону й солом'яною квіткою чи доповнені об'ємними формами пташок в аплікації соломкою (Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, м. Івано-Франківськ). Однак міське ремесло в акцентах сучасних форм декору, з новітніми техніками візерункового плетіння, знівелює обрядову функцію природних форм предківської давнини й у розвії декоративного мистецтва краю набуває сучасних напрямів розвитку та поширюються загалом.



Фото 3. "Дідух". Авт. О. Мельник (м. Івано-Франківськ, 2010)

У квітчанні осель річних релігійних і родинних свят є “квітка”. Розповсюджена пучками, букетами в селах та містах у житлових громадських приміщеннях, а також у церковній архітектурі краю. Укладена польовими букетами, пучками. Локалізована в різновидах форм давнини, обрядових (ритуальних) вінках. На Тернопільщині, Волині ставили сплетену з жита “квітку” або необмолочений сніп, який іще називали “дідух” [1, с.179]. Житня “квітка” є обрядовий вінок. “Плетений вінок з колосся – символ добробуту та плодючості” [3, с.160]. “До речі, на ритуальний сніп також напинали вінок і прикрашали його квітами. Сніп жита, або з жита вінок ставлять в головах молодих у першу шлюбну ніч” [там само].



Фото 4. “Квітка”. Авт. М.Кравчук.
Виставка “Житнє перевесло”
(м. Івано-Франківськ, 2007)

На Водохреще “квітку”, вироблену пишними пучками, букетами в поєднанні кількох злаків і суховіття (с. Крилос, Галицький район, Івано-Франківська область), освячують. У формі віночків “квіткою” прикрашають глечики, “слоїки” з йорданською водою. Освячені на Водохреще обрядові букети “квітки” залишають до Спаса [2, с.154]. З вербових галузок “квітку” зберігали за образами (іконами). Чи пишний букет із паперових квітів гофрованого паперу – у центрі вишитих рушників над іконами. Пучком йорданської “квітки” кроплять обрядові хліби, оселю, дітей, хату, обійстя і т. п. (фото 5). “Здавна від Різдва до Водохреща на столі з підставкою дерев’яної трини, обвитої хусткою, у пучку “квітки” височіла свічка” [23, с.63]. (Покуття початку 1930–1950-х рр.). Поширеною назвою на Поділлі є “квітка”, завершена тринином.

“У зимовий період свят на Поділлі крім вінка, ще плететься “квітка” – це п’ять чи шість окремих невеличких снопиків або пучків, сплетені разом в одну цілість, що зовні це все справді нагадує велику квітку” [4, с.222–223].

“Квітка” у ментальності народу вважається оберегом і має охоронне значення протягом календарного року, у різний час обрядових свят – складена барвистими букетами, округлих, видовжених форм чи в єдності із стрітенською свічкою. Слід зазначити, стрітенські свічки в букетах “квітки” знаменують завершення зимових свят. На Покутті свято Стрітення супроводжується фестивалем “Запалимо стрітенську свічку” з літургійними відправами богослужби Стрітення Господнього, а також з народними святами “стрітення зими з літом”, у супроводі колядок, щедривок фольклорних колективів сіл: Обертин, Яківка, Жабокруки (Івано-Франківська область, 2011).

Зимові букети “квітки” наповнені злаками вівса, пшениці чи жита. Інші в поєднанні суховіття лікарських трав: материнки, деревію, пижми, звіробою, василька із зеленим вівсом є за формою видовжені в букетах “квітки”, у виконанні самодіяльних майстрів: Плетенюк Люби, Дідик Марії, Остафійчук Марії (с. Остриня, Тлумацький район, Івано-Франківська область). Зазвичай, на святвечір, де немає “дідуха”, красується букет у вазі “квітка” (фото 4).



Фото 5. “Йорданська квітка”.
Авт. Ю.Чічак (с. Небилів, Рожнятівський
р-н, Івано-Франківська обл., 2009)

Пшеничними злаками в п'ять розгалужених пучків букетом у вазі красується “квітка” Марії Гальчук, оздоблена паперовими стрічками. Пучки стебел обплетені об'ємними (витими) плетінками п'ятикінцівки в інтерпретації автора (с. Малі Заліщики, Тернопільська обл.) [20, с.177]. У 70–90-х роках ХХ ст. вівсяні букети “квітки” були поширені в селах, селищах міського типу, подекуди в містах, обгорнуті різнокольоровою “позліткою” (фольгою), на столах чи підвіконниках у вікнах осель. Слід зазначити, міське ремесло обрядових виробів має тенденцію до зменшення величини декоративних форм, як-от віночки Василю. Їх традиційно робили на Покутті, де жили Василі. “На Новий старий рік віншували іменинників Василів вінком обернено серцевидної форми, спленим із житніх колосків, подекуди прикрашеним сухими або ж робленими квітами” [22, с.16]. Такий подарунковий вінок висів на стіні до Великодніх свят.

У селах Покуття квіткою з пир'я прикрашали солом'яних павуків. За формою – традиційна гірлянда, складена з трубчастих стебел житньої соломи, низками октаєдрів. Від найбільшого (центрального) ромбоподібного модуля до найменших його величин у центрі та на кутах. Підкреслимо, що різдвяні “павуки” до 1940 року вішали з тростини або соломи, оздоблені паперовими птахами та звірами. Їх чіпляли до стелі над скринєю, на яку в давнину ставили Святу вечерю (за розповіддю Богдана Сидора – директора музею гетьмана Петра Сагайдачного, с. Кульчиці Самбірського району Львівської області). Стародавні форми солом'яних “павуків” оздоблювали круглими солом'яними квіточками плоских форм, уподібнених “ромашці”, і пир'ям у формі пухнастих “руж” чи 6-ти, 8-кутними зірками “штернами” [7, с.89]. Їх прикрашали паперовими квітами з пергаментного паперу (Покуття). Різдвяні прикраси стали зацікавленим заняттям молоді та жінок (ажурні традиційні гірлянди, площинні (квадрати, багатокутники-“павутички”, об'ємні підвісні форми: тетраедри (пірамідалні), октаедри (ромбоподібні), ікосаедри (дванадцятигранні модулі)). В акцентах солом'яних конструкцій уособлюється “ідеальний впорядкований світ” [18, с.15] простору житлових, навчальних, адміністративних інтер'єрів краю. Різноманітні геометричні форми складних модулів опрацьовані традиційними техніками: нанизання, в'язання, основних (великих) і другорядних (малих, найменших) величин.

Сучасні студенти напряму “Декоративно-прикладне мистецтво” працюють з традиційними й інноваційними формами обрядових прикрас в елементах сучасного декору, об'ємних пташок у консервації шкаралупи яєць та аплікації соломкою. В інваріантах поєднань гофрованих крил, хвоста в техніці витинанки. Чи площинного багатокутного “павука” у загальному декорі традиційних солом'яних пташок із барвистим переплетенням ниток між променевими ритмами крил і хвоста (фото 6). Інколи традиційні солом'яні гірлянди “павуків” завершені китицями із синього, білого паперу (Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаніка, м. Івано-Франківськ). Низками блискучих коралів двох'ярусні гірлянди солом'яних “павуків” оздоблює Галина Семкович. А на кутах з'єднань модулів вилискує оздоба бусин (с. Березівка, Тисменицький район, Івано-Франківська область). Пишними паперовими “ружами” з гофрованого паперу завітчані гірлянди солом'яних “павуків” [13, с.5] Катерини Андрусів. Самодіяльна майстриня – багатогранна особистість. Із молодечим запалом творчого духу репрезентувала майстер-класи декоративної солом'яної іграшки “павука”, солом'яну традиційну гірлянду внутрішньої прикраси осель (с. Васючин Рогатинського району, Івано-Франківська область) на



Фото 6. “Солом'яний павук”.
Викон. студенти гр. ДПМ-12 (ст. викл.
Мельник О.О., Інститут мистецтв, 2010)

міжнародному фестивалі “Сніп”, що проходив у м. Луцьку з 1-го по 7-ме серпня 2010 року. Витонченими гірляндами в ритмах акцентів “кружляють” солом'яні “павуки” у склепіннях стелі виставкової зали Коломийського музею писанкового розпису від музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського. Давню народну традицію улюбленого ремесла поширила в музеї Оріся Стефанюк. За словами майстрині, “павук у хаті – на щастя!”, що дарує людям спокій і затишок. А справжній “приносить” звістку, стверджують у народі. Руками сумлінних творчих працівників музею, випускників Інституту мистецтв ПНУ (м. Івано-Франківськ) солом'яні “павуки” оздоблені:

- писанками Покуття (авт. Вікторія Туліка);
- ажурними формами паперових кульок у техніці “орігамі” (авт. Мирослава Бойків);
- солом'яними квіточками розщеплених стеблин жита (авт. Уляна Линда-Варцаб'юк) (фото 7);
- витинанками писанок;
- витинанками космічних прибульців;
- паперопластикою постаті ангела в поєднанні квітів з пір'я та помаранчевих кутасів унизу (авт. Оріся Стефанюк).

Зразки декоративних солом'яних прикрас Покуття (поч. ХХІ ст.) творчий колектив музею на чолі з Мирославою Бойків репрезентував на форумі національних культур “Всі ми діти твої, Україно!” на виставці творів образотворчого декоративного мистецтва в Києві 2005 року (Український дім, Палац мистецтв).

У творчих пошуках художнього образу працює учнівський осередок ЗОШ І–ІІІ ступенів авторської студії “Житечко” під орудою Марії Кравчук, заслуженого майстра народної творчості України (с. Купичів, Турійський р-н, Волинська обл.). Волинський осередок учнівської молоді – ознака досконалої майстерності соломоплетіння у творчих пошуках інноваційних форм розвою солом'яних виробів. Одні з них – круглі солом'яні “павуки”, вивішені в шкільному музеї в об'ємно-просторових композиціях:

- по вертикалі в ряд із звисаючими трьома кулями (авт. Анна Безуглова) (фото 8);
- під солом'яним абажуром з дванадцяти круглих куль [17, с.13];
- однією круглою формою (фонди Львівського музею етнографії) (авт. Марія Кравчук).

Сакральними знаками міфологічних релігійних систем визначені обереги, трансформовані минулими й новітніми релігійними культурами в типології різновидів форм і матеріалів. Хрест і молитва в кожній потребі людського життя були й залишаються оберегами релігійних осіб, їх простору житла і т. п., збережені

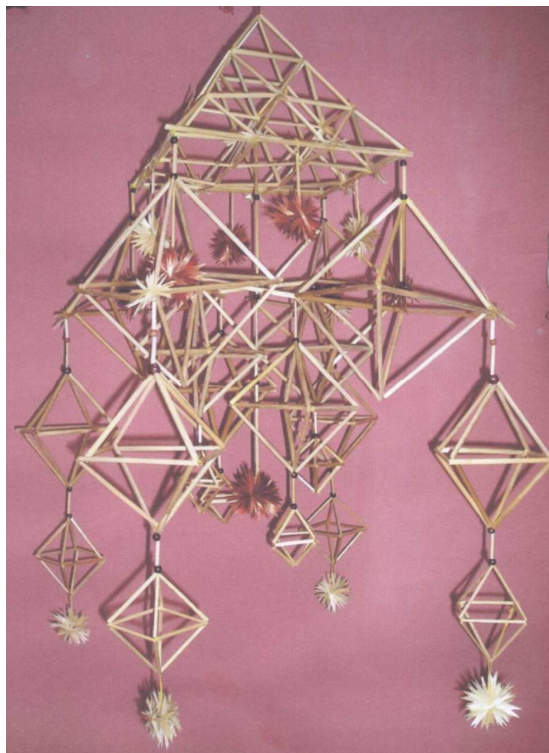


Фото 7. “Павук”. Авт. Уляна Линда-Варцаб'юк (м. Коломия, Івано-Франківська обл., 2006)

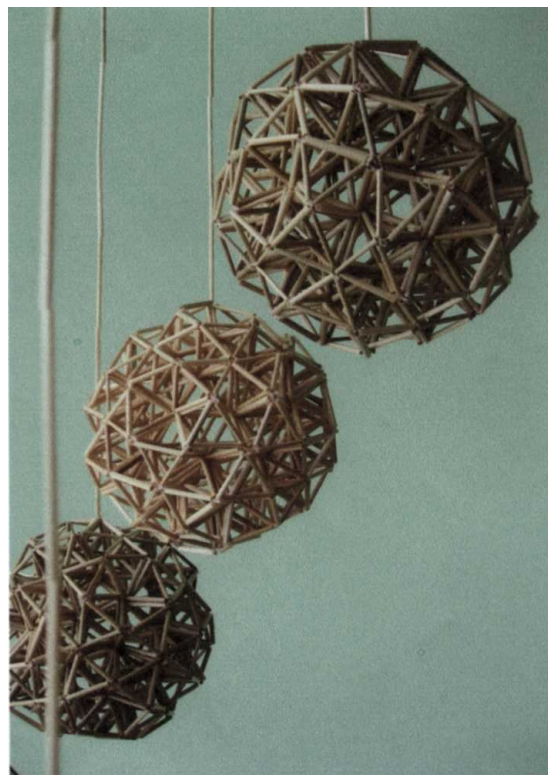


Фото 8. “Павуки”. Авт. Анна Безуглова (шкільний музей с. Купичів, Турійський р-н, Волинська обл.)

народною традицією в обрядовій культурі релігійних свят. Узимку в періоди лютих морозів люди рятувалися оберегами: “На всіх вікнах і дверях випалювали вогнем, або малювали крейдою хрести, щоб нечисті духи не мали доступу до обійстя” [2, с.86]. В обрядовій культурі староукраїнських свят вони донині залишилися хресними знаками у формі солом’яних хрестів на вікнах сільських осель. Від Водохреща до Стрітіння в локальних осередках Галичини, Поділля, Рівненського Полісся. На Рівненщині їх робили із сіна, де “вони стояли до Стрітіння, після чого їх спалювали” [21, с.620]. Здебільшого двораменні солом’яні хрести (грецької форми) поширені в с. Черниця Бродівського району (Львівська область), у с. Мужилів (Підгаєцький район, Тернопільська область) і в селах Заріччя, Білі Ослави, Чорні Ослави, Чорний Потік Надвірнянського району (Івано-Франківська область). По три солом’яних хрести (латинської форми), один зверху, а поряд два нижче (зліва й справа) з вівсяних стебел ліплять на кожне вікно жителі села Нараїв (Бережанський район, Тернопільська область). В інших селах цього району (Рогачин, Волиця) такої ж форми тільки по одному кріплять на вікно. Це – трубчасті стеблини, з’єднані між собою бічним надрізом по середині одного з них. Варіативні їх форми зафіксовані в літературі в першій половині ХХ ст. назвою йорданського солом’яного хреста [2, с.86], каркасним плетінням метричних ритмів ромбів. У кінці 90-х років ХХ ст. поширилися на Івано-Франківщині в індивідуальній творчості самодіяльних майстрів, художників декоративного мистецтва в різновидах технік: спірального, каркасного плетіння житньою соломкою.

Таким чином, класифіковані природні форми святкових атрибутів традиційної минувшини та сьогодення є ознакою обрядових різдвяно-новорічних свят української традиції у взаємовпливах двох релігійних культур: слов’ян і християн. Тисячолітня релігія язичників з колосковими злаками виробила багато звичаїв, обрядів, забобонів і т. п. Переважно сіно та солома визначали матеріально-духовну основу укладу життя різних соціальних верств сільського населення. В українській обрядовій традиції збережені до сьогодення в прототипах обрядових атрибутів, релігійного синкретизму та видозмінах інноваційних форм, фактури сухих рослин: пахучого сіна (баби), соломи (діда), снопа злаків (дідуха), польових пучків букетів (квітки), павуків (гірлянд) і т. п. У значеннях народних, локальних назв релігійних свят закономірного історичного розвитку життя українського народу.

1. Велика ілюстрована енциклопедія України / [В. К. Борисенко, Л. І. Брюховецька, Г. І. Веселовська та ін.]. – К. : Махаон-Україна, 2009. – 501 с.
2. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 662 с.
3. Войтович В. Міфи та легенди давньої України / В. Войтович. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. – 392 с.
4. Воропай О. Звичаї нашого народу: етнографічний нарис : у 2 т. / О. Воропай. – К. : Оберіг, 1991. – Т. 1. – 449 с. ; Т. 2. – 442 с.
5. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – М. : Государственное изд-во иностранных и национальных словарей, 1955. – Т. 1. – 699 с.
6. Етнографічний збірник НТШ. – Т. XXV : Колядки і щедрівки / [зібрав В. Гнатюк]. – Л., 1914. – Т. 1. – 269 с.
7. Катрій Ю. Я. ЧСВВ. Пізнай свій обряд / Ю. Я. Катрій. – Нью Йорк : Вид-во оо. Василян, 1982. – 472 с.
8. Ковальчук О. В. Українське народознавство / О. В. Ковальчук. – К. : Освіта, 1992. – 171 с.
9. Курилич М. Гуцульський орнамент / [упоряд. Л. М. Довга]. – К. : Л. К. Мейкер, УВЦ, 2001. – 126 с.
10. Кодлубай І. Прадавня Україна / І. Кодлубай, О. Нога. – Л. : НВФ Українські технології, 2004. – 527 с.
11. Лозко Г. Українське народознавство / Г. Лозко. – Х., 2005. – С. 468.
12. Мельник О. Солом’яні вироби в діахронії архетипів Галичини, Волині, Рівненського Полісся першої чверті ХХ – початку ХХІ ст. / О. О. Мельник // Мистецтвознавство. – 2008. – Вип. XIV. – С. 22–28.
13. Мельник О. Річні календарі на 2011–2012 р. (Ікони в аплікації соломкою) / О. Мельник. – Івано-Франківськ, 2010. – 27 с.
14. Новий тлумачний словник української мови : у 3 т. / [уклад.: В. Яременко, О. Сліпушко]. – К. : Вид. Аконіт, 2004. – Т. 1. – 926 с.
15. Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології / С. Плачинда. – К. : Велес, 2007. – 235 с.
16. Релігієзнавчий словник / [за ред. А. Колодного, Б. Любовика]. – К. : Четверта хвиля, 1996. – 389 с.
17. Різдво у Львові : каталог виставки / [авт.-упоряд. З. Шульга]. – Л. : Видавничий дім “Ініціатива”, 2007. – 48 с.
18. Репина Т. А. Художественные изделия из соломки / Т. А. Репина. – Минск : Беларусь, 2008. – 282 с.
19. Сосенко К. Різдво – Коляда і Щедрий вечір / К. Сосенко. – К. : Укр. письм., 1994. – 285 с.

20. Станкевич М. Автентичність мистецтва / Михайло Станкевич. – Львів, 2004. – 200 с.
21. Толстой Н. И. Славянские древности : в 5 т. / Н. И. Толстой. – М. : Междунар. отношения, 1995. – Т. 1. – 575 с.; Т. 2. – 685 с.; Т. 3. – 690 с.
22. Федущак М. Прикрашання квітами – квітчання... / М. Федущак. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2004. – 56 с.
23. Федущак М. Квітчання житла в Галичині / М. Федущак // Народне мистецтво. – 2004. – № 1(2). – С. 62–63.

В статтє вперше систематизовані народні названія традиційних архетипів древности: “баба”, “дед”, “дидух”, “цвєток”, “паук” и др. как наиболее распространенных обрядовых атрибутов рождественско-новогодних праздников, сохраненных в украинских обычаях от древнейших времен до современности. По признакам фактуры сухих растений – пахучего сена, соломы, снопа злаков, полевых пучков букетов – определены значения домашних обрядовых природных форм, украшений, оберегов в видоизменениях их прототипов. Уточнены учебные, музейные центры учреждений, индивидуальное творчество мастеров, художников декоративного искусства, любителей края, хранящих традиции соломенных изделий.

Ключевые слова: “баба”, “дед”, “дидух”, “цвєток”, “пауки”, “обереги”.

The following article presents grouped typification of ritual straw works: “did”, “baba”, “didukh”, “flower”, “pavuk”, dating from 20s-30s of XX century.

The article defines their prototypes and modern derivative forms, such as: “flower”, “pavuk”, “didukh”, “baba” and “did”, which exist in individual creative works of folk art craftsmen of the middle of XX – early XXI century in western part of Ukraine.

Key words: “did”, “baba”, “didukh”, “flower”, “pavuk”.

УДК 7.012:398.1

Ірина Калиновська

НАРОДНІ ТРАДИЦІЇ В СТИЛІСТИЦІ ІНТЕР'ЄРІВ ГРОМАДСЬКИХ ПРИМІЩЕНЬ ПРИКАРПАТТЯ 50–80-х РОКІВ ХХ СТ.

У статті зроблено аналіз творчих здобутків художників інтер'єру громадських приміщень на Прикарпатті 50–80-х років ХХ ст., указано на національну й регіональну своєрідність в організації внутрішнього простору інтер'єрів громадських приміщень.

Ключові слова: інтер'єр, громадські приміщення, Прикарпаття, народні традиції.

Важливе місце в культурній скарбниці українського народу належить народному будівництву, у якому віддзеркалилися висока майстерність, кмітливість і винахідливість творця.

У зв'язку з будівництвом різноманітних типів громадських споруд, особливе значення має вирішення інтер'єрів, які відповідають функціональним, естетичним та економічним потребам. Художніми виражальними засобами в інтер'єрі стають декоративні властивості різноманітних будівельних й облицювальних матеріалів, меблювання, уміле використання якостей світла та кольору, уведення монументального й декоративно-прикладного мистецтва. Усе це навіть за однакових планувальних рішень і стандартних типових елементів споруд сприяло індивідуалізації інтер'єру.

Мета статті – зробити аналіз творчих здобутків художників інтер'єру громадських приміщень на Прикарпатті 50–80-х рр. ХХ ст., указати на національну й регіональну своєрідність в організації внутрішнього простору інтер'єрів громадських приміщень.

Однією з умов, що забезпечує органічний зв'язок інтер'єру, екстер'єру з навколишнім середовищем, є врахування природних і кліматичних умов, місцевих традицій. Використання місцевих матеріалів, виробів народних майстрів-художників надає інтер'єрові особливих якостей, які формують регіональний характер у просторовому образотворенні. Посилює сприйняття такого інтер'єру використання художніх виробів прикладного та декоративного мистецтва, виконаних на основі народних мотивів.

Увага до національних форм в архітектурі й оздобленні громадських інтер'єрів, пошуки шляхів опанування й продовження традицій народного будівництва протягом кількох десятиліть дали цікаві результати, особливо в спорудах, призначених для відпочинку [4].

У період зміни стилісового напрямку, коли проходило масове й повсюдне відродження функціоналізму, біля підніжжя Карпатських гір водночас виникла прямо протилежна архітектурна течія, що сповідала цілком інші принципи формоутворення. Те, що виникло спонтанно, а не із чіткої вказівки чи партійно-ідеологічної забаганки, виявилось носієм внутрішньої сили й життєздатності, оскільки лягло на благодатний естетичний ґрунт. Згодом ця тенденція помітно укріпила свої позиції, перетворившись у повновартісний стиль, стилістичний напрям.

Так званий “гуцульський”, регіональний стиль чи стиль “національного романтизму”, як його визначили деякі дослідники, свого часу отримав клеймо “декоративізму”, вважався бутафорським. Однак він відповідав прогресивній тенденції образного навантаження елементів оздоблення.

Особливо плідним виявився такий підхід при проектуванні архітектурних об'єктів, призначених для відпочинку. Ця група чи не найкраще піддається архітектурним імпровізаціям на традиційні народні теми. Народні традиції в архітектурі й дизайні інтер'єру найдоцільніше були використані івано-франківськими мистцями й архітекторами в будівництві туристичних баз і комплексів відпочинку, які, завдяки оригінальним вирішенням та художній досконалості, стали високим досягненням творчих колективів не лише в масштабах області, а й України. Регіональне не означало провінційне.

Висхідним пунктом може вважатися збудована в 50-ті рр. ХХ ст. турбаза “Гуцульщина” (мал. 1). Започаткували будівництво таких комплексів архітектори І.Боднарук і Д.Сосновий спорудженням ресторану в Яремчі. Вони відмовилися від площинного даху, бо в горах таке завершення будівлі видається чужим; верх ресторану має форму смерічки, як у старій народній архітектурі. Згодом поруч виросли корпуси турбази, над розробкою проектів яких працювала група архітекторів у складі І.Боднарука, Д.Соснового, В.Лукомського, О.Фольти, І.Гриніва, С.Валевського.



Мал. 1.

Запропонована ними ідея була розвинута в комплексі пансіонату “Беркут”, що на Яблуницькому перевалі (архіт. І.Гринів, М.Воловець; оздоблення О.Соломченка, М.Тимківа), і турбази “Карпатські зорі” у м. Косів (архіт. І.Гринів), літньому кінотеатрі в Коломиї тощо.

Цокольний поверх ресторану “Гуцульщина” зроблено з необробленого каменю, стіни – з дерева-кругляка, дах покритий гонтою, а спальні корпуси турбази – червоною черепицею. І форми, і кольори будівель органічно пов'язані з довколишньою природою. Окраса споруди – декоративне оздоблення.

В оздобленні інтер'єру й обладнанні використані народні мотиви, предмети, характерні для народного побуту. Вироби народних ремесел, такі як столи та лави, домоткані верети, створюють в інтер'єрі атмосферу місцевого колориту. Відчуття затишку й домашнього тепла запам'ятовується відвідувачам. Присутність високомистецьких декоративних вставок з теракоти, кожна з яких є закінченим мистецьким твором, збагачує пластичну мову інтер'єру. Споруда добре “вписана” у рельєф ландшафту, в інтер'єр “вливається” зелень лісу.

В інтер'єрі вдало використані несучі залізобетонні конструкції, вони виявляють архітектонічну доміную внутрішнього простору. У поєднанні з традиційними формами народної архітектури, символікою народного мистецтва інтер'єр набуває святковості й урочистості.

Слід відмітити деяку перенасиченість художньо-декоративними прийомами та засобами, використаними в оздобленні інтер'єру. У той самий час необхідно відзначити, що і різьба, і карбування, і розпис, і керамічне панно виконані на високому професійно-мистецькому рівні.

Удало підібрані меблі, посуд, тканини, одяг офіціантів. Як в об'ємно-планувальному вирішенні, так і в декорі інтер'єрів автори пішли шляхом стилізації, звертаючись до прийомів народної архітектури. Інтер'єр відзначається виразною тектонікою і взаємозв'язком окремих елементів декору. Поєднання таких традиційних оздоблювальних матеріалів, як дерево, кераміка на тлі побілених площин стіни, використання підкреслено важких, міцних, довговічних меблів – столів, крісел – усе це нагадує принципи формування українського народного житла.

Кольорова палітра розписів характерна для народної кераміки, килимарства. Автори інтер'єру намагалися відтворити образ народного житла, зберігаючи при цьому своєрідне розміщення меблів із вільною площею в центральній частині приміщення, використовуючи характерні для народного побуту предмети вжитку.

Етапним моментом, надзвичайно важливою подією в розвитку регіонального стилю в архітектурі Прикарпаття, а особливо в естетиці інтер'єру, було спорудження й оздоблення музично-драматичного театру імені І.Я.Франка в Івано-Франківську. За цю роботу в 1982 році колективу архітекторів і художників було присуджено Державну премію України імені Т.Г.Шевченка в галузі архітектури. Серед лауреатів премії – архітектор Д.Сосновий, художник, скульптор, керамік В.Вільшук, художники В.Шевчук, А.Овчар, різьбяр В.Лукашко, інженер-конструктор Л.Сандлер [3].

Використання архітектурно-декоративних елементів регіонального стилю, привнесених з іншого культурного пласта, традиційної народної архітектури й народного декоративно-прикладного мистецтва в інтер'єрах сучасного театру – ось головна творча проблема, яку, у цілому, успішно вирішив авторський колектив, що працював над оздобленням театру.

Зразком синтезу мистецтва є вестибюль театру. Одним із кращих в Україні є монументально-декоративне керамічне панно площею понад 100 кв. м, представлене у святково-урочистому двоповерховому вестибюлі театру. Панно виконане в традиціях гуцульських гончарів.

Одним з основних художньо-декоративних елементів вестибюлю є різьблена кесонна стеля, виконана художниками й майстрами з Косова за ескізами Д.Соснового. Важливим акцентом у вестибюлі та інших інтер'єрах театру є світильники – багаторусні люстри й бра з міді та кришталю, виконані за ескізами архітектора В.Сокальського.

Затишні інтер'єри кулуарів декоровані гуцульськими килимами, які виконувались у Косівському об'єднанні “Гуцульщина” за ескізами О.Турецької майстрами В.Шевчуком та І.Дзюбаєм під керівництвом Д.Шкрібляка. Удало використано простір під парадними сходами до вестибюлю для оригінального декоративного фонтана-водограю. В інтер'єрах театру зі смаком розміщені кругла скульптура й декоративні вазы В.Вільшука. Проте застосування великої кількості різноманітних матеріалів (дерево, кераміка, мармур, скло, метал, текстильні вироби), насиченість сюжетами, зіставлення в межах одного об'єкта стильових творів призвели до певного перевантаження [2].

Окрасою краю стали такі творіння прикарпатських зодчих, як кафе “Молочне”, комплекс споруд дитячої лікарні в обласному центрі, профілакторій “Дубовий кут” у с. Мізунь, бази від-

починку “Легенда” в с. Дора та “Синевір” у с. Гута, комплекс у с. Черемхів, дитячі садки в містах Івано-Франківську, Надвірній, Тлумачі, у с. Підгір’я тощо.



Мал. 2.

Показовим для архітектури Прикарпаття значною мірою було кафе “Молочне” (мал. 2, 3) в Івано-Франківську. Ця триповерхова споруда має форму неправильного прямокутника. На висносних консолях виступають другий і третій поверхи, що надає фасаді особливої рельєфності та пластики. При вході – відкрита тераса з врізаними сходами. Вражають теракотове тоноване тинькування, різнофактурний бетонний декор, кам’яне травертинове облицювання колон. Артистизм, з яким намальований і виліплений фасад споруди, вирізняє її з-поміж інших споруд цього напрямку. Композиційний прийом нюансного включення нових споруд у стару забудову набув у тогочасній прикарпатській архітектурі значно більшого розповсюдження, ніж контрастне вторгнення, яке характерне для сучасної архітектури Прикарпаття ХХІ ст. Це дало змогу домогтися більшої цілності та єдності в забудові міських ансамблів.

Необхідно відзначити високий художній рівень інтер’єрів, хоча дещо й перенасичений декором. Вони прикрашені національною дереворізьбою, що є гордістю народних майстрів краю. Водночас вона відома далеко за межами регіону.

Відвідувачі кафе з вестибюлю мали можливість потрапити ліворуч у бар, праворуч – у приміщення гардеробу або піднятися гвинтовими сходами на другий поверх, до великого залу. Площина дверей бару кріпилася на центральній обертовій осі, що давало можливість проходити одночасно в обох напрямках, розділяючи людський потік на вхід і вихід. Двері декоровані карбуванням, гармонійно поєднані з металевією фурнітурою. Барна стійка була не прямою, а складної ритмічної криволінійної конфігурації, що дозволяло збільшувати кількість відвідувачів біля неї. Дерево, камінь – основні декоративні матеріали в оздобленні бару. Виразна лінія барної стійки виділялася архітектурною ритмікою, що перегукувалася з ритмікою архітектурних елементів фасаду.

Гвинтові сходи оздоблені білим мармуром, а самі поруччя виконані з дерева. Площина стіни сходового простору суцільно вкрита настінним малярством. Стінописи В.Дувірака відзначалися етнографічними мотивами з використанням елементів гуцульського мистецтва. У композиції розписів – мотиви писанок, сирних коників тощо. Персонажі зображено в типових гуцульських строях. Колорит малярства вишуканий, піднесений, оптимістичний, святковий. Сте-

ля простору гвинтових сходів органічно структурувалася в стелю великого залу кафе на другому поверсі.

Вона, як елемент декору інтер'єру, мала особливе декоративно-образне навантаження. Багаторівнева, з використанням дереворізьби, профілювання, виглядала особливо ефектно при включеному освітленні, яке виявляло все багатство пластичного декорування. Кесонована дерев'яна стеля кафе “Молочне” була яскравим зразком використання народних місцевих традицій у декоруванні інтер'єрів і стала добрим прикладом у використанні цього прийому в багатьох закладах торгівлі та громадського харчування Прикарпаття.



Мал. 3.

Великий зал кафе мав як суцільний просторовий об'єм, де розміщувалися столи й крісла для відвідувачів, так і зоновані, розміщені на невеликому подіумі, простори, розділені декоративними різьбленими двобічними перегородками. Рельєфна пластична різьба перегородок перегукується з мотивами розписів сходової клітки, виконана на високому професійному рівні та є важливим декоративним акцентом інтер'єру.

Площа вікон, що декорувалася гардинами, у яких наявні елементи народної орнаментики, була зменшена в інтер'єрі. Цей архітектурний прийом дав можливість пригасити інтенсивне денне світло, додавши затишку в доволі великий простір залу кафе, а також увести в декоративно-художнє оздоблення інтер'єру вітражі у вигляді рослинного орнаменту з використанням народних мотивів.

Торцева стіна декорована рельєфом, у якому теж домінують мотиви народного мистецтва Прикарпаття. Дизайн меблів кафе не є стилізацією народних меблів. Це – швидше інтерпретовані зразки палацових меблів стилю бароко-рококо, що додало до хатньої затишності інтер'єру пишноти, урочистості та святковості. Родзинкою інтер'єру в умеблюванні залу було використання дитячих меблів у спеціально відведеній зоні, де діти під наглядом батьків були головними, самодостатніми й повноправними відвідувачами. Цей важливий момент ознайомлення з красою, творами мистецтва відбувався природно та невимушено.

Площина стіни, протилежної до вікон, облицьована каменем. На ній немає елементів декору, окрім світильників-бра, оскільки цю роль сповна виконує виразна його текстура. Складний, орнаментований паркет завершував ансамбль інтер'єру Івано-Франківського кафе “Молочне”.

Мережа закладів “Прикарпатський коровай” характерна частковим включенням фольклоризованих предметів в інтер'єри різностильових споруд. Кахельна піч у центрі приміщення є основним композиційно-декоративним і кольоровим домінантним елементом в інтер'єрі. Її вдало доповнюють гобелени та розпис (худож. Я.Соколан).

Одним із дуже показових зразків регіонального стилю став комплекс обласної дитячої лікарні в Івано-Франківську (архіт. В.Лукомський), збудований 1985 р. неподалік центру міста. За рівнем медичного обслуговування і комфорту дитяча лікарня була однією з кращих в Україні. На кожному поверсі – кімнати для ігор і відпочинку, кілька обідніх залів замість однієї великої їдальні, рекреаційні приміщення із зимовими садами, де зосереджувалося все, що могли запропонувати прикарпатські умільці: різьба, кераміка, килимарство й, звичайно, озеленення. Усе це створювало затишок і камерність. Інтер'єри, двір, ігрові майданчики нагадували дитячий садок чи санаторій. Там не відчувалася атмосфера лікарні.

Стандартизований проект лікарні був не надто прийнятний для наповнення його творами мистецтва. Однак архітекторам і художникам удалося привнести свіжий струмінь народної традиції в декор інтер'єрів. Важливими носіями такої традиції є декоративні перегородки, світильники, стилізовані мисники, керамічна скульптура тощо.

Умови експлуатації приміщень визначають не тільки його об'ємно-просторову композицію, але й використання відповідних оздоблювальних матеріалів, пофарбування, облицювання, декор, освітлення тощо. При цьому враховуються характер і специфіка того процесу, що відбувається в даному приміщенні, акустика, кліматичні умови, орієнтація приміщень, спеціальні вимоги до оздоблення. Так, у залах, вестибюлях, фойє клубів і театрів, у закладах торгівлі, де перебувають значні людські потоки, використовуються переважно довговічні покриття підлог з підвищеною стійкістю до стирання. В інтер'єрах відпочинкового характеру – дерево чи м'які килимові покриття. Для оздоблення стель і стін приміщень, у яких знаходиться велика кількість людей і виникає шум, використовують звукопоглинаючі матеріали. Слід зазначити, що в період 50–80-х рр. ХХ ст. у творчому арсеналі мистців, які займалися інтер'єрними роботами, була надзвичайно обмежена кількість декоративних матеріалів. Тим вартіснішим є результат їх праці [1].

Важливу роль в організації інтер'єрів відіграє вміле використання світла й кольору, за допомогою яких виконуються функціональні й художні завдання. Рациональне вирішення освітлення і колористичне вирішення середовища важливі не лише з огляду на створення оптимальних умов функціонування, але, у першу чергу, з огляду на стан здоров'я людей, що там перебувають.

Форма, розміри й орієнтація вікон, вибір і розміщення приладів освітлення визначаються залежно від умов зорової роботи й від того, як має бути спрямований світловий потік на робочі поверхні. Якщо функціональний аспект освітлення в інтер'єрах громадських споруд Прикарпаття вирішувався задовільно, то цілком недостатньо акцентувалася увага на використанні архітектурно-декоративних можливостей освітлення.

У практиці організації інтер'єру освітлення, від якого значною мірою залежить сприйняття об'єму, форми приміщень і деталей декору й обладнання, часто є недооціненим. У той самий час за допомогою світлотехніки можна виявити чи видозмінити об'єми, характер тіней і, відповідно, зоровий образ архітектурних та декоративних елементів інтер'єру. Направленим освітленням можна підкреслити пластичність форми, об'єм, фактуру, тоді як при дифузному освітленні рельєфність, фактурність нівелюються, стають площинними, маловиразними. Розміщуючи джерела освітлення, вибирають точки, які дають найбільш вигідне співвідношення світла й тіні без деформації форм. У ряді випадків шляхом певного розподілу інтенсивності світла в приміщенні створюють світловий акцент, виявляють головний композиційний елемент тощо.

За допомогою кольору в інтер'єрі виявляють структуру приміщення, підкреслюють архітектонічні елементи й конструкції, підсилюють звучання композиції інтер'єру чи приховують її недоліки. У виборі кольорової гами головну роль виконує характер діяльності людини в цьому приміщенні: відпочинок, розваги, лікування, інтелектуальна праця та ін.

Висновки. Аналіз здобутків творців інтер'єрів громадських споруд на Прикарпатті 50–80-х рр. ХХ ст. дозволяє зробити висновок, що національна й регіональна своєрідність в організації внутрішнього простору більшою мірою проявилася в інтер'єрах закладів культури та відпочинку, в оздоровчо-туристичних закладах, у приміщеннях торгівлі та громадського харчування, підприємств служби побуту тощо. Характерним є використання народних мотивів у предметному наповненні, з урахуванням інших чинників формотворення. Це дає підстави виок-

ремити тенденції стилетворчих процесів на Прикарпатті у виразне, оригінальне та яскраве архітектурно-дизайнерське явище.

Подальші пошуки національної своєрідності сучасного дизайну й архітектури повинні розвиватися на основі асоціативного сприйняття та втілення особливостей народного мистецтва в образах сучасних споруд і приміщень. Це можливо за умов глибокого вивчення народних будівельно-архітектурних традицій унаслідок пізнання їх природи й мистецьких принципів формоутворення. Тут відкривається широке поле науково-дослідницької діяльності не лише для істориків архітектури, мистецтвознавців, але й дизайнерів, архітекторів-практиків, викладачів дизайну інтер'єру, архітектури тощо.

1. Афанасьев В. А. Украинское радянське мистецтво 1960–1980-х років / В. А. Афанасьев. – К., 1984. – 280 с.
2. Лукань В. Г. Вибрані статті про мистецтво. Явища. Постаті. Імена / В. Г. Лукань. – Івано-Франківськ, 2009. – 240 с.
3. Чернодид А. Е. Театр в Ивано-Франковске / А. Е. Чернодид // Строительство и архитектура. – 1982. – № 2. – С. 16–17.
4. Хохол Ю. Ф. Традиции и новаторство в архитектуре / Ю. Ф. Хохол // Строительство и архитектура. – 1985. – № 4. – С. 12–17.

В статтє сделано анализ творческих наработок художников интерьеров общественных зданий на Прикарпатье 50–80-х годов XX века, указано на национальную и региональную своеобразность в организации внутреннего пространства интерьеров общественных помещений.

Ключевые слова: интерьер, общественные помещения, Прикарпатье, народные традиции.

The article made an analysis of developments of creative artists interiors public deposited on Prykarpattya 50–80's years of the twentieth century, stated on national and regional distinctiveness interior public spaces.

Key words: interior public spaces, Precarpathia, folk traditions.

УДК 7.05;7021.2; 7.036(4)

Оксана Бейлах

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ІДЕЇ КІНЕТИЧНОГО МИСТЕЦТВА В РАДЯНСЬКОМУ ДИЗАЙНІ 1970–1980-х рр. ХХ ст.

У статті висвітлюються особливості експериментальних ідей кінетичного мистецтва дизайнерської практики періоду 1970–1980-х рр. ХХ століття. Розглядається практичний досвід поширених експериментальних способів, напрямів і формотворчих методів.

Ключові слова: кінетика, рух, експеримент, формоутворення, дизайн.

Кінетизм – сфера дизайнерської творчості, заснована на ідеях рухомої форми. Перші кроки та головні ідеї закладені в 1920-х роках, напрям кінетичного мистецтва сформувався протягом 1950-х років, а творчий прояв відбувся саме в 1970–1980-х роках ХХ ст. У цей період був напрацьований вагомий доробок у сфері кінетичного формотворення та проведений теоретичний аналіз творчих концепцій і проблем зазначеного мистецтва.

Серед публікацій з питань заявленої теми слід назвати праці, у яких зібрані першоджерельна інформація, багатий фактологічний матеріал і наукова термінологія. Мова йде про роботи В.Р.Аронова [1], В.Колейчука [5; 6; 7], Ю.Лебедева [6], С.Хан-Магомедова [6; 7; 10], О.Боднара [2], а також методичні збірки та матеріали наукових конференцій, у яких розглядаються технологічні та художні аспекти експериментальних ідей кінетичного мистецтва. Цінним є видання журналу радянського періоду “Техническая эстетика”, у якому публікували матеріали про досвід і досягнення вітчизняної та зарубіжної дизайнерської практики.

Метою статті є розгляд особливостей експериментальних ідей кінетичного мистецтва дизайнерської практики періоду 1970–1980-х рр. ХХ ст.

Ідея динамічного формотворення не була відкриттям сучасності, це явище мало зв'язок із традицією й еволюцією художніх засад, розвитком техніки та технології. Зображення руху – одна з найдавніших тем в історії образотворчого мистецтва, про що свідчить мистецтво Дав-

нього Єгипту, Античної Греції, а пізніше – європейська школа живопису [2, с.108–113]. Зображення руху характерне й для ХХ ст., починаючи з періоду зародження радянського дизайну. Принцип кінетичної (мобільної) функції форми використовували у своїй творчості В.Татлін, А.Родченко, Н.Габо, К.Мельников, Р.Клуцис, І.Крутиков. Прагнення до естетичного й технічного освоєння руху, як нового формотворчого фактора й “матеріалу”, виражається в їх художній практиці. Приміром, у В.Татліна рух – це символ (модель пам’ятника-вежі III Інтернаціоналу), у Н.Габо – інструмент створення віртуальної форми (кінетична скульптура “Хвиля, що стоїть”), у К.Мельникова – єднання архітектури з природним середовищем (пам’ятник Христофору Колумбу), Г.Клуцис, завдяки кінетизму, розширював функціональну дію в рекламних пристроях, А.Родченко, Л.Попова, В.Степанова, брати Стенберги та Весніни використовували різноманітні ефекти й принципи рухомих конструктивних деталей і графічних структур для театральних декорацій, клубів-читалень та ін.

Кінетизм прагнув до синтезу мистецтв, мобільні об’єкти в предметно-просторовому середовищі доповнювали світловими, звуковими та кіноефектами. Об’єднання світла й музики було одним із засобів впливу на глядача, так званім “кольоровим ефектом музики”. Такі творчі експерименти 1920-х рр. пов’язані з іменами композитора О.Скрябіна (музичний твір “Прометей”), художників В.Баранова-Россіне (світловий інструмент “оптофон”), Г.Гідоні (модель світлового пам’ятника Жовтневої революції), Л.Мохой-Надь (композиція з растрів, які обертаються й утворюють світлотіньові картинки) [5, с.6–10; 7, с.12–13].

Отже, період 1920–1930-х рр. слід вважати таким, у якому формувалися основні ідеї кінетичного мистецтва. Професійне захоплення рухомою формою вирізнялося інтенсивними пошуками формування художньо-композиційних прийомів. Але творча енергія радянського авангарду здійснила лише перші кроки кінетичних експериментів, давши значний імпульс і передумови розвитку цього мистецтва наступним поколінням, творчий прояв якого відбувся саме в 1970–1980-х рр.

У радянському дизайні досліджуваного періоду проявлялася характерна авангардна тенденція, пов’язана з мобільністю та трансформацією форми й технологічними новаціями. У цей період напрацьовані творчі розробки та теоретичні концепції в царині кінетичного мистецтва, у яких використовували як традиції попередників, так і сучасні (на той час) ультрамодні технічні засоби арсеналу науково-технічних та інженерних досягнень у галузі електроніки, ЕОМ, матеріалознавства, світлотехніки, квантової оптики (лазерної техніки й голографії). Динаміка природних (світлоколірних, повітряних і водних) середовищ, зображення ілюзорного руху, світломузики, люмодинамічного живопису, руху відображення кінематичних перетворень, трансплантації, тобто припустимі явища, які здатні активізувати формотворче мислення, наштовхували на творчі ідеї й навіть на цілі дизайн-програми, зокрема, з телебаченням, театром, кіно, книжковою графікою тощо. Крім того, досягнення в різних галузях науково-технічного прогресу започаткували такі мистецькі напрями, як: комп’ютер-арт, біодизайн, оп-арт, хеппенінг, перформанс та ін. [2, с.111].

Про кінетичне мистецтво можна говорити як про цілісний експеримент. Використання різноманітних матеріалів, технічних засобів було свідомим розрахунком на складні психофізіологічні реакції глядача. У формальній мові кінетизму існувало багато способів і варіантів впливу на людську підсвідомість, зокрема: маніпулювання темпом, ритмом, пластикою руху, різноманітними асоціаціями, ефектами й ілюзією. При створенні кінетичних об’єктів матеріальною базою слугували як традиційні матеріали, так і нові технічні засоби того періоду [11]. Наприклад, простий оберт спіралі, що викликав ефект нескінченного підйому й спуску в русі, утворював ілюзійну здатність перетікання вигинів форми в просторі. Така дія матеріалу та форми руйнувала стереотип сприйняття й викликала загострені емоції. Або ж використання дзеркальних поверхонь, відображення яких створювало ефект ілюзійного простору реального й фізичного середовищ. У мистецтві оп-арту одним із кінетичних способів було використання графічних структур (В.Вазарелі), якими імітували ілюзію руху просторових композицій. Той чи інший рух спричиняв утворення складних орнаментальних композицій із необмеженими ігровими властивостями.

Нова генерація радянських дизайнерів, художників, архітекторів у царині кінетичного мистецтва працювала в Москві, Ленінграді, Казані, Ризі, Таллінні, Харкові, Полтаві та інших

містах. Звернемося до реальних особистостей, позаяк це мистецтво розвивалося завдяки авторським творчим концепціям, які мали свої типові особливості, серед них: Б.Галєєв, Ф.Інфанте, С.Зорін, К.Курісмаа, О.Ланін, Л.Нусберг, А.Рінькіс, В.Целмс, В.Степанов, а також авторські групи “Арго”, “Динаміка”, “Мир”, “Прометей”, “Рух”, “Світло”.

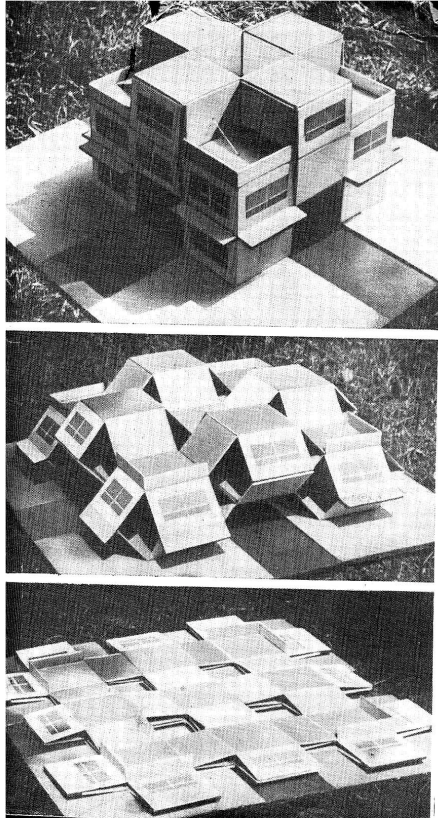


Рис. 1. В.Колейчук. Модель трансформованого будиночка

Наведемо кілька прикладів їх творчої практики з використанням кінетичної ідеї в об'єктах просторового середовища, архітектурних ансамблях, устаткуванні житла тощо. Варто наголосити, що більшість робіт, унаслідок прагматично-економічної доцільності, має суто експериментальний характер, проте є своєрідною демонстрацією еволюційного розвитку можливостей технологій і матеріалів періоду сімдесятих років минулого століття.

Показовим досвідом була діяльність гурту “Мир”, фундатор якого – відомий архітектор, конструктор, дизайнер-експериментатор В.Колейчук. Його роботи об'єднували математичну логіку та художню виразність, завдяки кінетичній трансформації він отримував транспортну компактність, багатофункціональність, композиційну варіантність, оперативність пакування монтажу й демонтажу [2, с.87]. Гуртом “Мир” розроблені структури, що мали здатність самозведення, які з компактного стану розгорталися у функціональний під впливом власної ваги, а об'ємна трансформація площини демонструвала різні способи проектування форм і композиційних ефектів. Їх прикладом є проект космічного радіотелескопа, який у просторовому середовищі розгортався в жорстку структуру, модель “Куб”, що набувала різноманітних форм тетраедра, октаедра, біпіраміда, і модель трансформованого будиночка, яку можна використовувати при оперативному монтажі в екстремальних умовах (рис. 1) [5, с.87].

Одним з ефективних методів у кінетичному формотворенні, який вирізнявся конструктивними властивостями форми, утворюючи циліндричні, конічні, гіперболічні та інші види поверхонь, був метод листоскладчастих систем. Він водночас забезпечував конструктивну міцність, декоративність і функціональну варіантність та пластику форм, наприклад, як у композиції “М'юбіус'9” [11, с.16–23; 7, с.65]. Показовою є практика художника-кінетиста Б.Стучербюкова. У його так званих “мобілях” смужка пружної сталі, завернута в подвійне коло, рухаючись, утворювала різноманітні просторові композиції, а багаточислове кільце (1 500 сталевих лез), зібране шарнірним способом, трансформувалось у різноманітні форми, нагадуючи лузгу риб чи змії.

До особливого напрямку кінетичного мистецтва належить моделювання парадоксальних об'єктів, таких як неможливий трикутник Пенроуза. Світлотінь цієї моделі виявляє просторову структуру, зі зміною руху міняється характерний вигин сторін трикутника (до речі, у 1999 р. в Австралії в м. Перт споруджена конструкція неможливого трикутника у вигляді 13-метрової скульптури з алюмінію). У композиціях “Стояча нитка”, “Жива лінія”, “Сфери” (В.Колейчук) автор удаю передав рух, завдяки органічності матеріалу та форми, створюючи ілюзію й оптичні деформації. Слід пригадати унікальну кінетичну конструкцію, яка була типовим прикладом і своєрідним індикатором середовища соціальної маси 1980-х років – комбінаторну гру “Кубик Рубика” (Ерно Рубик) (рис. 2) і дидактичну гру “Смужка М'юбіуса” (С.Наринов).

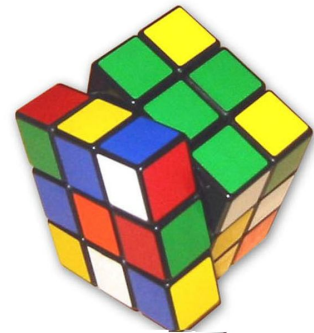


Рис. 2. Ерно Рубик. Кубик Рубика

Принципи постфутуристичного кінетизму намагалися відтворити члени гурту “Рух”, до складу якого входили художники В.Акулінін, Г.Бітт, О.Григор’єв, В.Галкін, Ф.Інфанте, С.Зорін, Ю.Лопаків, Н.Прокуратова та їх засновник Л.Нусберг. У своїх творчих проєктах однодумці намагалися відтворити нове пізнання світу, сучасної науки й технології, завдяки руху світла, газу, тривимірних елементів і кінопроєкцій. Ними реалізовано низку офіційних замовлень, які стали своєрідними кінетичними парадми, зокрема, оформлення центральної площі Ленінграда до 50-річчя революції (1966), дизайн виставки “50 років радянського цирку” у московському Манежі (1969), оформлення ігрового майданчика піонерського табору “Орлятко”, декорації до фільму “Комітет 19”, кінетичні композиції промислових виставок “Електро-72”, “Хімія-70”, “Будматеріали-71”. Також гурт організував перформанси, так звані “кінетичні ігри” з елементами хеппенінга, боді-арта, які об’єднували в собі експресію, театральні ефекти, маскарад костюмів тощо [5, с.56–85; 7, с.58–64].

Показовою була ідея взаємодії кінетичних об’єктів у природному середовищі. Його колірний і світловий простір формували як матеріал, так і фонове поле для створення кінетичних експериментів. Найбільш ефективним матеріалом були дзеркальні поверхні та лінзи, які відбивали оманливий простір й одночасно творили гру реального та віддзеркаленого об’єкта. “У такому середовищі об’єкт виступав як картина або предмет, що мав властивість артефакту”, – писав Ф.Інфанте, автор групи “Арго”, який пропагував його філософію. Ними й продемонстровано низку кінетичних композицій “Артефакти” (рис. 3) і різноманітні інсталяції під назвою “Зведення знаку”, які формували взаємодію знакових форм і природного середовища. Схожі методи із дзеркалами за принципом калейдоскопа застосовували в оформленні громадських інтер’єрів [7, с.107].

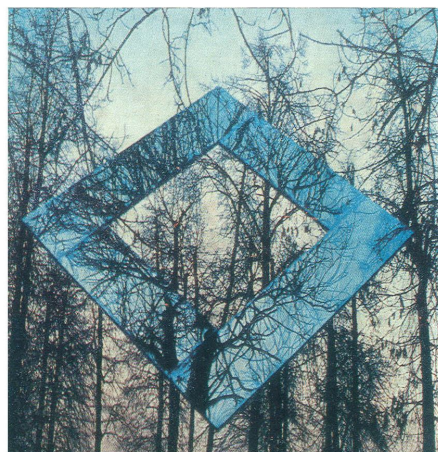


Рис. 3. Інфанте Ф. “Артефакти”

Сімдесяти роки відкрили новий етап розвитку одного з напрямів кінетизму – світлового мистецтва. Його основою є світло з притаманними йому властивостями монохромності, поліхромності, безперервності та дискретності й чималими можливостями формотворення просторових світлових структур. Спостерігаючи освітлення природного середовища, аналізуючи естетичну та психологічну дію на сприйняття людини, дизайнери-експериментатори формували нові методи осмислення світлового простору. Композиційні ефекти досягали при застосуванні прожекторів, лазерів, рефлекторів, відбивачів, інтерференційних решіток, що розсіюють світло. Перелічені прийоми трансформації зорових характеристик, власне, і зарахували світловий дизайн до мобільних засобів предметного формоутворення [11].

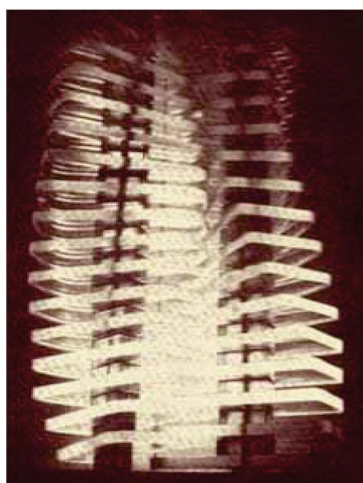


Рис. 4. Целмс В. “Зустріч”

Естетичні запити суспільства формували нові підходи світлового дизайну в міському середовищі, зокрема, у взаємодії з архітектурою. На початку 1970-х рр. художниками В.Галкінін, М.Гусевим, В.Павловим, В.Степановою створена група “Світлової архітектури”, лідером і засновником якої був В.Колейчук. Ними розроблені схеми світлового зонування міст, реклам та світлокінетичних пристроїв. Такі проєкційні засоби надавали можливість швидкої зміни програм візуальних образів, кольорних, фактурних і світлових властивостей середовища, незвичних експозиційних просторів із лазерним проєктуванням на небесні простори й архітектуру з використанням штучного диму.

Схожим принципом керувався прибалтійський дизайнер В.Целмс у декоративних композиціях малих архітектурних форм “Атом”, “Позитрон”, “Зустріч” (рис. 4). Конструкції демонстрували співвідношення світла, кольору, руху й, залежно від необхідності, припускали кодування різноманітних програм, буденних чи святкових [8].

У досліджуваний період найбільш різноманітних способів поєднання кінетичного формоутворення набули світломузичні експерименти. Світлові пристрої з музикою застосовували в телевізійних шоу-програмах й музичній апаратурі. Характерним спектром таких композицій було виконання електронної та комп'ютерної музики, сценічних аудіовізуальних спектаклів, слайдо-музичних фільмів. Результати практичних і теоретичних розробок, нових методик демонструвалися на всесоюзних конференціях, семінарах, фестивалях кінетичного мистецтва. Лідером таких заходів була казанська група “Прометей”, нею ж засновано музей світломузики, розроблений бібліографічний довідник, запроєктовані світломузичні проєкційні пристрої з відповідними програмами управління (“Калейдофон”, “Диско”).

Однією з форм світломузичних експериментів були видовища “Звук і колір” – своєрідні сценарії, що відбувалися біля історичних пам'яток при взаємодії архітектури, музики та світла. Мистецтво таких акцій виходило на новий рівень, перевтілювалося в театралізоване дійство. Емоційна форма спектаклів активізувала глядачів до участі в грі, невід'ємним елементом якої були стереорадіотеатри, світлова та звукова режисура, і, у свою чергу, наповнювала простір світло-кольоровими ритмами, світловим живописом, тіннювою репродукцією. Матеріалом таких дійств слугувало ефемерне світло, одержане шляхом організованого руху його джерел, трафаретів, світлових фільтрів і кінетичних структур [6; 10]. Прикладом подібних світломузичних дійств того періоду був спектакль “Світло і звук” (В.Колейчук, група “Мир”), видовище Казанського планетарію (Б.Галлєєв, група “Прометей”), світлокінетичний простір зали готичної церкви св. Петра (Х.Крукле, Д.Каве, А.Крукліс).

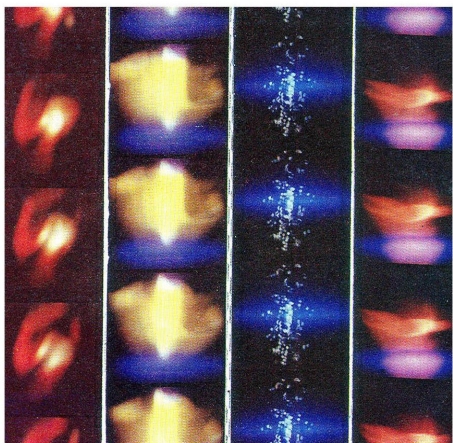


Рис. 5. Галлєєв Б., Ванєчкін І., Привін А.
Стрічка “Маленький триптих”

Продовжуючи розмову про світлокінетичні експерименти, варто згадати про їх використання в кінотехніці. Вдалими й професійними світломузичними фільмами 1970–1980-х рр. були стрічки “Маленький триптих” на музику Г.Свиридова (Б.Галлєєв, І.Ванєчкін й А.Привін) і фільм “Подих” (А.Рінькіс), які продемонстрували чималі можливості поліфонії звука й світла із циклічним повторенням через певний інтервал (рис. 5).

Важливо зазначити, що експериментальні ідеї кінетичного мистецтва знайшли своє практичне застосування при оформленні музейних і виставкових експозицій, ярмаркових заходів, громадських інтер'єрів, які помітно відрізнялися, скажімо, від декоративно-прикладних, оскільки тут перетиналися всі технології та прийоми дизайнерського формотворення, так звані кінетичні сценарії із застосуванням

мобільних конструкцій, просторових елементів, комбінаторикою світла й кольору, музичним оформленням, навіть запахом матеріалу. Слід виокремити кінетичні інсталяції “Митці дизайну”, “100-річчя М.Булгакова”, у яких використовували сюжетно-просторові композиції, елементи музичних предметів, світлини, звук, віртуальну реальність. Застосування цих та інших засобів створювали цікаві сюжетні структури, такі тривимірні об'єкти, які призначені змінювати сприйняття простору [6].

Таким чином, з вищенаведених прикладів творчої практики в 1970–1980-х рр. висвітлено експериментальні ідеї кінетичного мистецтва. Практичний та експериментальний досвід на рівні сміливих концептуальних ідей дав новий імпульс для подальшого розвитку кінетичного мистецтва й інших течій у художньому процесі, які й на сучасному етапі знаходяться в стадії становлення і пошуків. Окрім того, здійснена велика науково-дослідна робота з питань теорії кінетичного мистецтва, що було об'єктивною реакцією науковців на процеси, які відбувалися на рівні реальної творчої практики.

1. Аронов В. Р. “Форма. Цвет. Динамика”: “Уникальный дизайн” как тема художественно-конструктивной выставки / В. Р. Аронов // Техническая эстетика. – 1979. – № 6. – С. 20–24.
2. Боднар О. Я. Золотий переріз і неевклідова геометрія в науці і мистецтві / О. Я. Боднар. – Львів, 2005. – 198 с.

3. Бойцов С. Ф. Комбинаторные идеи в дизайне / С. Ф. Бойцов // Техническая эстетика. – 1983. – № 7.
4. Галлеев Б. М. Светомузыкальные устройства как объект дизайна / Б. М. Галлеев // Техническая эстетика. – 1987. – № 9. – С. 8–10.
5. Колейчук В. Кинетизм / В. Колейчук. – М. : Галарт, 1994. – 160 с.
6. Колейчук В. Эксперимент в дизайне / В. Колейчук ; общ. ред. А. Ефимов, А. Лаврентьев, С. Хан-Магомедов. – М., 1987. – 142 с.
7. Колейчук В. Динамическая и кинетическая форма в дизайне / В. Колейчук ; общ. ред. А. Лаврентьев, И. Рачева, С. Хан-Магомедов. – М., 1989. – 80 с.
8. Костенко А. Я. Средства информации в архитектуре / А. Я. Костенко. – К. : Будівельник, 1984. – 112 с. : іл.
9. Научно-технический прогресс и проблемы предметно-пространственной среды : материалы конф. и совещаний / под общ. ред. С. О. Хан-Магомедова. – М. : ВНИИТЭ, 1982. – 176 с.
10. Хан-Магомедов С. О. Эстетические проблемы дизайна / С. О. Хан-Магомедов. – М., 1979. – 122 с.
11. Хан-Магомедов С. О. Геометрический эксперимент архитектора Боднара / С. О. Хан-Магомедов // Шлях до гармонії : мистецтво + математика : темат. зб. / відп. ред. М. Габрель. – Львів : Львів. нац. акад. мистецтв, 2008. – 103 с.
12. Шапиро М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. Пространство изображения и средства создания знака-образа / М. Шапиро // Семиотика и искусствометрия : сб. переводов / сост. и ред. Ю. М. Лотмана, В. М. Петрова. – М. : Мир, 1972. – С. 136–163.
13. Lavrentiev A. Russian Design : Tradition and Experiment 1920–1990 / A. Lavrentiev. – New York : Academy Edition, 1995. – 170 p.

В статье рассматриваются особенности экспериментальных идей кинетического искусства дизайнерской практики периода 1970–1980-х гг. XX века. Анализируется практический опыт распространенных экспериментальных способов, направлений и форматворческих методов.

Ключевые слова: кинетика, движение, эксперимент, формообразование, дизайн.

The features of experimental ideas of kinetic art of designer practice during 1970–1980 of the XX century light up in the article. Practical experience of widespread is examined experimental methods, directions and format methods.

Key words: kinetics, motion, experiment, format, design.

УДК 745.52(477)

Тетяна Маришук

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ПРОМИСЛОВИХ ТКАНИН ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.

У статті розглянуто художньо-промислому тканину другої половини ХХ – початку ХХІ ст., виготовлену в Україні. Проаналізовано особливості декору промислових тканин для одягу й інтер'єру за схемами композицій і колористичним вирішенням, які формуються в процесі створення.

Ключові слова: художньо-промислова тканина, структура, фактура, рапорт, колорит, композиція.

Художньо-промислові тканини – один із видів декоративно-прикладного мистецтва. Це вироби одягового та інтер'єрного призначення, що виготовляються машинним способом і мають мистецьку й естетичну цінність.

Питання композиції, художніх засобів, прийомів і способів формоутворення, що застосовувалися в оздобленні тканин, призначених для одягу й інтер'єру, висвітлювалися в роботах науковців М.Є.Станкевича, Р.В.Захарчук-Чугай “Декоративно-прикладне мистецтво” [1], Т.Кара-Васильєвої, З.Чегусової “Декоративне мистецтво України ХХ ст.” [7], М.Р.Селівачова “Лексикон української орнаментики” [18].

У монографії “Искусство и визуальное восприятие” Р.Арнхейм [2] розглядає візуальне сприйняття мистецтва за допомогою художніх законів передачі образності. Питання орнаменталізації промислових тканин порушувалися дослідниками В.Я.Бересневою та Н.В.Романовою в праці “Вопросы орнаментации тканей” [3]. Досліджуючи тканини інтер'єрного призначення,

Л.Є.Жоголь розкрила концепцію побудови простору та визначне місце в ньому текстилю (тканин, готових тканих виробів тощо) [5].

Найбільший внесок у висвітлення художньо-промислового ткацтва зробив А.К.Жук у роботі “Сучасні українські художні тканини” [6]. Автор розглянув та охарактеризував процес виробництва тканин і найважливіші способи їх оздоблення. Проаналізував рисунки різних видів узорних тканин для одягу й інтер’єру, які вироблялися до початку 80-х років. Охарактеризував їх колористичне вирішення.

Основні принципи й закономірності схем композиції художніх промислових тканин і готових тканих виробів розглядаються в монографії В.Н.Козлова “Основы художественного оформления текстильных изделий” [8]. У зазначеній праці висвітлено теорію поєднання кольорів, піднято питання гармонізації хроматичних й ахроматичних барв у промислових тканинах.

Фахову оцінку художніх тканин, створених за народними традиціями, у рамках культурної та історичної спадщини українського народу здійснила О.І.Никорак у статті “Фольклорні мотиви в українському дизайні одягу” і в монографії “Українська народна тканина” [9, с.148; 10].

Поняття “промислове мистецтво” висвітлила Т.Ніколаєва в праці “Тектоника формоутворення костюма” [11, с.8]. В іншій монографії – “Український костюм надія на ренесанс” здійснено комплексну оцінку якості промислових виробів і розглянуто етапи художнього проектування. Автор вивчає й аналізує народні традиції та професійну творчість у моделюванні костюма другої половини XX ст. [12, с.289].

Колір у “мистецтві художнього текстилю” дослідила Т.Печенюк у роботі “Кольорознавство” [13, с.107]. Автор висвітлила основні теоретичні категорії кольору, окремі прояви його в практиці сучасного художнього текстилю.

У праці С.Х.Раппопорт “Неизобразительные формы в декоративном искусстве” конкретизовано місце й значення форми в контексті різних видів декоративно-прикладного мистецтва [14].

Місце художника в дизайні навколишнього середовища одним із перших розглядав Е.Розенблюм у роботі “Художник в дизайне” [15].

Деякі аспекти використання народних традицій українською художньою промисловістю висвітлені в праці І.В.Сакович “Народні традиції в українській художній промисловості” [16, с.7].

Значення симетрії в контексті мистецтва ґрунтовно розкрили А.В.Шубніков і В.А.Копчик у монографії “Симетрия в науке и искусстве” [19]. Вивченню питань орнаментування тканин як складової декоративно-прикладного мистецтва присвятив свою працю “Орнамент на ткани” В.М.Шугаєв [20].

У роботі М.І.Яковлева “Композиция + геометрия” розглянуто питання композиційних завдань художнього формотворення за допомогою сучасних комп’ютерних технологій [21].

Різні питання, що стосуються декору художньо-промислової тканини періоду останньої чверті XX ст., висвітлювалися в спеціалізованих періодичних виданнях “Лёгкая индустрия” [30], “Декоративное искусство” [29], а згодом у профільному журналі “Текстиль” [31]. Ці видання надавали можливість художникам-текстильникам обмінюватися професійною інформацією, знайомитися з міжнародним досвідом (виставки, симпозіуми), а також були поштовхом для втілення нових ідей.

Сьогодні маловивченими є композиційні та колористичні методи формування художньо-промислових тканин. Недостатньо уваги приділяли дослідники українським підприємствам-виробникам, що безпосередньо брали участь у створенні та розвитку художніх тканин. Невивченими залишилися вироби кінця XX – початку XXI ст.

Мета нашого дослідження – висвітлити художні особливості промислових тканин, що виготовлялися в Україні в другій половині XX – на початку XXI ст. у лляній, вовняній, бавовняній і шовковій галузях на Рівненському та Житомирському льонокомбінатах, Херсонському бавовняному комбінаті, Київському та Луцькому шовкових комбінатах, Чернігівському камвольно-суконному комбінаті й Одеській прядильно-ткацькій фабриці, розкрити методи орнаменталізації ремізних (пістрявотканих, дрібновізерункових) і жакардових тканин.

Творчий процес розробки композиції промислових тканин є складним і багатоаспектним. Художня ідея, технічні можливості в поєднанні з орнаментуванням, які можна охарактеризу-

вати і як естетичні закони створення композицій, лежать в основі формування художньо-промислової тканини.

Пропорційність, співвідношення, контраст, ритм, тотожність, хроматичність, ахроматичність кольорових поєднань – закони декоративно-прикладного мистецтва, якими обов'язково керувалися художники-текстильники. Рисунки для промислових тканин будувалися на базі статичних чи динамічних композицій. Для чіткості творчого задуму одна із цих систем переважно домінувала над іншою, була активнішою в кольоровому вирішенні або в зоровому сприйнятті світлотіні.

Закон пропорційності при вирішенні композицій для художньо-промислових тканин полягає у співвідношенні елементів орнаменту до цілого й одне до одного.

При створенні текстильних рисунків поєднують однакові й неоднакові елементи або їх протиставляють. Використання різних елементів є основою закону співвідношення чи, як його часто називають у мистецтві, законом золотого перетину [21]. Розміщення та групування всіх складових композиції, взаємодія різко протилежних форм мотивів, елементів, їх розмірів і зіставлення кольорів теплої й холодної гами увиразнює художню ідею.

Орнаменти художньо-промислових тканин характеризуються також ритмічними і пластичними рухами. Ритмічному руху мотивів притаманні уривчасті, з однаковим або різним інтервалом, складові композиції. Поширеними є текстильні композиції з пластичним рисунком – безперервними, плавними, достатньо видовженими лініями руху. Застосування ритмічних або пластичних мотивів впливає на зорове сприйняття композицій тканин, підсилює відчуття легкості, рухливості та придатності до драпірування.

У композиціях, сформованих за принципом тотожності, легко прочитується співрозмірність, погодженість частин і цілого.

Особливе значення в текстильних рисунках має поєднання хроматичних кольорів [8, с.93–101].

Кольорова гармонія в рисунках часто будується на зіставленні хроматичних й ахроматичних барв, які мають певну насиченість і тон. Кольорові контрасти, як правило, є помітнішими на фактурі тканини, ніж хроматичні контрасти, тим самим вони значно виразніші за декором. Якщо в текстильних рисунках складний орнамент вирішується із застосуванням великої кількості кольорів, то перевагу надають одному, дещо активнішому тону. Таким чином забезпечується цілісність композицій і підкреслюється зміст творчої ідеї.

Декорування орнаментом метражних художньо-промислових тканин та поштучних виробів з рапортними рисунками є одним з найпоширеніших у художньому ткацтві. Закономірність повторення орнаментальних мотивів по вертикалі та горизонталі або тільки в одному із заданих напрямків створює на поверхні тканини рапортний рисунок. Рапорт* (повторення рисунка) утворюється на заданій площині (мінімальній або максимальній) і здатний без проміжків заповнити всю поверхню тканини. Рапорту притаманна квадратна або прямокутна форма. Повторення рапорту по вертикалі або по горизонталі утворюють рапортну сітку. У разі, коли мотиви композиції спрямовані в одному напрямку, утворюється лінійний рапорт. Іноді ширина рапорту дорівнює ширині тканини [23]. Лінійні рапорти використовувалися в тканинах з каймовими й купонними рисунками [25]. Поєднання сітчастого й лінійного рапорту при виготовленні тканин дає можливість отримати комбіновані або змішані рапорти.

В умовах промислового виробництва тканин в Україні, зокрема на Рівненському та Житомирському льонокомбінатах, а також Херсонському бавовняному комбінаті найчастіше застосовували прямокутну форму рапорту. Зумовлено це точним перенесенням рисунка на ткацький верстат [24].

Декор художньо-промислових тканин залежить і від заправки ткацького верстата пряжею того чи іншого виду, гатунку й технік виготовлення. Механізований, а згодом і автоматизований процес ткацтва надавав можливість отримувати велику кількість рисунків за умов використання полотняного, саржевого, сатинового та похідних від цих простих переплетень.

Поєднання різнокольорових ниток і застосування декількох переплетень дає можливість отримати значну варіативність рисунків. Їх можна виокремити в три композиційні напрями декорування тканин: зі смугастими, клітчастими та дрібновізерунковими рисунками.

* Рапорт – найменша частинка рисунка тканини, що повторюється.

Для отримання вертикально розташованої смуги в основі використовується кольорова нитка, для утоку однотонна, а для горизонтальної навпаки – основа однотонна, а уток кольоровий.

Рисунки клітин іноді неоднакових ритмів створюються за допомогою застосування різнобарвних ниток по основі й по утоку [22].

Почергове використання в певному заданому порядку ниток різного кольору по утоку забезпечує створення поперечносмугастих дрібновізерункових рисунків. Барвистий рисунок може бути розташований по всій ширині тканини. Цей метод декорування найчастіше застосовувався для виготовлення поштучних виробів (покривала, скатертини, серветки, рушники й т. д.), що вироблялися на Рівненському та Житомирському льонокомбінатах.

Художники-текстильники нерідко досягали значної різноманітності ефектів структури тканини (ущільнення, розрідження, сітчастість тощо) за допомогою поєднання неоднакових за тоном чи кольором ниток основи при заправці ткацького верстата. Важливе місце в декоруванні художньо-промислових тканин посідає використання для заснівок ниток, які відрізняються за складом сировини, товщиною, скручуванням або кольором, застосованих для створення фону тканини. Завдяки введенню таких заснівок, значно збагачуються структура, фактура та декор виробів.

За існуючими техніками виготовлення і методами декоративного вирішення художньо-промислові тканини, які вироблялися в текстильній (лляній, вовняній, шовковій, бавовняній) промисловості, поділяються на гладкофарбовані й пістрявоткані.

За призначенням (одягові, інтер'єрні) гладкофарбовані та вибілені тканини набули широкого застосування. Вони декоровані смугами, клітинкою або дрібним орнаментом, який чітко виділяється на фактурі. Рисунки на поверхні вовняних тканин, які призначалися для одягу, отримували також за допомогою використання фасонної або кольорової нитки, ворсування, стриження і т. п. Таким методом найчастіше користувалися на Чернігівському камвольно-суконному комбінаті [25].

Для бавовняних тканин часто застосовували заснівки із синтетичної пряжі, що надавало можливість отримувати розширений асортимент декоративних тканин одягового й інтер'єрного призначення [24].

Пістрявоткані промислові тканини налічують велику кількість меланжевих* тканин, виготовлених з “фасонної” пряжі. Тканини з пістрявим орнаментуванням завжди виготовляють з попередньо пофарбованих ниток. Художньо-промислові вовняні й бавовняні тканини з використанням “меланжевого ефекту” найширше використовувалися при виготовленні тканин для одягу [25].

Рисунок і фактура художніх тканин постійно взаємодіють та органічно поєднуються між собою і цим підкреслюють художню виразність тканин у цілому.

За орнаментом і фактурою тканини (для одягу, інтер'єру) можна розділити на такі, у яких: орнамент чітко проявляється на поверхні й стає акцентом композиції, а фактура тканини підсилює його виразність; фактура є домінуючою над ткацьким рисунком; фактура й орнамент гармонійно доповнюють одне одного.

Асортимент жакардових тканин вітчизняного виробництва найбільше виявляє художню цінність серед інших тканин, призначених для одягу та інтер'єру. Їхня структура нерозривно пов'язана з художньо-колористичним формуванням, оскільки нитки основи й утоку беруть участь не тільки в створенні тканини, а й рисунка. Жакардові тканини виготовляються погонними метрами й оздоблені рапортними рисунками, спрямованими в горизонтальному та вертикальному напрямках. Рівномірне повторення рапортної клітки по всій площині тканини створює внутрішню структуру рисунка, тим самим задається ритм безперервного руху, що надає можливість заповнення площини тканини без розривів і проміжків. Це є важливим для цілісного сприйняття орнаменту, наприклад у костюмі [24; 28].

Окрім рапортних рисунків, у жакардових тканинах застосовуються композиції, які підкреслюють пластичний рух мотиву в смугах і по діагоналі. Тканини з купонним рисунком,

* Меланжеві тканини – змішування попередньо пофарбованих бавовняних або синтетичних волокон при виготовленні пряжі, з якої виготовляють меланжеві тканини.

що мають великий рапорт по вертикалі або каймовий рисунок з асиметричною композицією, сприймаються як святкові, мають естетично збагачений вигляд. Такий принцип орнаментування художніх тканин використовували в основному на Житомирському та Рівненському льонокомбінатах [22; 23].

Відмінною рисою декоративних тканин для інтер'єру, на противагу одяговим, є масштабність, чітко організована й легко прочитувана схема композиції.

В інтер'єрних декоративних тканинах найчастіше підкреслюється конструктивність рисунка, чітка ритмічна відповідність окремих елементів та їх лаконізм. При проектуванні таких тканин художники-текстильники найбільше використовують композиційні схеми зі статичним ритмом, симетрією, урівноваженістю елементів.

Мотиви й тематика рисунків для художньо-промислових тканин другої половини ХХ – початку ХХІ ст. були різноманітними. Можна виокремити як домінуючу тему природи. Реалістичні зображення квітів, букетів, птахів, тварин, рептилій і паркової архітектури змінювалися на стилізовані рисунки цієї ж тематики. Багатовіковий досвід відтворення природи мають і мотиви народного мистецтва, звернення до яких творчо збагачувало художників-текстильників.

У композиціях 1960-х років активно використовувалися геометричні орнаменти (вишивки, різьби, плетіння, ручного ткацтва). Це – мотиви дрібного й середнього геометричного масштабу, що переплітаються в безперервні орнаментальні сітки. Менше поширеними були зображення архітектури.

Характерним для декору художньо-промислових тканин 1970-х років є рельєфна поверхня, розімкнуті композиції (у тканинах платтяного, блузочного асортименту) та активне застосування геометричних мотивів (у пальтових, костюмних тканинах). Цей період створення художніх промислових тканин виокремлюється в образно-асоціативний напрям творчого вирішення композицій. Художники-текстильники зберігали образну основу першоджерела, завдяки чому рисунок набував художньої виразності.

Період 1980-х років відзначається максимальною чіткістю та виразністю передачі особливостей форм рослинної орнаменталії, їх силуетів, ракурсів, поворотів і масштабності. При компонованні мотивів (геометричних і рослинних) зверталася увага на пластичність їхньої форми й напрямку (вертикальний, горизонтальний, діагональний). Художники-текстильники працювали також над пошуком ритму (розміреного, нерівномірного, пульсуючого), оригінальних групувань орнаментальних форм у поєднанні з кольоровою гармонією.

З кінця 1980-х – початку 1990-х років до проектування художньо-промислової тканини почали залучати електронно-обчислювальну техніку. В основі геометричного орнаменту використовували складні різноманітні форми: лінії, плями, заокруглення, зигзаги, спіралі та інше в різних масштабах і поєднаннях [22; 24]. Поступова комп'ютеризація художньо-виробничого процесу надавала можливість утілювати в промислове ткацтво абстрактні орнаменти, характерні чіткою виразністю форм. Мистецьке рішення рослинного й геометричного орнаменту зводилося до пошуку нових композиційно-цілісних ритмічних побудов, що легко читаються і є естетично привабливими.

Отже, у процесі висвітлення художніх особливостей тканин промислового виготовлення, які створювала лляна, вовняна, шовкова та бавовняна галузі виробництва на території України в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст., доходимо висновку, що випуск художніх тканин для одягу й інтер'єру тісно пов'язаний з народним мистецтвом, розвитком культури, а також із науково-технічним прогресом.

Охарактеризовані художньо-промислові тканини відрізняються за властивостями (сировина, структура, фактура), техніками ткацтва, але мають і спільні та відмінні риси за схемами композицій і методами орнаменталії.

Художня виразність тканин змінювалася впродовж десятиліть, згідно з установленими, регламентованими (ГОСТ) нормами й правилами декорування, і за допомогою композиційних вирішень. Серед методів орнаменталії ремісничих тканин, що зберегли свою актуальність від початку виробництва й до часу його занепаду, виокремлюємо пістрявоткані рисунки, у смужку, клітинку, а також дрібновізерункові.

1. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво / Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. – Львів : Світ, 1987. – 270 с.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М., 1974. – 115 с.
3. Береснева В. Я. Вопросы орнаментации тканей / В. Я. Береснева, А. В. Романова. – М., 1977. – 216 с.
4. Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в современном интерьере / Л. Е. Жоголь. – К. : Будівельник, 1986. – 193 с.
5. Жоголь Л. Є. Тканини в інтер'єрі / Л. Є. Жоголь. – К. : Будівельник, 1968. – 94 с.
6. Жук А. К. Сучасні українські художні тканини / А. К. Жук. – К. : Наук. думка, 1985. – 190 с.
7. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво України XX століття / Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. – К. : Либідь, 2005. – 275 с.
8. Козлов В. Н. Основы художественного оформления текстильных изделий / В. Н. Козлов. – М., 1981. – 156 с.
9. Никорак О. І. Фольклорні мотиви в українському дизайні одягу / Олена Іванівна Никорак // Мистецтвознавство. – 2007. – № 7 (1). – С. 21–29.
10. Никорак О. І. Українська народна тканина / Олена Никорак. – Львів, 2004. – 583 с.
11. Ніколаєва Т. Тектоніка формоутворення костюма / Тетяна Ніколаєва. – К., 2005. – 223 с.
12. Ніколаєва Т. Український костюм надія на ренесанс / Т. Ніколаєва. – К., 2005. – 317 с.
13. Печенюк Т. Кольорознавство / Т. Печенюк. – Х. : Фактор – друку, 2006. – 191 с.
14. Раппопорт С. Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве / С. Х. Раппопорт. – М., 1968. – 120 с.
15. Розенблюм Е. Художник в дизайне / Е. Розенблюм. – М., 1974. – 74 с.
16. Сакович І. В. Народні традиції в українській художній промисловості / І. Сакович. – К. : Наук. думка, 1986. – 193 с.
17. Сидорович С. Й. Художня тканина західних областей УРСР / С. Сидорович. – К. : Наук. думка, 1979. – 152 с.
18. Селівачов М. Лексикон української орнаментики / М. Селівачов. – К. : Ант, 2005. – 399 с.
19. Шубников А. В. Симетрия в науке и искусстве / А. В. Шубников, В. А. Копчик. – Ленинград, 1972. – 245 с.
20. Шугаев В. М. Орнамент на ткани / В. М. Шугаев. – М., 1969. – 175 с.
21. Яковлев М. І. Композиція + геометрія / М. І. Яковлев. – К. : Каравела, 2007. – 239 с.
22. Архів, каталоги, картотеки Рівненського льнокомбінату.
23. Архів, каталоги, картотеки Житомирського льнокомбінату.
24. Архів, каталоги, картотеки Херсонського бавовняного комбінату.
25. Архів, каталоги, картотеки Чернігівського камвольно-суконного комбінату.
26. Архів, каталоги, картотеки Одеської прядильно-ткацької фабрики.
27. Архів, каталоги, картотеки Київського шовкового комбінату.
28. Архів, каталоги, картотеки Луцького шовкового комбінату.
29. Декоративное искусство. – 1990. – № 1. – 45 с.
30. Лёгкая индустрия. – 1988. – № 4. – 60 с.
31. Текстиль. – 1991. – № 8. – 58 с.

В статье рассматриваются художественные особенности промышленных тканей для одежды и интерьера, что изготовлялись в Украине во второй половине XX – нач. XXI в.

Ключевые слова: художественно-промышленная ткань, структура, фактура, рапорт, композиция.

The author of the article reviews the art peculiarities of industrial textile for cloths and interior that used to be manufactured in Ukraine in the second half of XX – beginning of XXI centuries.

Key words: industrial art textile, structure, facture, report, composition.

ІСТОРІЯ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 792.07

Надія Кукуруза

ЛІТЕРАТУРНА КОМПОЗИЦІЯ: ІСТОРІЯ, ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНА ПРАКТИКА

У статті досліджується жанр мистецтва художнього слова – літературна композиція. Аналізуючи історію, традиції й сучасну практику літературної композиції, автор стверджує, що в жанрі мистецтва художнього слова академічний стиль виконання поступається іншим сценічним втіленням і формам, які “візуалізують” слово.

Ключові слова: літературна композиція, монтаж, мистецтво художнього слова, недраматургічний матеріал.

Літературна композиція як жанр мистецтва художнього слова використовується як на професійній, так і на аматорській сцені. У роботі над композиціями організовується сценічна дія на базі т. зв. недраматургічного матеріалу: прозового, поетичного, документального тексту. Створення літературної композиції – це “відбиток” індивідуальностей. Мистецтво композиції передбачає перш за все автора з глибоким світоглядом і високою відповідальністю перед глядачем.

Актуальність дослідження літературної композиції зумовлена тим, що, по-перше, вона як жанр мистецтва художнього слова має свою історію і сьогодні набуває різноманітних сценічних утілень; по-друге, потребує аналізу творчості окремих акторів і театральних колективів; зрештою, у сучасному вітчизняному соціокультурному просторі, попри значну питому вагу масової культури, залишається місце й для унікального жанру художнього слова, який завжди матиме свою аудиторію, хоча вона буде не чисельною, а швидше – камерною.

Є всі підстави стверджувати, що методологія і теорія створення літературних композицій належить російській радянській школі. Із сучасних праць, присвячених суто літературній композиції, варто згадати навчальний посібник, упорядкований Л.П.Стихун і Л.І.Степанець [1]. Окремі форми літературної композиції – “поетичному театру” присвятила свою працю за-служений працівник культури України, доцент Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені В.Стефаніка Н.Грицан. До посібника ввійшла низка власних сценаріїв-композицій за творами Т.Шевченка, Б.Лепкого, О.Теліги, Р.Іваничука, О.Дучимінської, С.Пушика, Н.Стефурак [2].

Важливим і невичерпним джерелом дослідження літературної композиції є творчість окремих театральних колективів та акторів, творчих майстерень, акторів-читців, а також численні конкурси художнього читання, що збирають поціновувачів художнього слова.

Якщо історія художнього читання досить чітко прослідковується з Давньої Греції, у середньовіччі (церковна, служебна декламація), в епоху Відродження (театральна декламація), відступ від декламації на початку XIX ст. (Тальма, М.С.Щепкін), то в історії літературної композиції витоки жанру фіксуються в античній Греції на змаганнях читців-“рапсодів”, які виконували великі за обсягом твори методом скорочення та “зшивання”, з’єднання різних шматків. Як історичний факт створення літературної композиції слід згадати французького поета Поля Фора, який у 1890 р. заснував у Парижі Художній театр і саме в літературних композиціях утілював естетичні принципи символізму.

Жанр літературної композиції (монтажу) формувався в 1920–1930-ті роки. У Росії це була епоха жорстких ідеологічних пріоритетів. Слово в художніх композиціях виражало дух того часу безапеляційно. У Москві та Ленінграді були створені державні інститути слова, що мали за мету виховувати спеціалістів з художнього слова, “здатних нести мистецтво, літературу широким масам нової радянської аудиторії” [3, с.6]. Окрім того, у Харкові, Києві та інших містах також організовувалися спеціальні театри або ансамблі читців. Мистецтво хорової декламації мало передавати особливий душевний настрій перших років революції, бажання висловити його із широким людським загалом. Поступово за цим видом жанру літературно-художньої композиції закріпилося кліше “на злобу дня”, що стало своєрідним “класицистичним ідеалом”, до якого слід було прагнути. Така ідеологічна спрямованість стала для нього “зашморгом”.

Професійні витoki народження літературної композиції (монтажу) досягли свого апогею і розділилися на низку виконавських жанрів саме у ХХ ст., коли зацікавлення живим словом для широкої аудиторії утвердило свою самостійність.

На початку ХХ ст. ставали популярними читацькі вечори О.Закушняк й В.Качалова, де актори виступали як читці-оповідачі. Пізніше склався жанр “театру одного актора”, одним із засновників якого був актор В.Яхонтов, і жанр “живого портрета” І.Андроннікова. “Театр одного актора” поєднав у собі риси художнього читання, художньої розповіді й, почасти, закони драматичного театру. Усередині цього жанру й з’явилася літературно-художня композиція, яка “вклинилася” між літературою і театром.

О.Закушняк відкрив шлях читця-оповідача. Сцена того часу переживала переломний момент. Народжувалися нові течії – імпресіонізм та символізм. Режисерів й акторів хвилювали нові завдання. Драматична література – від Метерлінка до Леоніда Андреева – перевела театральні дії з реального світу в “потойбічні сфери”, а сценічне слово втратило свою вагу. О.Закушняк створив методологію художнього читання – розповіді, відмінної від театральної гри, від читання – гри в моновиставі одного актора. Він розробив систему виразних засобів розповідача, чітко окреслив їх межі та специфіку: “В актора й оповідача “знаряддя виробництва” цілковито різні. У першого – міміка *однієї* дійової особи, у другого – міміка *всіх* дійових осіб... Розповідаючи літературний твір, у жодному разі не можна захоплюватися зображенням дійових осіб, що є у творі, потрібно саме розповідати про них. Не зображати, кажучи про жінку або від неї, жіночого голосу, а розповідати про цю жінку та її голос, дозволяючи собі іноді підкреслити й ніби проілюструвати характерні риси образу виразною інтонацією” [4, с.35].

В.Яхонтов, навпаки, проявив у своїй творчості великі можливості синтезу художнього слова з іншими видами й жанрами мистецтва: перш за все з театром і музикою. Він закликав “думати театром”, прагнув виховати в собі відчуття театру стосовно розповідної форми літературного тексту.

Його композиції перетворювалися не тільки на яскраві видовищні спектаклі, а й ставали особливою формою відображення та осмислення різноманітних сторінок життя. Така форма гнучка й мобільна, бо здатна набагато швидше за драматургію і театр відреагувати, відгукнутися, відобразити якісь важливі події. Приміром, уже наступного дня після нападу Німеччини на СРСР митець готував композицію “За Батьківщину” [5].

В.Яхонтов також відкрив на професійній сцені новий вид мистецтва – літературний монтаж художнього слова й визначив його як спосіб образного художнього мислення. Він не тільки відбирав різножанровий матеріал (газетні статті, філософські, політичні трактати й документи), а й збагатив його глибоким ідейно-художнім звучанням. При цьому виявив одну дуже важливу рису монтажу, а саме – при зближенні, з’єднанні різноманітного матеріалу на його стикуванні створюються нові смислові відтінки, поглиблюється зміст “шматків”, епізодів. Мета монтажу в його розумінні – це створення єдиного цілого й підпорядкування всього матеріалу певній ідеї та темі. Свіжість інтерпретації, оригінальність, відкрите ставлення до матеріалу – у цьому була суть творчого підходу до роботи зі словом митця В.Яхонтова.

Отож майстри художнього слова О.Закушняк і В.Яхонтов кожний по-своєму визначили й розробили специфіку жанру, розкрили можливості синтезу мистецтва звучання слів зі спорідненими видами мистецтв.

Упродовж наступних десятиліть і донині мистецтво літературної композиції зазнає істотних трансформацій: від розквіту, коли художнє слово збирало тисячні аудиторії, до майже занепаду.

Сьогодні мистецтво живого слова в Україні переживає не найкращі свої часи. Цей жанр позбавлений комунікативного виходу на широкий загал, а літературні вечори взагалі відійшли в минуле. А.Паламаренко так коментує ситуацію: “Раніше я бував із концертами за кордоном – у Канаді, Польщі, Чехословаччині, Угорщині, Німеччині. І що цікаво... У них немає такого жанру – “художнє слово”. Тому, напевне, він і в нас почав відмирати. Ми переймаємо їхню систему, культуру. А наше, природне, на жаль, втрачається...” [6].

Серед штатних одиниць філармоній залишаються посади “артиста розмовного жанру”, та сольні виступи професійних акторів-читців не збирають великих аудиторій, не набувають широкого резонансу, а частіше є поодинокими культурно-мистецькими подіями.

Усе ж на сторінках історії становлення й розвитку мистецтва жанру художнього слова в Україні залишаються митці-постаті, досконале Слово яких поєдналося з власною громадянською позицією. Це – актори-читці Анатолій Паламаренко, Неоніла Крюкова, Святослав Максимчук, Богдан Козак. У їх творчому доробку – численні літературні композиції за творами українських і світових письменників-класиків.

Мистецтво літературної композиції існує сьогодні не лише в стилі академічного виконання, але й у формах “літературного театру”, “поетичного театру”, “монотеатру” (“театру одного актора”), “театру двох акторів”, “театру поетичного видовища”, “літературної програми”, “театру публіцистики”, “театру історичного портрета”. Як один із різновидів жанру літературно-музична (поетично-музична) композиція є формою багатьох концертів, особливо у творчості аматорських колективів – поціновувачів художнього слова.

Така форма літературної композиції, як “театр історичного портрета”, на жаль, залишається нині історією. Майже чверть століття цей театр очолював Ігор Шведов – автор літературних текстів і виконавець багатьох моноспектаклів. Одна з його останніх “усних документальних книг” присвячена гетьманові І.Мазепі. За оцінкою народного артиста України О.Биструшкіна, “ми ще не осмислили до кінця значення Театру історичного портрета народного артиста України Ігоря Шведова, який уже є набутком історії, але який, без сумніву, буде мудрою книгою для всіх шанувальників театрального мистецтва” [7]. Ішлося про унікальний синтез інтелектуальної роботи, літературної драматургії та сценічного мистецтва.

Із недраматургічним матеріалом швидше експериментують театри, що працюють як унікальні методологічні центри. Зокрема, Львівський театр імені Леся Курбаса (Володимир Кучинський) має в репертуарі вистави “Маруся Чурай” за Л.Костенко, “Благодарний Еродій” за Г.Сковородою, “Марко Проклятий, або Східна легенда” за поезіями В.Стуса, “Наркіс” за мотивами прадавньої єгипетської притчі та текстами Г.Сковороди. Харківським театром “P.S.” (Степан Пасічник) було випущено виставу “Монологи. Вечір Слова” за поезіями Лесі Українки, “Горохове плем’я” за поезіями Л.Костенко й О.Теліги.

“Театр у кошику” при Національному центрі театрального мистецтва імені Леся Курбаса (Ірина Волицька) – унікальний театр, що займає елітарну нішу в культурному просторі України. Ця творча майстерня веде пошук на стикові модерністських і постмодерністських естетичних засад, проводить дослідження у сфері театрального знаку, символу, метафори, вибудовує власні, самобутні засоби сценічної виразності й експресії. У репертуарі “Театру у кошику” – “Сон. Комедія” за поемою Т.Шевченка, “Білі мотилі, плетені ланцюги...” за мотивами новел і листів В.Стефаника. Моновистави виконує Лідія Данильчук – прима творчої майстерні “Театр у кошику”.

Нечасто, але якісно, збираючи однодумців, видає постановки Київський театр поезії “Мушля” (Сергій Архипчук). Вистави театру відбуваються в безпосередній емоційно-інтимній близькості з глядачем, створюють особливу атмосферу сприйняття, розуміння, почування поезії – класичної, сучасної, модерністської. У репертуарі – поетичне дійство “Ліфти для повертання” за мотивами творчості відомого українського поета й барда І.Козаченка, “Заповітне” за М.Вінграновським, “Не тільки молитви” за Б.Бойчуком, “Венера та інші” за Т.Винник, “Три радості” за В.Свідзінським. У постановках беруть участь професійні та непрофесійні актори, музиканти, композитори, співаки, художники.

З українськими текстами експериментує американська театральна режисерка Вірліана Ткач – засновниця мистецької групи YARA при Експериментальному театрі Ля МаМа (Нью-Йорк), з якою зробила близько вісімнадцяти театральних постановок на фрагментах сучасної поезії, народних і церковних пісень, міфів, легенд та історії. Проекти групи YARA за своєю суттю експериментальні – вони використовують візуальні проєкції і багатий музичний супровід. У різний час група співпрацювала з О.Забужко, Н.Білоцерківець, Т.Лучуком, М.Савкою. Нещодавно спільно з митцями Америки й України В.Ткач створила виставу “Ворон” за однойменною поезією О.Лишеги, переклад якої здійснила в співпраці з Вандою Філіппс [8, с.29–30].

Класичним вважається Театр Восьмого Дня (Лех Рачак, Польща), який пройшов довгий шлях від студентського театру поезії до театру європейського рівня. Останньою прем’єрою “Вісімок” стала вистава “Папки”, яка є спробою поглянути на своє минуле крізь призму документів, зібраних польською Службою безпеки в часи Польської Народної Республіки. “Ві-

сімки” у голос читають уривки з таємних рапортів, одночасно представляючи двояко описані ситуації: з одного боку, кожний новий епізод неочікувано приголомшливий, а з іншого, – недолугий, смішний. Актори коментують документи пантомімою: одягнені в сірі плащі чоловіки заглядають одне одному до кишень, у зуби, у ніс, створюючи гротескні плутанини голів, рук, ніг. Вистава має документальний характер і торкається багатьох подій у Театрі Восьмого Дня, пов’язаних з “антиурядовою” діяльністю. Незважаючи на документальність, колектив не відмовився від метафоричного способу гри. Політика й суспільні проблеми надихають акторів на створення паралельної реальності, у якій усе насичене особливою естетикою та глибоким значенням [9].

Можна сміливо стверджувати, що мистецтво літературної композиції – це особлива потреба душі для багатьох акторів, митців. Театрознавець В.Заболотна, у зв’язку із цим, міркує: “Що робить актриса, коли її талант не цінується належним чином у рідному театрі, ролі її обминають, режисери її “не бачать”, а нереалізовані творчі сили без належного використання тануть швидше, ніж підступний вік? Вона з властивою жінці конкретикою береться до діла та грає моно вистави на улюбленому літературному матеріалі. І життя, і творчість насичено тривають” [10].

На думку народної артистки України Лариси Кадирової, “моножанр цікавий, передусім, своєю свободою. Можна грати без особливих декорацій, спеціальних костюмів. Не важливий декор навколо, а важливо те, що актор один на один із публікою, причому дуже близько, і знаходиться в стані відкритості душі” [11]. Одна з моно вистав Лариси Кадирової – “Сара Бернар. Наперекір усьому” (режисер-постановник і музичне оформлення – заслужений діяч культури Республіки Польща З.Хшановський). А до цього були літературно-музичні композиції, які сміливо можна вважати монороботами, своєрідними передвісниками моно вистав, такі як “Леся і Мержинський”, “Леся і Львів”.

Саме завдяки Л.Кадировій у Києві започаткований Міжнародний театральний фестиваль моно вистав жінок-актрис “Марія”, присвячений першій народній артистці України М.Заньковецькій. Фестиваль не має жодних аналогів у світі й залучає до участі актрис різних країн, коло яких постійно розширюється.

У жанрі моно вистав також працюють українські актори Галина Стефанова (“Польові дослідження з українського сексу” за О.Забужко), Лідія Кушкова (“Кайдашиха” за І.Нечучем-Левицьким), Євген Нишук (“Момент” за В.Винничуком).

В Україні сьогодні відомі Театр одного актора “Крик” (Михайло Мельник) у Дніпропетровську, монотеатр “Кут” (Володимир Смотровель) у Хмельницькому, монотеатр “Міф” (Михайло Фіца) у Києві.

Слід констатувати, що далеко не всі літературно-мистецькі проекти мають тривале сценічне життя. Свого часу широкого резонансу в Україні набув мистецький проект “Стусове коло”. Тури містами України запевнили в потребі українського глядача наново відкрити для себе постать Василя Стуса. “Стусове коло” – це не традиційний вечір пам’яті, а літературно-музичне дійство, яке пропонує нову форму вечорів-спогадів, відходячи від застарілих традицій. Вистава побудована на віршах, листах, щоденниках, статтях, документах, свідоцтвах, заявах сучасників та осіб, що брали участь у цих подіях. Серед учасників проекту – син поета Дмитро Стус, сестри Леся та Галина Тельнюк, актор Роман Семисал.

Неординарною мистецько-культурною подією до 150-літнього Франкового ювілею стало інсценування в Київській національній філармонії однойменної поеми І.Франка “Іван Вишенський” у жанрі мелодекламації (режисер Софія Майданська, композитор Іван Тараненко). Благодатним виявився цей поетичний матеріал для актора Олега Стефана, який відтворив образ Вишенського.

Проведене дослідження дає підстави виокремити в сучасному мистецтві художнього слова два напрями: академічний стиль – подібний до театру біля мікрофона, коли читець створює образ виключно силою виразного слова, і театралізоване читання як закономірна трансформація жанру в сучасному мистецькому просторі. Ці два напрями яскраво заявили про себе на IV Всеукраїнському конкурсі професійних читців імені Р.Черкашина, де перевагу отримало читання театралізоване – моно вистава. Актриса Харківського академічного театру імені Т.Шевченка (“Березіль”) Оксана Черкашина розкрила долю мексиканської художниці Фріди Кало засобами “візуалізації” слова за допомогою музики, освітлення, реквізиту,

пластики, елементів танцю, костюма тощо. Загалом, це була невеличка моновистава, абсолютно довершена за формою. Натомість Тетяна Ситова в композиції за творами Г.Лорки елементів театралізації не використовувала, проте її вражаюче виконання вкотре підтвердило аксіому заслуженого артиста України Юрія Павловича Шейка, продовжувача традицій школи курбасівців та учня Романа Черкашина: сценічна мова – це милозвучність і математична чіткість логіки слова.

1. Літературна композиція і монтаж у навчальному процесі : навч. посіб. з курсу “Сценічна мова” для студ. 4–5 курсів режисерської спеціалізації / упоряд. Стихун Л. П., Степанець Л. І. – Рівне : РДК, 1999. – 106 с.
2. Грицан Н. Слово у поетичному театрі : навчально-методичний посібник / Н. Грицан. – Івано-Франківськ, 2008. – 300 с.
3. Дубнова Е. Я. Об искусстве художественного слова / Е. Я. Дубнова. – М. : Изд-во “Знание”, 1986. – 112 с.
4. Закушняк А. Я. Вечера рассказа / Закушняк Александр Яковлевич. – М. : Изд-во “Искусство”, 1984. – 343 с.
5. Дубнова Е. Я. О литературной эстраде / Дубнова Евгения Яковлевна. – М. : Изд-во “Знание”, 1979. – 96 с.
6. Константинова К. Один у “Слові” – воїн. Анатолій Паламаренко: “... і що ж то таке з нашою Україною?” / Константинова Катерина // Дзеркало тижня. – 2009. – № 24. – 27 червня – 3 липня.
7. Килимник Ю. Жива книга про гетьмана. Національного героя більше знають у Європі, ніж в Україні [Електронний ресурс] / Килимник Юрій // День. – 2009. – № 13. – 29 січня. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/290619?idsource=263567&mainlang=ukr>.
8. Свято Р. Вірляна Ткач: повернення до Лишеги / Роксоляна Свято // Журнал Кіно. Театр.– 2011. – № 3. – С. 29–30.
9. Миرونюк В. Театр і революція. Творчість познанських “вісімок” [Електронний ресурс] / Вікторія Миرونюк. – Режим доступу : http://teatre.com.ua/review/teatr_i_revoljutsija_tvorchist_poznanskyh_visimok/.
10. Заболотна В. Заньковецька... Відлуння. У столиці відбувся Перший міжнародний театральний фестиваль моновистав жінок-актрис “Марія” [Електронний ресурс] / Заболотна Валентина // День. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/125445>.
11. Олтаржевська Л. Мистецтво жити після смерті. Сьогодні починається Міжнародний театральний фестиваль “Марія” [Електронний ресурс] / Олтаржевська Людмила // Україна молода. – Режим доступу : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/272/164/9732/> газета.

В статтє исследується жанр искусства художественного слова – литературная композиция. Анализируя историю, традиции и современную практику литературной композиции, автор утверждает, что в жанре искусства художественного слова академический стиль исполнения начинает уступать другим сценическим воплощениям и формам, которые “визуализируют” слово.

Ключевые слова: *литературная композиция, монтаж, искусство художественного слова, недраматургический материал.*

In article the genre of skill of an art word – a literary composition is investigated. Analyzing history, traditions and modern practice of a literary composition, the author asserts, that in a genre of skill of an art word the academic style of perform conceding to other scenic embodiments and forms which “visualize” a word.

Key words: *a literary composition, installation, skill of an art word, not drama material.*

ТВОРИ ІВАНА ФРАНКА НА СЦЕНІ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

У статті розглянуто вистави Івано-Франківського академічного обласного музично-драматичного театру за творами Івана Франка, здійснені протягом 70-літньої історії. Проаналізовано їх вплив на розвиток театральних процесів колективу. Зосереджена увага на варіативності сценічних втілень, зокрема, п'єси “Украдене щастя”.

Ключові слова: Іван Франко, Івано-Франківський театр, драма “Украдене щастя”, інсценізація, сценічні втілення.

*Коли театр має бути школою життя,
то мусить показувати нам те життя,
зображувати і аналізувати його прояви,
будити в слухачах критику цього життя,
будити почуття, що такі і такі
прояви є добрі, а тамті погані.*

Іван Франко

Універсальна Франкова спадщина в галузі театрального мистецтва стала джерелом пізнання і творчих пошуків багатьох театральних колективів України та зарубіжжя. Вона не підвладна часу, тому постійно знаходиться в розвитку, русі. Ряд драматичних творів пройшли апробацію ще за життя письменника, проте широку панорамність сценічних втілень отримали протягом ХХ – поч. ХХІ ст. Поряд із ними інсценізувалися і прозові твори автора, а також ставилися вистави з образом самого письменника. Тому тема сценічних втілень Франкових творів часто була предметом вивчення та скрупульозного аналізу багатьох істориків театру й театральних критиків, вилилася в окремі дослідницькі статті, наприклад, як у Т.Сулятицького [1] або в книгах-нарисах про життєтворчість певних колективів.

Розглядаючи наявні дослідження, спостерігаємо відсутність театрознавчого аналізу щодо більшості театрів західного регіону. На цьому наголошує і В.Хім'як на прикладі Тернопільського театру [2].

Не є винятком й Івано-Франківський (до 1962 – Станіславський) театр, 70-літній творчий шлях якого фактично залишився поза увагою театрознавців-критиків. Єдина спроба бодай побіжно впорядкувати документальний матеріал театру була зроблена в праці Р.Затварської [3]. Однак, попри ознайомлення з певними сторінками історії творчості колективу, темі нашого дослідження приділено недостатньо уваги.

Однак твори Івана Франка неодноразово ставилися на сцені театру, і кожна постановка стала відображенням суспільних реалій та своєрідності мистецьких підходів свого часу. Тому, розглядаючи кожну з них зокрема, спостерігаємо широку варіативність сценічних втілень, зосереджуємо увагу на режисерських та акторських трактуваннях і цим самим розкриваємо невідомі сторінки з життя колективу, який, без сумніву, є складовою українського театру ХХ – поч. ХХІ ст. Окрім того, Івано-Франківський театр із дня свого заснування названий іменем Великого Каменяря, тому цілком природно, що творчість письменника була постійно в полі зору колективу.

Отож, базуючись на наявних збережених історичних матеріалах, а також опираючись на спогади ветеранів театру, зокрема і на власні спостереження автора як учасника кількох театральних постановок, ставимо перед собою **мету** дослідити сторінки історії творчості Івано-Франківського академічного музично-драматичного театру, пов'язані із сценічними втіленнями творів Івана Франка, акцентуючи на значенні та ролі цих постановок у творчому процесі колективу.

Уперше творчість Івана Франка була представлена на сцені Станіславського державного театру п'єсою “Украдене щастя”. Загалом упродовж свого розвитку колектив тричі звертався до цього твору, здебільшого в складні моменти своєї діяльності, які виводили на потребу кардинальних змін і у формуванні репертуару, і в поглибленні творчих процесів. Важливо те, що всі вони здійснені не на бойківському етносі, а на розгорнутому тлі гуцульського побуту. Хоч у цьому був і свій сенс – гуцули, за однією з версій – це етнос, назва якого походить від слова

“гуц”, що означає батяр, свободолюбець. Дуже добре вписуються ці визначення характерів для героїв Франка, принаймні Михайла Гурмана.

Хоча С.Данченко, аналізуючи свій підхід до постановки цього твору, указував: “Сама природа взаємин між героями не припускає, що то міг бути гуцульський тип головних героїв. Якщо зауважити темперамент гуцулів, їх ставлення до шлюбу і позашлюбних стосунків, сімейного ладу. Гуцули запальні дуже люди... і легко вибухають, навіть на простому побутовому ґрунті” [4]. Вистава С.Данченка була визнана найповажнішою критикою і на всі часи стане “золотим” фондом українського театру, проте на франківській сцені цей драматургічний матеріал вирішувався саме на гуцульському етносі, виходячи з його характерного способу життя та непохитного ставлення до своїх традицій.

“Украдене щастя” уперше було поставлене в 1946 році. Це була одна з тих постановок, яка вирішувала ряд складних проблем, що стояли на той час перед театром. Незадовго до цього відбулося об’єднання частини станіславських акторів (інша – емігрувала за кордон) з ІІ Харківським драматичним театром, до складу якого входили митці різних творчих груп, навіть театру “Березіль”, який свого часу очолював Лесь Курбас. Об’єднання різних уже сформованих творчих колективів справа не проста й не завжди вдала, оскільки перед новоствореною трупкою виникає ряд важливих завдань: пошук спільної творчої платформи, напрацювання спільної репертуарної афіші.

Над молодим колективом узяв шефство Київський театр ім. І.Франка, який на той час уже мав широке визнання цієї постановки не тільки в Україні, але й у Москві, де він гастролював. А.Бучма та Н.Ужвій – виконавці головних ролей Миколи й Анни – стали активними наставниками станіславської вистави: поради, безпосереднє сценічне партнерство сприяли професіоналізації, творчому становленню трупи, набуттю теоретичних і практичних навиків.

Серед історичних документів про дане сценічне втілення зберігся Наказ №3 від 15 січня 1946 року за підписом директора Россікова:

“У зв’язку з випуском нової прем’єри “Украдене щастя” І.Франка оголошую щиро подяку всім учасникам вистави. Зокрема режисеру-постановнику Г.М.Лаврику за вміле поєднання роботи як постановника та виконавця складної ролі Миколи Задорожного. Художнику Я.Лукавецькому, балетмейстеру Я.М.Чуперчуку, завмузу Д.Коханському, зав. костюмерним цехом Н.І.Лаврик.

Особливу подяку виношу всім зав. технічних цехів та товаришам, які безпосередньо брали участь у пошитті костюмів до прем’єри. Також виконавцям ролей Михайла Гурмана (В.А.Панову), Бабича (М.Дейнеці), сусідок (Н.М.Дибовській, І.А.Коссаковій, Г.П.Проскурі), підлітків (В.М.Зайцевій, Є.Й.Боярській) та виконавиці головної ролі Анни – засл. арт. Молд. РСР Є.С.Нікітченко, яку за наказом зав. обл. відділом у справах мистецтв преміювали місячним окладом за вдалу акторську роботу” [5].

Грошова премія на той час та ще в розмірі окладу засвідчує про визнаний рівень виконання актрисою головної ролі драми.

Постановка “Украденого щастя” у 1968 році пов’язана з творчістю видатного актора-режисера середини ХХ ст. В.Смоляка. Це був другий прихід майстра в колектив (1947–1955 – попередні роки роботи в статусі актора, режисера), але вже на посаду головного режисера театру, й у творчій програмі його першою була заявлена п’єса “Украдене щастя”. Сама присутність В.Смоляка та його заявка щодо постановки викликали пошавлення не тільки в колективі, але й у місті. В.Смоляк був митцем, який відчував потребу часу, хоч, живучи в радянську добу, ніколи не схилявся до заідеологізованих тем. Його цікавило мистецтво в першу чергу й високі мистецькі твори. Сам був актором, схильним до глибокого психологізму. Тому любив твори психологічно насичені, з добрим обґрунтуванням вчинків, характерів героїв. Постійно дбав про акторський ансамбль вистави. Обрана п’єса І.Франка відповідала намірам В.Смоляка активізувати творчо розбалансований колектив, зосередившись на глибокому драматургічному матеріалі. До постановочної групи він запрошує В.Петрика – головного балетмейстера Гуцульського ансамблю, доброго знавця гуцульського фольклору – давніх обрядів, ритуальних дійств, загалом усієї звичаєвості етносу, а музичне оформлення здійснює завмузу театру М.Жупан, який довгий час жив і творив у Коломиї – неподалік від гуцулів – тому музична природа краю була йому добре знана.



“Украдене щастя”, 1968.
Анна – Л.Чучман, Микола – В.Смоляк.

Вистава ставилася в реалістичному ключі як соціально-психологічна драма. Головні ролі виконували: Анна – Л.Чучман, красива, ставна актриса з добротним списком уже зіграних ролей психологічного плану, Михайло – Г.Шиманський, кремезний красень, емоційний з благодатними внутрішніми та зовнішніми задатками актор, Миколу грав сам В.Смоляк з його неповторно-глибинним умінням уживатися в характер свого героя, чим вражав не тільки глядачів, але й партнерів по сцені.

Вирішення конфліктної ситуації в любовному трикутнику режисер подає неоднозначно. На відміну від франкових героїв, усі виконавці головних ролей уже немолоді, тому й загострено стає боротьба за своє останнє щастя. Саме тут прислужився й гуцульський характер: зятятість, упертість, наполегливість у досягненні мети. Режисер акцентує увагу й на важливій ролі суспільної моралі. Особливо виразною щодо всіх виконавців була сцена біля корчми, коли Анна вперше з’являється на сільську громаду разом із Михайлом. Вона не виходить, її просто насильно витягує на широкий загал

упевнений у своїй правоті жандарм. А навпроти них у кілька рядів вистроювалася сільська громада, яка стриманими танцювальними рухами висловлювала протест “владі імущих” в особі обмундированого “кукуріку-пана”, водночас створювала стіну захисту своїх законів, порядків, звичаїв, свого протягом багатьох років установленого способу життя.

У статті “Через сімдесят п’ять років”, висловлюючи свої враження про виставу, В.Полек напише: “... ця постановка – велика художня удача театру, добрий початок для створення нового багатогранного репертуару” [6].

І.Борис, а саме він був автором нової інтерпретації сценічного втілення “Украденого щастя” у 2003 році, залишився вірним своїм мистецьким принципам – умовність і метафора – основні засади, які він привніс у колектив, коли його очолював як художній керівник протягом 1986–1991 років. Тому режисер і труппа були близькими у творчому порозумінні щодо спільної праці над пошуком нетрадиційного втілення драматургічного твору.

“Останнім часом я переосмислюю життя і мистецтво у зв’язку з приходом епохального нового третього тисячоліття... Я часто їжджу за кордон і бачу цей мурашник з китайців, німців, євреїв, українців... В цьому мурашнику люди втратили закладену в них Богом людську сутність, індивідуальний внутрішній світ, закладену в них Богом Істину”, – говорив І.Борис в одному з інтерв’ю щодо постановки цього твору [7].

Тому “Украдене щастя” він розглядає і вирішує з позиції нового часу – класичний твір ніби приміряє до сучасного соціуму. У текстовій структурі драми робить деякі перестановки, невеликі компіляції, особливо народних сцен. Широко використовує обрядові дієства, звичаї, але на відміну від постановки В.Смоляка, у якій звичаєвість була предметом гострого конфлікту героїв, – це просто тло, на якому вирішуються життєві проблеми. Тут звичаєм не властива історична достовірність, і режисер ставиться до їх використання абсолютно довільно: змінює порядок ритуальних дійств, інколи доповнює на власний розсуд, а то й сам придумує, щоб саме на цьому тлі вибудувати конфлікт тієї чи іншої сцени, того чи іншого героя.

І.Борис розширює коло дійових осіб, уводячи алегоричні образи Відземника – “людина від землі”, чутлива до чужого горя, і шістьох безсловесних осіб, яких назвав попільниками – вони те, “що згоріло”, але “зберігає енергію згорілого”. Саме вони несуть суть трагедійності, часто виступаючи як провісники бід, нещастя, через які доведеться пройти героям твору. Вони “не руйнують виставу, не фіксують. Вони тримають ритм контрапунктом” [8].

Разом із художником О.Семенюком режисер організовує сценічний простір: чорні сукна сцени, стовбури смерек, похилені в довільних напрямках, засипана попелом земля, а на другому плані через усю сцену перекинутий верстат, що надає простору об’ємності й ширші мож-

ливості мізансценічного планування, а також створює ефект віддаленості. Усе це разом узятє зображає ефект невлаштованості, дискомфорту. А над усім цим бовваніє язичницький ідол як зв'язок минулого й сьогодення. Саме біля нього грають троїсті музики, часто діють невизначені сили, приходить Відземник, несучи нестерпний біль, падає на коліна й Микола в момент скоєного тяжкого гріха – убивства Михайла. Атмосферу вистави активізує в сприйнятті музично-шумове обрамлення: звук дрімби, живі мелодії троїстих музик або радіозаписи, які звучать то окремо, то накладаючись одна на одну, створюючи певний дисонанс звучання – ніби дисонанс людського буття.

Інтегрувавши героїв І.Франка в сучасність, І.Борис акцентує увагу на морально-етичних засадах, на глибоких внутрішніх конфліктах і переживаннях, оскільки кожен з них допустив гріх, за який треба відповісти.

Він вибудовує виставу навколо постаті Анни, проте в його інтерпретації це сучасна жінка, яка прагне сама бути господинею свого життя. Дії Анни рішучі. Вона сміливо з'являється з Михайлом на сільському гулянні, ставши на шлях боротьби за своє щастя, намагаючись ігнорувати недоброзичливе ставлення односельчан. Вона готова прийняти виклик і приймає його, мужньо несе цю ношу, але витримати її може тільки в парі з коханим. Смерть Михайла остаточно вбиває в ній усю силу протесту й, не витримавши подвійного навантаження, Анна божеволіє. Так розв'язує драматичний твір режисер-постановник разом з актрисою.

Театральний критик В.Заболотна, аналізуючи виставу після перегляду в Києві, писала: "Тут не тільки Анна, але й всі в тій чи іншій мірі божевільні. Михайло від зятятості відібрати відібране. Микола від безпорадності захистити власне нормальне (?) життя і гідність. Сусіди і селяни від азарту спостереження за їх смертельною коридою. А чи всі ми зараз при повному розумі? І чи не спопеляють наш обкрадений народ шалені, аж до смертельних жертв, пристрасті дикого капіталізму і перерозподілу влади?" [9]. Така думка поважного театрознавця сучасності стверджує правомірність й актуальність постановки класичного твору.

Головні ролі у виставі виконували: Анна – Ж.Добряк-Готв'янська (краща роль першого плану на фестивалі "Прем'єри сезону", 2004); Микола – В.Пантелюк; Михайло – О.Шиманський (син Г.Шиманського – виконавця ролі Михайла 1968 року).

Вистава донині живе та вважається однією з кращих у репертуарі театру.

Значиме місце у творчому процесі Івано-Франківського театру посіли й прозові твори І.Франка. Протягом 70-літньої історії колектив тричі звертався до їх інсценізацій і не через брак драматургії. Творче зацікавлення було викликане з огляду їх актуальності, хоча відображали події різного часу з буття західноукраїнського люду. Проблемні, глибоко народні життєписи захоплювали своєю тематикою і жанровою характеристикою, тому й викликали інтерес до сценічного втілення.

Першою була поставлена інсценізація романтичної повісті "Захар Беркут" у 1956 році. Постановка була присвячена 100-річчю від дня народження І.Франка [10].

І.Франко у своїй статті "Наш театр", роздумуючи про роль театру в суспільстві, наголошував, що його треба зробити змістом світлих думок "до речей і понять і вірувань, близьких і відомих народові, зрозумілих для цілої його маси" [11]. Інсценізація "Захара Беркута" давала можливість театру виступити виразником дум народу та підняти теми, які для України й українців завжди актуальні. Вона несла у своїй основі піднесення народного духу, являючи ідеал особи, і стверджувала, що тільки єдність і віра дадуть сили боротися й відстоювати



Украдене щастя", 2003. Анна – Ж.Добряк-Готв'янська, Михайло – О.Шиманський, Микола – В.Пантелюк.

свободу. Актуальність постановки, крім того, була пов'язана з періодом жорстких політичних і релігійних переслідувань того часу.

Ставив виставу головний режисер театру М.Равицький у героїко-романтичному ключі. Він скрупульозно опрацьовував інсценізацію харківського драматурга А.Макаренка. До постановочної групи були введені Ю.Іванніков (музика), О.Дольц (художник), Д.Огіренко (балетмейстер). У виставі був зайнятий весь творчий склад театру. Вона народжувалася в колективі й стала однією з кращих у діючому репертуарі. Саме цією постановкою відкривав театр гастролі в місті Львів у 1958 році.

Відзначалася критиками хороша режисура, музика у виставі, “яка бере органічну участь в драматичній дії” [12].

“Втілення споконвічної народної мудрості” Захара Беркута виконував К.Жуков – актор міцної статури, високого зросту з приємним низьким баритональним тембром голосу. “Драматично сильно і напружено проводить артист сцену, в якій Захар вирішує своїми слабкими старечими руками зарядити пращу, щоб кинути камінь у гурт ворогів, де стоїть його полонений син. Мужньо і сильно зіграна артистом смерть Захара”, – писала критика про актора. Відзначалися й роботи інших виконавців – “ширий і правдивий, сміливий і дужий” Максим у виконанні М.Остроушенка; “людина великої душі, натура горда і мужня” Мирослава – виконавиця Т.Чернявська; актори – Д.Чайківський (Пета), Й.Шевченко (Бурунда), виконавців старих тухольських мужів, масових сцен [13].

110-й річниці з дня народження та 50-й річниці з дня смерті Великого Каменяря колектив у 1966 році присвячує виставу за однойменним твором “Перехресні стежки” [14].

Інсценізацію повісті здійснив О.Омельчук, який намагався об'єднати сюжетні лінії, подолати небезпеку побутової мелодрами, водночас зберегти соціальну заостреність. Канву твору будує на зміні гостроконтрастних картин, де показує жахливу моральність потворності шлюбу Регіни Твардовської із садистом Валеріаном Стальським і протиставляє їй позитивний образ інтелігента-народолюбця Євгена Рафаловича – захисника темних галицьких селян. У результаті камерні епізоди інсценізації чергувалися з народними, часом публіцистично-загостреними сценами.



“Перехресні стежки”, 1966. Регіна – Л.Чучман, Рафалович – Є.Благушин.

Постановку вистави здійснив режисер театру, пізніше головний режисер – М.Кудиненко. У постановчій групі були М.Зелінський (художник), Л.Еткін (балетмейстер), а музику створювали В.Кірейко, А.Батюк, І.Фіцалович.

«“Перехресні стежки” стали безсумнівною етапною подією у творчому житті колективу” – і далі – “Івано-Франківський театр протягом тривалого часу перебував на пересічному творчому рівні. “Перехресні стежки” – красномовний доказ зрушення. Це особливо помітно на

рівні акторського ансамблю цієї вистави», – говорив головний режисер театру М.Станіславський в інтерв'ю [15].

Душею цього акторського ансамблю був артист В.Благушин – виконавець ролі Рафаловича. Саме на ньому вибудовувався основний сюжетний та ідейний стрижень вистави. Опираючись на думку, що в цьому образі є щось від самого І.Франка – невтомного громадського діяча, захисника всіх знедолених, актор навіть своєму зовнішньому вигляду надавав рис Великого Каменяра. Роль проводив багатогранно: то він по-справжньому поетичний у стосунках із Регіною, то непримиримий до Стальського та його зграї, а то витриманий, лагідний до селян. Проте в будь-якій сцені залишався органічним, переконливим.

Л.Чучман у ролі Регіни “сповна доносить скорботу ображеної жінки, презирство до негідника-мужа, відданість старому дошлюбному кохання” [16].

У виставі відзначались акторські роботи М.Кошутського (Стальський), М.Гуріна (Баран), віддавалося належне художньому та музичному оформленню.

Черговим зверненням до творчості І.Франка стала постановка в 1973 році ще однієї інсценізації його твору – “Для домашнього вогнища”.



“Для домашнього вогнища”, 1973. Анеля – Х.Фіцалович, Ангарович – Г.Шиманський.

Оригінальний твір, як й інсценізація Ю.Бобошка, піднімав глибокі соціальні проблеми часу, акцентував на моральних устоях суспільства тієї доби. Торгівля “живим товаром”, яку проводила головна героїня, – це не тільки жадоба збагачення, а шлях виховання, що привів її до моральної деградації. “Я вщепив у неї ту пиху, ту погорду супроти нижчих, нужденних, упосліджених... Той страх перед недостатком і вбожеством...”, – ділиться своїм болем Михайло Гуртер, батько Анелі, у розмові з Ангаровичем [17].

Режисер-постановник В.Нестеренко згадує: “Автор вдало поєднав у своїх героях незвичні риси – аристократизм і людський прагматизм. Ось знайти ці риси, зробити висновки, що людина не повинна губити свою гідність, свою честь, і стояти переді мною в процесі роботи”. Цю подвійність характеру показала актриса Х.Фіцалович. Зовні інтелігентна, вишукана, мудра – вона радіє зустрічі із чоловіком, грає на піаніно, співає, несе в собі щастя материнства й на грані цих епатажних емоцій ще страшнішим виглядає її нищий спосіб існування. Вистава виїшла камерною, але дуже насиченою щодо напруги. Відзначалася й акторська робота Г.Шиманського в ролі Ангаровича – незмінного партнера Х.Фіцалович у багатьох виставах з репертуару театру. Постановка була добре сприйнята глядачами й отримала схвальні відгуки в пресі.

Отже, в Івано-Франківському театрі твори Івана Франка протягом 70-літнього творчого шляху мали широку сценічну інтерпретацію. Тричі театр звертався до п'єси “Украдене щастя”,

являючи варіативність твору, а також до інсценізацій прозових творів, два з яких – “Захар Беркут” і “Перехресні стежки” – стали першопрочитанням колективу. Глибоко народні теми, що були співзвучні проблемам часу, активізували колектив у періоди творчих застоїв і привертати увагу широкого кола глядачів.

У 2010 році розпочався новий виток сценічних втілень письменника на початку нового десятиліття. Режисером С.Якубовським здійснені інсценізація та постановка новели “Сойчине крило”. Життя продовжується, і на сцені оживають нові герої І.Франка.

1. Сулятицький Т. Твори І. Франка на буковинській сцені / Т. Сулятицький // Просценіум: театрознавчий журн. – 2006. – № 1 (14). – С. 16–20.
2. Хім’як В. Іронія і біль режисера Олега Мосійчука / В. Хім’як // Просценіум: театрознавчий журн. – 2008. – № 3 (22). – С. 62–67.
3. Архів Івано-Франківського обласного академічного музично-драматичного театру.
4. Канарська Г. Зацьківчанам 90 років : нарис / Г. Канарська. – Львів, 2008. – С. 55.
5. Затварська Р. Івано-Франківський обласний музично-драматичний театр імені Івана Франка / Р. Затварська. – Івано-Франківськ, 2002. – С. 20.
6. Полек В. Через сімдесят п’ять років / В. Полек // Прикарпатська правда. – 1968. – 20 листопада.
7. Заник В. Борис І.: “Я протиставляю театральному шоу духовний театр” / В. Заник // Західний кур’єр. – 2003. – 20 листопада.
8. Там само.
9. Заболотна В. Не заграється б до апокаліпсису... / В. Заболотна // День. – 2004. – 11 лютого.
10. Програмка вистави Івано-Франківського обласного академічного музично-драматичного театру “Захар Беркут”.
11. Франко І. Наш театр / І. Франко // Твори у 20 т. / І. Франко. – К., 1955. – Т. XVI. – С. 178.
12. Лучко Л. Захар Беркут / Л. Лучко // Вільна Україна. – 1958. – 8 червня.
13. Там само.
14. Програмка вистави Івано-Франківського обласного академічного музично-драматичного театру “Перехресні стежки”.
15. Станіславський М. Невторованим шляхом / М. Станіславський // Прикарпатська правда. – 1967. – 15 лютого.
16. Там само.
17. Франко І. Для домашнього огнища / І. Франко // Повісті / І. Франко. – Львів : Каменяр, 1990. – С. 227.

В статье рассмотрены постановки Ивано-Франковского академического областного музыкально-драматического театра за произведениями Ивана Франко, осуществленные в течение 70-летней истории. Проанализировано их влияние на развитие театральных процессов коллектива. Сосредоточено внимание на вариативности сценических воплощений, в частности, пьесы “Украденное счастье”.

Ключевые слова: Иван Франко, Ивано-Франковский театр, драма “Украденное счастье”, инсценизации, сценические воплощения.

In the article reviews the performances of Ivano-Frankivsk regional academic music-drama theatre after works of Ivan Franco carried out during 70-years history. Analysed the influence on development of theatrical processes of team. Focus on the variability of stage incarnations, including the play “Ukradene Shastia” (“Stolen Happiness”).

Key words: Ivan Franco, Ivano-Frankivsk theatre, drama “Ukradene Shastia” (“Stolen Happiness”), staging, stage embodiments.

УДК 7.044:7.071.2

Тетяна Осадчук

НАЦІОНАЛЬНІ КОНЦЕПТИ В РЕЖИСЕРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ФЕДОРА СТРИГУНА (періоду незалежності України)

Стаття присвячена розкриттю національних концептів у режисерській творчості Федора Стригуна. На основі аналізу режисерського доробку митця періоду незалежності України розкриваються провідні ідеї його сценічних творів. З'ясовано, що в режисерській творчості Ф.Стригуна яскраво окреслюються національно-визвольний, державотворчий, історико-етнографічний концепти, а також концепти трагізму долі українського народу, новітньої хвилі української еміграції, долі української помісної церкви, сутність яких виражає національну позицію митця в контексті сучасного театрального процесу в Україні.

Ключові слова: Федір Стригун, концепт, театральне мистецтво, сценічний образ, режисерський задум.

Початок 90-х років ХХ ст. у житті українського народу став точкою відліку сучасної доби історії України. Багаторічний деспотичний режим зруйнувався, а на його руїнах утворилася нова незалежна держава. Відбулися революційні зміни в суспільній свідомості, у громадському житті, у поступі до утвердження пріоритетів духовності. Закономірно, що зміни торкнулися й національної театральної культури: театри почали рішуче відходити “від проявів споживацько-прагматичної філософії технократів, духовного бандитизму, насильства, пристосуванства, нігілістичного ставлення до історії загалом і до залишків бюрократично-адміністративної системи...” [1, с.35–36]. Аналізуючи занепад колись повноцінного українського національного театру, Володимир Яворівський писав: “Перегляньмо репертуари наших театрів – нашого там дуже мало, а то й нема взагалі. Можливо, причина у відсутності державної національної політики в галузі культури, зокрема театрів, які починаються з п’єс” [2, с.16–17].

Одним із кардинальних завдань, які *перед митцями поставила* нова епоха, полягали в тому, щоб через відродження національних театральних традицій закласти підвалини нового українського театру, де б знайшли відображення національні образи, національні концепти історії, на сцені якого можна було б відтворити надбання драматургів і режисерів у всьому різноманітті національних вимірів. Загалом усе це мало повернути українського глядача до театру.

Виконання окреслених завдань можливе було шляхом актуалізації національних концептів репертуарної політики українських театрів – утвердження національної ідеї, становлення людської самосвідомості, відчуття свободи, соціального розвитку країни, утвердження почуття патріотизму, повернення духовних цінностей.

Закономірно, що виконання програми відродження української сцени одним з перших в Україні розпочав Львівський національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької під керівництвом Федора Стригуна, народного артиста України, лауреата Національної премії України ім. Т.Шевченка. Про митця, який “дуже добре чує час, епоху, відчуває пульс дня”, є “відповідальним перед своїм народом і власною совістю”, часопис “Вільне життя” від 30 жовтня 2009 р. писав: “Саме тому його постановки, можливо, не завжди довершені, але без сумніву актуальні, бо художник ставить те, що його болить, чим він горить і за що переживає”. Про Федора Стригуна, який ніколи не зраджував традиціям національного театру, часопис зазначає, що митця “часто порівнюють із “Садовським і Карпенком-Карим [...] за тим внеском у розвиток театру, який зробив і робить. Корифеї свого часу заклали фундамент українського театру, наповнювали його своїм баченням, своїм світоглядом. [...] серед них були справжні новатори, серед яких і наш видатний земляк Лесь Курбас. Таким новатором тепер на межі двох тисячоліть став Федір Стригун” [8, с.3].

Мета нашого дослідження – визначити й обґрунтувати національні концепти режисерської творчості Федора Стригуна в контексті вітчизняного театрального процесу періоду незалежності. Концепт у нашому дослідженні розглядається як ідея, концентрат думки, сценічне втілення режисерського задуму на матеріалі драматургічного твору, авторський погляд на сутність проблем, зокрема, національних, практично реалізований творчий проект.

Реалізація мети передбачає дослідження процесів актуалізації задумів творчого доробку Федора Стригуна у формуванні пріоритетів репертуарної політики Львівського національного

академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької періоду незалежності.

Передусім варто акцентувати, що громадянська свідомість Ф.Стригуна завжди ґрунтується на концептах української державності й національної ідеї, а театральні постановки митця відображають його думку, душевний стан, характеризують особисту національну позицію, просякнуті морально-етичною проблематикою, несуть художню вартість. У них просвічується тонке відчуття історичного часу, водночас і категоричне неприйняття політичної кон'юнктури. Наражаючись на неприйняття, Стригун експериментує, ризикує з матеріалом, але ніколи не помиляється. Буквально з перших років проголошення незалежності України його сценічні твори повели рішучу боротьбу з тими, у кого свідомість ґрунтувалася на концептах апріорної “нелюбові” до української національної політики.

Героїчний час, який знаходив відображення на сцені Львівського національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької, висував свої умови та вимоги до зображення фактів, подій, розкриття образів. Саме тут варто відзначити заслугу Федора Стригуна як видатного представника сучасної української режисури, його вірності традиціям режисерської класики. Погляди режисера завжди спрямовані на головні закономірності часу. З позицій усвідомленого історизму вони розкривають основний конфлікт епохи через індивідуальні риси героя-борця, біографія якого злита з біографією України. У режисурі Ф.Стригуна виразно звучить тема героїзму: у визвольних змаганнях, у праці – норма поведінки української людини, її прагнення до кінця присвятити себе служінню українському народові.

У репертуарі театру заньківчан чільне місце займають вистави з яскраво вираженими українськими національно-визвольними й історико-етнографічними концептами, концептами державотворення, національної ідеї, історичної правди, спрямовані на формування національної свідомості глядачів: трилогія “Мазепа” Б.Лепкого (інсценізація Б.Антківа), “У.Б.Н.” (Український буржуазний націоналіст) Г.Тельнюк і “Андрей” В.Герасимчука із чітко виявленим концептом єдиної помісної української церкви. Федорові Стригуну також належить повернення з небуття незаслужено забутих імен українських драматургів, зокрема, відкриття і сценічне втілення творчості композитора Ярослава Барнича та його оперет “Шаріка” і “Гуцулка Ксеня”.

Закоханий в українську класику, Федір Стригун здійснив постановку “Марусі Чурай” Л.Костенко, “Наталки Полтавки” І.Котляревського, декілька вистав за п'єсами Івана Карпенка-Карого – “Хазяїн”, “Суєта”, “Житейське море”, “Безталанна”. Через глибокий суспільний зміст й актуальність цих п'єс, митець засудив жорстокі методи збагачення, показав важке життя народу, його прагнення до волі, викрив представників української буржуазії, її хижацьку суть, тим самим розкривши концепт боротьби проти системи гноблення українського народу. Без шаржу й зовнішнього комізму примушував глядача сміятись із власних помилок у виставі “Сватання на Гончарівці” за п'єсою Г.Квітки-Основ'яненка.

Глибоко осмислюючи вагомість знання кожним свідомим громадянином вітчизняної історії, митець втілює на сцені “Гайдамаки” Т.Шевченка, “Павла Полуботка” К.Буревія, а також “Державну зраду” латиського драматурга Рея Лапіки (переклад з англійської Миколи Рябчука). Доопрацювавши й трансформувачи п'єсу “Державна зрада”, перш ніж вона постала на сцені театру (в оригіналі дуже багато роз'яснень щодо української історії і самого Шевченка [11, с.6–7]), здійснив її сценічний варіант: сон на 2 частини. Сюжетна зав'язка дійства будується на епізоді з біографії Т.Г.Шевченка, якого було заарештовано в справі Кирило-Методіївського братства. Вважаючи, що концепт “Кобзар” вічно живий і актуальний, Федір Стригун зі своїм театром імені Марії Заньковецької вже не вперше звертається до цієї теми. “Шевченко нам дуже потрібен, – не раз наголошує митець, – щоб не збайдужіти. Проходять роки, а він все сучаснішає. І чим далі, тим буде ще страшніше його читати. Оце слово Тарасове, воно нас і породило, і тримає, воно ж нас і збереже для світу. Бо інших поетів подібної сили я просто не знаю” [3]. Очевидно, тільки людина з великим серцем, як Ф.Стригун, може відчувати той біль, яким до шаленства болів Тарас Шевченко, проїнятися щирою позиційною поезією.

У цій п'єсі також знайшли своє місце концепти митця про державну незалежність і служіння Україні. Хоч сюжет не є великою канвою для експериментальної акторської гри, вистава не залишила глядачів байдужими. Завдяки талановитому складу акторів та сценічному

трактуванню режисера, “Державна зрада” змушує присутніх у театральній залі задуматися над суттю життя і над тим, яку спадщину ми залишимо своїм нащадкам.

Часте звернення заньківчан до шевченківської проблематики інколи викликало упереджене ставлення окремих представників масової інформації. Однак воно змінювалось одразу ж після її прем’єрного показу. Тема Кобзаря не була подібною на попередні, адже саме життя спонукало режисера Федора Стригуна по-новому поглянути на старі речі: “Ми Шевченка “заялозили”, зачитали, часто навіть не замислюючись. Ми ніколи не задумувались над тим, що вірші Шевченка – це молитви” [3].

У виставі режисер використав прийом античного театру – хору-коментатора, учасники якого жили в образах Шевченкових поезій – Катерини, Тополі, Причинної, Сирітки, Лілеї. Потім у цьому гурті з’являвся Гонта, Чернець, Запорожець, в оточенні яких неодноразово знаходився Тарас. Він то прислухався до своїх героїв, то полемізував з ними. Найважчим випробуванням для актора головної ролі заслуженого артиста України С.Глови було розкриття психологічного стану героя – художника, поета, людини, яка жила емоціями більше, ніж прагматичними намірами. До того ж Шевченкова поезія, якій не бракує темпераментності, конфліктності й рельєфності образів, мимоволі могла завести на манівці зовнішньої пафосності [11, с.6–7]. Однак режисер Ф.Стригун із вершини свого особистого переживання й відчуття ролі зумів донести до актора всю ширину й велич душі зморданого, знівченого митця, у якого болить серце за Україну.

Одвічний конфлікт людини й нелюдів, добра та зла, чистоти й бруду, світла й темряви у тому житті, яке впродовж тисячоліть твориться людством, розкритий у виставі Федором Стригуном, відображає політичні, національні концепти “несамовитого Шевченка”, що до нестями був закоханий у “рідну історію”, у “рідну землю”, у “своїх людей”, сповнений ненависті до імперського тоталітаризму, і “скільки б людство не жило, [...] вища правда, в розумінні духу й ідеї, буде завжди за поетом” [4, с.5]. Позиція постановника “Державної зради” Ф.Стригуна фактично вибудувала фундамент успіху цієї вистави, адже в ній режисер розкрив важливі концепти сучасності, чому ми, нащадки великого Пророка, уже зраджуємо не чужу нам державу, а свою рідну?! Саме такі актуальні проблемні питання ставить перед собою і сучасниками митець.

Незалежність України, окрім довгоочікуваної демократії, принесла із собою низку складних проблем як для суспільства, так і для країни загалом. Відкриття кордонів спричинило масові виїзди громадян за межі держави “у пошуках кращої долі”. Така вимушена еміграція, особливо жінок, відчутно скоротила кількість населення, що спричинило різкий спад народжуваності в Україні, адже матері – берегині роду – покинули свої сім’ї. Цей біль держави торкається кожного свідомого українця, тому не дивно, що Федір Стригун одним із перших на сцені Львівського театру імені М.Заньковецької здійснив постановку “Неаполь – місто попелюшок” Надії Ковалик. У виставі розкриваються актуальні концепти новітньої хвилі української еміграції та заробітчанства, породжені виїздом жінок до Італії на заробітки. Постановка Ф.Стригуна вражає глибиною розуміння цієї проблеми, чудовою грою акторів, цікавим прийомом зображенняплинності часу й близькістю сюжету багатьом людям. Дія вистави головним чином відбувається в Італії: українка за походженням, колишній музикознавець, працює прислугою в літньої пані. На відміну від своєї родички, яка приїхала до сонячної Італії в пошуках багатого чоловіка, героїня п’єси, постійно плачучи, мріє заробити гроші, щоб викупити своє колишнє житло й повернутися в сім’ю. Здавалося б, ця вистава доволі проста й нецікава, та все ж є актуальною і хвилюючою сьогодні, адже в ній закладені драматургом і розкриті режисером гострі соціальні концепти – трагедія жінки й трагедія сім’ї, які не знаходять свого вирішення в сучасному українському суспільстві.

Творчість митця настільки різностороння і резонансна, що засоби масової інформації не стихають у з’ясуванні питань щодо його акторської і режисерської діяльності. Такий ажіотаж спричинений його унікальною особистістю, адже він один із тих, хто віддає свою душу на благо України. Як художник свій біль і щастя виливає на полотно, так само митець Ф.Стригун свої думки, бажання і тривоги виливає в сценічний матеріал.

Особисто для волелюбного Ф.Стригуна вихід України з Радянського Союзу це, перш за все, – вільний вияв українськості без цензури й заборон. В одному із своїх інтерв’ю він сказав:

“Я найбільше радий, що дожив до того часу, коли можна відкрито співати свою пісню. Хто не пережив цензури, той не знає, що це таке, коли закривають виставу, скорочують тексти, калічать ролі – я це все перейшов” [10]. Начебто часи офіційної цензури скінчилися, та все ж заборона, як така, ще не викорінилася до кінця. Із цим заньківчани та їхній художній керівник зіштовхнулися при постановці сценічного твору “У.Б.Н.” (Український буржуазний націоналіст).

Ця вистава стала сенсаційною як для Львова, так і для всієї України, вона “сколихнула громадську думку і спонукала замислитися над багатьма пекучими моментами реального сьогодення [...] вона одночасно заручилася прихильністю й неприйняттям” [7, с.4]. Провладні структури всіляко забороняли її вихід, а засоби масової інформації неправдиво анонсували майбутню постановку. Та все ж Федір Стригун, заручившись підтримкою кількох однодумців і взявши на себе велику відповідальність за творчий колектив, випустив її у світ. Режисером-постановником вистави на сцені Львівського театру імені М.Заньковецької був запрошений Мирослав Гринишин, який вважає, що саме львівський театр – “останній бастион традиційного українського театру” [9, с.15]. У ній Федір Стригун виконав головну роль, а згодом і сам виступив у ролі режисера у Волинському академічному обласному українському музично-драматичному театрі імені Т.Г.Шевченка.

Музична драма створена відомою співачкою, заслуженою артисткою України Галиною Тельнюк за мотивами листування відомого політв’язня Зеновія Красівського й Айріс Акагоші. Це – монументальний, майже 3-годинний твір про сьогодення, про людей, які колись піднімали на щит національну ідею, які досі з нею живуть, і про тих, хто їх оточує. Уся вистава пронизана концептами реального життя: касети, горілка “Гетьман”, шкірянки, шароварщина, батони, ковбаса, консерви й навіть такий винахід сучасних пивоварів, як “Живчик”. Ці “земні речі”, власне, і створювали в глядача відчуття причетності до вистави.

У виставі “У.Б.Н.” розкривається болісний для кожного небайдужого громадянина концепт неукраїнської України, користолюбства, зради, якими переповнене суспільство. Головний герой Зенон – колишній політв’язень, який після здобуття Україною незалежності самоусунувся від великої політики, оселився в провінції, живе одинаком у лісі, не знаходячи розуміння сучасників, котрі прагнуть використати його незаплямоване ім’я виключно у своїх політичних цілях. Акторському складові театру вдалося перетворити складну дилему непорозумінь на захоплюючий поєдинок ідейних переконань. Своєю виставою театр хотів доказати, що ми, сучасники, повинні пам’ятати й знати всю правду про своїх героїв, які для нас є прикладом.

Гостра, подекуди жорстока п’еса про буття української ідеї та теперішніх її носіїв й інтерпретаторів викликала величезне зацікавлення у львівської аудиторії. Це пояснюється тим, що на українській сцені за роки незалежності досі не з’явилося подібної вистави на сучасному вітчизняному матеріалі.

Привертає так само увагу глядачів і критиків “культовий” симбіоз учасників проекту “У.Б.Н.”. Львів’яни – народні артисти Федір Стригун, Таїсія Литвиненко, Богдан Козак, Петро Бенюк, молоді зірки театру імені Заньковецької Надія Шепетюк та Андрій Козак, художник Валерій Бортяков, а також кияни – вокальний дует сестер Тельнюк (Г.Тельнюк є автором тексту п’еси, Л.Тельнюк – композитор) і джаз-рокова група “Всяк Випадок”.

Сценографія вистави – декларативно-умовна, триповерхова будівля, яка символізує вертеп з його трьома ярусами. На верхньому поверсі – ангел-охоронець, жінка-зозулька, яка з діаспорним акцентом виспіває свої ліричні послання героєві. На другому ярусі, де у вертепі розігрують різдвяну драму, з’являється загибла дружина головного героя Зенона. І, нарешті, на першому ярусі, на землі “доживає своє неспішне, мученицьке, самотнє, анахоретне життє кремезний старий легінь, міцний, як козацький дуб, колишній “в’язень совісті” Зенон, проштампований “У.Б.Н”. [...] Здається, наче Ф.Стригун в образі Зенона грає самого себе – свій біль за Україну, свою розгубленість перед безсоромністю реалій сьогодення, свій відчай од того, що концепт “національна ідея”, якому віддане і його життя, “не спрацював” так, як мріялось” [5, с.9].

За жанром виставу “У.Б.Н.” вважають новаторською, з елементами мистецької провокації – у ній парадоксально поєднано традицію українського театру з модерною музичною рок-стилістикою, любовну лірику – з детективною інтригою та сміливими політичними ілюзіями.

Як вважає сама авторка п'єси Галина Тельнюк, для драми потрібні “любов, трагедія, трохи гумору й сатири, елементи детективу” [7, с.4], що власне й було наявним. Виставою “У.Б.Н.” Зенон-Стригун висловив свою громадянську позицію, а загалом і позицію театру. Історія українського патріота, який не йде на компроміси із сучасною владою, є не менш гострою та актуальною сьогодні.

Інша вистава режисера Федора Стригуна “Ісус, син Бога живого” за однойменною п'єсою В.Босовича, поставлена в 1995 році, – це ще одна інтерпретація, ще одне розкриття художником концептів вічного й чистого образу Ісуса Христа, який є просто необхідним кожній людині, тим більше в перехідний для держави час. Тут режисером по-новому прочитані сюжети – Біблії, відтворені вічні історії, у яких змінені тільки обличчя, а ситуації і проблеми залишаються такими ж актуальними, бо вони виникають, як правило, на зламі всіх часів й епох. Федір Стригун своєю постановкою змушує глядачів щораз пізнавати Біблію, оскільки на кожен життєвий випадок там є відповідь – у ній закладено код розуміння світу, людського буття. Митець обстоє з-посеред інших принципів один чи не з найголовніших: людина в театральній залі має через страждання і біль, спричинені спогляданням зла, неминуче прийти до світла й добра, аби лишитися людиною.

Сценографія постановки, концептуальне вирішення якої органічно зливається з режисерським задумом, належить народному художникові України, лауреату Національної премії України ім. Т.Шевченка Миронові Кипріяну. Вона, як уся постановка, наповнена філософією мислення Старого Завіту: на сцені дві вертикальні площини, які символізують скрижалі (10 заповідей). У найбільш емоційний момент вистави – розп'яття Христа, скрижалі розколюються і, таким чином, утворюється символічний хрест, на котрому з'являється монументальна велич Розп'яття. Така декорація викликає несподівані асоціації, вимисел якої тоне в матеріальному підпорядкуванні ідеї вистави – Воскресінні Христа як воскресінні істини, ідеї, віри [6, с.265].

Вистава насичена метафорами, які наштовхують на роздуми, примушують прискіпливіше вдивитися в життя, аби знайти відповіді на сакраментальні питання, які, будучи “вічними”, за кожної нової історичної доби вимагають нових роздумів і нових рішень. Адже кожен образ, кожен символ, кожна деталь сценічного дійства насичені таким глибоким і втаємниченим смислом, що навіть буденне підноситься у виставі до рівня значного художнього узагальнення і, урешті-решт, народжується та філософія театру, яку сповідує Стригун і яку він мистецькими засобами прагне донести до сучасного глядача. Досліджуючи тенденції минулого й сучасного, митець прагне засобами мистецтва бодай на мить підняти завісу часу, за якою ховається непізнане й незнане майбутнє, і подивитися, якою вона буде ота реальність, якщо людина не докладе зусиль, щоб чистота лишалася чистотою, святість святістю, а духовність духовністю.

Як бачимо, актуальність і концептуальна спрямованість репертуару театру для Федора Стригуна повсякчас мають виняткове значення. Його сценічні твори, у яких зримо передані відчуття національної культури, вірність національним і духовним традиціям, засадам українського театру, збагачують скарбницю національного театрального мистецтва. Ним рухає любов до свого народу, біль за його нелегку історичну долю, гордість за звитяги своїх співвітчизників. Про це свідчить більш як двадцятирічний репертуар Львівського національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької, через який послідовно реалізується концепція національного театру – театру нації в контексті сучасного театрального процесу в Україні.

1. Барабан Л. Драма і театр України в 90-х роках ХХ століття / Леонід Барабан // Студії мистецтвознавчі. – 2008. – № 4. – С. 35–36.
2. Барабан Л. Театр і драма початку ХХІ століття / Леонід Барабан // Українська культура. – 2009. – № 1. – С. 16–17.
3. “Державна зрада” по-львівськи [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.kobzar.info/today/news/kobzar-708/index.html>.
4. Єгорова І. Державна зрада з лапками та без / Ірина Єгорова // Заньківчани перечитують Тараса Шевченка. – Львів, День. – № 200. – 6 листопада. – 2003. – С. 5.
5. Заболотна В. Коли вистава “розколює” зал / Валентина Заболотна // Урядовий кур'єр. – 2001. – 31 березня. – С. 9.
6. Кипріян М. Все в минулому... : [каталог] / Кипріян М. – Львів, 2007. – 300 с.

7. Косинська Ю. Галина Тельнюк, письменниця: “Вистава “У.Б.Н.” збудила українців від сну...” / Юлія Косинська // Робітничка газета. – 2001. – 15 серпня. – С. 4.
8. Садовська Г. Талант, відданий Україні / Галина Садовська // Вільне життя. – 2009. – 30 жовтня. – С. 3.
9. Скоропадченко З. Український буржуазний націоналізм на сцені і в житті / Зоя Скоропадченко // Дзеркало тижня. – 2001. – 10 лютого. – С. 15.
10. Стефанова Н. Федір Стригун: “Театр – це легенда” / Нонна Стефанова // Кіно. Театр. – 2003. – № 6.
11. Шевченко Т. Спадщина “Державної зради” (про виставу заньківчан “Державна зрада” за п’єсою Рея Лапіки) / Тетяна Шевченко // Український театр. – 2004. – № 1–2. – С. 6–7.

Статья посвящена раскрытию национальных концептов в режиссерском творчестве Федора Стригуна. На основе анализа режиссерского наследия театрального деятеля периода независимости Украины раскрываются ведущие идеи его сценических произведений. Выяснено, что в режиссерском творчестве Ф.Стригуна ярко вырисовываются национально-освободительный, государствообразующий, историко-этнографический концепты, а также концепты трагизма судьбы украинского народа, новейшей волны украинской эмиграции, судьбы украинской поместной церкви, сущность которых выражает его национальную позицию в контексте современного театрального процесса Украины.

Ключевые слова: Федор Стригун, концепт, театральное искусство, сценический образ, режиссерский замысел.

This article is dedicated to illustration of national concepts in Fedir Strygun's stage-director creation. Based on the analysis of stage-director works of the artist in the period of Ukrainian independence the leading ideas of his stage works are opened. It was found that the stage-director creation of F.Strygun clearly outlines the national-liberated, stage-creative, historical and ethnographic concepts and the concepts of tragic fate of the Ukrainian people, the latest wave of Ukrainian immigration, the fate of Ukrainian local church, and the essence of which expresses the national position of the artist in the context of contemporary theatrical process in Ukraine.

Key words: Fedir Strygun, concept, theatrical art, stage image, the stage-director's conception.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 78: 025.178: 314.743

Ганна Карась

ВИДАВНИЧА ТА НОТОВИДАВНИЧА СПРАВА УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ

У статті висвітлюється здобуток української діаспори у видавництві нотної та музикознавчої літератури як органічної складової музичної культури ХХ ст. Звернено увагу на маловідомі українські нотні видання, які знаходяться в архівах і бібліотеках України та зарубіжжя.

Ключові слова: нотовидавництво, діаспора, музична культура, нотна література, музикознавство.

Оскільки нотні видання є основною формою збереження й передачі художніх цінностей у музичному мистецтві, то видавнича й нотовидавнича справа є органічною складовою музичної культури, неодмінною умовою її розвитку. У час, коли сучасні культурологічні дослідження в нашій державі фокусуються на проблемах відтворення цілісності українського культурного простору, видається актуальною акцентуація уваги на таких маловідомих артефактах українського зарубіжжя.

Нотовидавнича справа еміграції першої половини ХХ ст. нещодавно вперше стала предметом дослідження в праці О.Осадці [19]. Науковий каталог Ірини Савченко, який представляє українські нотні видання 1917–1923 рр., у т. ч. видані в зарубіжжі, у фондах Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського [22], і бібліографічний довідник, упорядкований Л.Головатою [6], слугують важливим джерелом для уточнення багатьох позицій з нотовидання. Відомості про такі праці діаспори знаходимо в біобібліографічних покажчиках і каталогах про уславлених співаків С.Крушельницьку та М.Менцинського [3; 16; 23], композиторів В.Безкоровайного та А.Гнатишина [2; 12], творів на слова І.Франка [24], видання І.Тиктора [5], окремих виданнях і фондах Центрального державного архіву Чеської Республіки в Празі¹[26], державному архіві Тернопільської області² [31–33]. Про діаспорні книжкові видання 1908–1986 рр., у т. ч. і музичні, довідуємося із бібліографічного покажчика Я.Славутича, каталогів видавництва *Говерля* (1920–1971, Нью-Йорк), українських книгарень Теодора Савула у Відні (Австрія), книгарні в Едмонтоні (Канада), покажчика рідкісної літератури в бібліотеці Колегії св. Андрея (Канада) [1; 9–11; 13–14].

Метою нашої розвідки є висвітлення здобутку української діаспори у видавництві нотної та музикознавчої літератури як органічної складової музичної культури ХХ ст. Для її досягнення варто розв'язати такі завдання: виявити видавництва, у т. ч. спеціалізовані, і книгарні, які займалися друком нотної та музикознавчої літератури; звернути увагу на маловідомі українські нотні видання, що знаходяться в архівах і бібліотеках України й зарубіжжя та ввести їх до наукового обігу.

Перебуваючи на правах національної меншини в будь-якій країні проживання, українці переборювали ряд труднощів для налагодження випуску нотної та музикознавчої літератури в діаспорі. Цією справою займалися різноманітні видавництва й книгарні, а також спеціалізовані музичні видавництва. Серед відомих музичних видавництв українського зарубіжжя – Музичне видавництво *Україна* (засновник Яків Оренштайн, Київ, Берлін, Лейпциг); у Відні – Бориса Тищенко, Загально-Українська Культурна Рада; у Нью-Йорку – *Українська Музична Бібліотека*, *Українська Музична Накладня* (засновник М.Гайворонський), *Українське Музичне Видавництво* (засноване 1929 р. на чолі з М.Гайворонським, Л.Мишугою, Д.Галичиним, М.Сурмачем та ін., проіснувало багато років, видання музичних творів відзначалося високою якістю) [21, с.186], у Боффало (США) – *Українське Музичне Видавництво*; у Вінніпегу (Канада) – *Музична накладня* М.Пасічняка. Видавництва й книгарні, які видавали й розповсюджували музичну й музикознавчу літературу, були в Чехо-Словаччині – *Громадський видавничий фонд*, *Видавниче товариство* при Українській Господарській Академії в Подебрадах (далі – УГА), *Сіяч* при Україн-

¹ У покликаннях скорочено: ЦДАП/SUAP.

² У покликаннях скорочено: ДАТО.

ському Високому Педагогічному Інституті ім. Михайла Драгоманова у Празі (далі – УВП); у Великій Британії – *Українська Видавнича Спілка*; у Саскатуні (Канада) – *Українська Книгарня*, у Вінніпегу (Канада) – *Український голос, Осередок української культури й освіти, Українська книгарня* (з 1907); у Нью-Йорку – *Свобода, Говерля* (створена 1951 р. М.С.Чарторийським у Нью-Йорку), *Сурма, Арка*, видавництво Українського Музичного Інституту Америки; у Німеччині – *Українське слово, Дніпрова хвиля, Сучасність, Україна*; у Відні (Австрія) – видавництва Й.Дерра (Musikverlag Josef Dörr), А.Робічека, Б.Тищенко; у Кракові (Польща) – *Українське видавництво*; у Мельбурні (Австралія) – *Байда, Арка*; в Аргентині – *Українська книгарня*.

Українці за межами рідної землі прагнули виконувати українську народну пісню, хорову музику. Брак нотних видань спонукав видавців, церковні й громадські організації видавати збірники хорових творів, які б відповідали вокальним можливостям хористів і репрезентували найкращі опрацювання народної пісні українськими композиторами. Це допомагало хоровим диригентам поповнювати репертуар кращими зразками жанру. Одним із найпопулярніших українських композиторів, чий обробки видавали в різних країнах світу, був Микола Леонтович. Варто зазначити, що повний збірник українських народних пісень в обробці композитора видруковано в Канаді вже в 30-х рр. [38]. Унікальними були випадки нотодруку в таборах для інтернаціональних. Так, у Вецлярі (Німеччина) 1917 р. надруковано збірку пісень *Наша пісня* [39], що складалася із творів українських композиторів. Співочий гурток у таборі Олександрова Куявського (Польща) у 1921 р. видав збірник українських пісень з репертуару колективу, а Братство св. Покрови – видання на шапірографі для задоволення релігійних потреб емігрантів, у т. ч. *Вечірню та Ранню* – псалми для дяка, текст для релігійних пісень [17, с.36–37]. Музичне видавництво *Україна* (Київ, Берлін, Лейпциг), яке поширювало свою продукцію в Канаді, у 1918–1919 рр. друкує фортепіанні твори В.Барвінського, у 1917–1923 рр. – педагогічну літературу Л.Портнова для навчання гри на скрипці, фортепіано, у 1920-х рр. – хорові твори О.Кошиця, М.Леонтовича, Я.Степового й К.Стеценка, Ф.Якименка, клавір *Вечорниць* П.Ніщинського. У 1920-х рр. видавництво *Україна* друкує серію клавирів п'яти опер М.Лисенка, народної драми М.Старицького *Ой не ходи, Грицю* в перекладі для фортепіано А.Рудницького.

У міжвоєнний період значний вклад у нотодрукування вніс композитор і диригент Євген Турула, випустивши понад 40 збірок українських музичних творів, світських і церковних пісень, у тому числі й власні твори. Так, музичне видавництво *Україна* (Київ, Берлін, Лейпциг) видало унікальну серію хорових і вокальних творів українських композиторів на слова Т.Шевченка, В.Пачовського, Б.Лепкого, І.Франка, Ю.Федьковича та інших авторів, упорядником якої був Є.Турула. Він також підготував цикли українських військових пісень і маршів для хору, голосу, фортепіано, українських народних пісень для голосу та народних танців для фортепіано. Тут друкують солоспіву Я.Степового, молодого тоді композитора А.Рудницького, шкільні співаники, упорядковані К.Стеценком. Видавництво *Українське слово* в Берліні 1923 р. друкує книжку В.Ємця *Кобза та кобзарі*, яку пізніше передруковує видавництво *Говерля* в Нью-Йорку. Це була одна з перших у зарубіжжі розвідок такої тематики [8]. У Відні (Австрія) 1917 р. артистичний гурток видає стрілецькі пісні М.Гайворонського в супроводі фортепіано, видавництво Товариства *Березовський і Спілка* та Музична накладня *Нора* в 1921 р. друкують вокальний цикл Б.Кудрика на слова І.Франка. Тут також випускають хорові твори О.Нижанківського. Твори відомого композитора А.Гнатишина неодноразово публікувалися видавництвами у Відні – Й.Дерра (Musikverlag Josef Dörr), А.Робічека, Б.Тищенко. У Чехо-Словаччині в міжвоєнний період було видруковано ряд музикознавчих праць і розвідок, хорових збірок, співаників. Громадський видавничий фонд у Празі друкує 1925 р. перший український підручник з гармонії Ф.Якименка (тираж – 2 000 примірників), видавництво *Сіяч* при УВП в 1926/27 н. р. друкує літографічним способом підручник (тираж – 100 примірників) викладача сольного співу Ніни Гордаш-Дяченко, що був першим українським підручником з вокалу. Секція митців, письменників і журналістів Українського Національного Об'єднання в Празі видає збірники українських народних пісень (веснянки, колядки, щедрівки) в опрацюваннях українських композиторів для хору, упорядкованих О.Гайдаєм. Він також видає малий співаник *Карпатської Січи*, де поміщає партитури хорових творів для чоловічого і жіночого хору: українські народні та стрілецькі пісні в обробках українських композиторів. *Видавниче товариство* при УГА в Подєбрадах 1923 р. випускає збірник з репертуару хору академії, Український Технічно-Госпо-

дарський Інститут позаочного навчання в Подєбрадах 1936 року друкує “Практичний курс музичної теорії” В.Буряника з Канади, збірник лекцій “Українська культура” за редакцією проф. Д.Антоновича. Останній пізніше був перевиданий у Мюнхені та Україні. До видавничої справи прилучилося товариство *Кобзар*, випустивши 1926 р. збірник українських народних дум і пісень для бандури *Наша пісня*, яку упорядкував Михайло Теліга. Товариство *Вільна спілка* в Празі друкує музично-вокальні картини П.Сениці. Під час війни в 1942–1944 рр. Український Мішаний Хор, що діяв як секція *Української Академічної Громади*, випускав інформаційний листок для членів хору, у якому повідомляв про концерти та їхню програму, давав рецензії та них. На Підкарпатті (нині – Закарпаття), яке в міжвоєнний період знаходилося у складі Чехо-Словаччини, також було видруковано ряд видань. У серії “Пластова бібліотека видавництва *Ватра*” під ч. 19 за 1928 р. виходить співаник для пластунів – школярів. Поряд із відомими народними піснями тут уміщено ряд пісень, написаних або аранжованих колишнім співаком капели О.Кошиця, у той час інструктором української позашкільної освіти й виховання на Підкарпатті, М.Рошахівським. Він також упорядковує збірник народних ігр і забав з мелодіями, які призначалися для родинного й шкільного музичного виховання дітей дошкільного віку. До однієї гри автор подає кілька мелодій, використовуючи збірники М.Лисенка, К.Стеценка, власні записи М.Підгірянки та авторські. Упорядник С.Фенцик у державному видавництві у Празі видає співаник *Пісні закарпатських русинів*. Другу групу нотних видань складають хорові збірники. О.Кізіма упорядковує та аранжує 10 підкарпатсько-руських пісень для хору, які видає товариство *Просвіта*. *Руський Національний Хор* в Ужгороді видав збірник “Хори на слова Александра Духновича” (1928), до якого ввійшли твори галицьких композиторів Ф.Колесси, М.Гайворонського, З.Лиська, Я.Ярославенка та наддніпрянців М.Рошахівського й О.Кізіми. Видавництво оо. Василян *Чернеча гора* біля Мукачева друкувало духовні твори О.Кошиця, М.Аркаса.

У Кракові (Польща) в 1939–1945 рр. діяло *Українське видавництво*, яке друкувало різноманітні видання, а також щоденник *Краківські вісті* [6]. Це був найбільший видавничий осередок української громади часів Другої світової війни в Генеральній губернії, Німеччині та інших підкорених територіях Центрально-Східної Європи. Серед тематичних напрямів видавництва був друк нотних видань. Плануючи такі випуски, працівники видавництва цілеспрямовано розшукували їх в емігрантських збірках. На основі зібраного матеріалу було започатковано три спеціальні серії: “Музична бібліотека” за редакцією Євгена Цегельського й “Український педагогічний репертуар” та “Українські хорові пісні” за редакцією Василя Витвицького. Виходили нотні видання для методичних і навчальних цілей, два співаники з’явилися в популярній серії “Народня бібліотека”. Серед літературно-художніх видань *Українського видавництва* було надруковано дитячу п’єсу з нотами, обрядове дійство з використанням етнографічних збірок. Цінними були науково-популярні й фахові видання з культури та мистецтва. Це книжки В.Андрієвського та В.Витвицького з нагоди ювілею М.Лисенка. Для розвитку фізичної культури І.Боберський випускає вправи з піснями та нотами, де використовуються козацькі, стрілецькі, пластунські, сокільські пісні. У серії *Педагогічно-освітня бібліотека* видавництво друкує збірник дитячих пісень. *Українське видавництво* випустило ряд календарів. У календарі *За народ* поміщалися публіцистичні та музикознавчі статті, тексти пісень. Низка культурно-просвітніх видань містила на своїх сторінках ноти пісень. У серії *Українські хорові пісні* за редакцією В.Витвицького вийшли твори В.Барвінського, Ф.Колесси, М.Леонтовича, Р.Сімовича. До цієї серії також належать хорові обробки українських народних пісень М.Лисенка, маршові пісні для чоловічого хору, інші хорові твори. У серії *Український педагогічний репертуар* світ побачили такі видання для фортепіано: прелюдії В.Барвінського, твори С.Людкевича, українські народні пісні В.Витвицького, дитячі п’єси В.Косенка, мініатюри на українські народні теми З.Лиська, а також посібник С.Людкевича із сольфеджіо та хорового співу. Серія *Музична бібліотека* за редакцією Євгена Цегельського випустила хорові твори в гармонізації О.Кошиця, Я.Степового, М.Леонтовича, співаник для шкіл і товариств. Колядник з обробками К.Стеценка, народний співаник, упорядкований Левом Лепким, вийшли в серії *Народня бібліотека*, пізніше світ побачив новий український колядник. Отже, незважаючи на короткий час існування, *Українське видавництво* у Кракові випустило близько тридцяти нотних видань і співаників, ряд книг і статей, пов’язаних із музичною культурою.

Однією з перших організацій, залучених до видання у США, була фірма *Свобода*, яка друкувала однойменну газету для Українського Народного Союзу, де постійно висвітлювалося музичне життя діаспори, а з 1896 р. *Свобода* почала видавництво книг. У цьому видавництві вийшли спогади про О.Кошиця. Видавництво *Читальня* у 1906–1907 рр. видає збірник *Робітничі пісні*. Нотовидавництвом на початку століття в США займається Г.Смолинський. За його упорядкування в 1917–1919 рр. виходить серія з п'яти альбомів українських народних пісень для хору та соло. Серед авторів оригінальних творів та обробок народних пісень – М.Лисенко, М.Вербицький, Д.Січинський, П.Ніщинський, Ф.Колесса, А.Вахнянин, О.Кошиць. У серії *Видавництво Української Музичної Бібліотеки* Г.Смолинський випускає в 1917–1928 рр. також окремі хорові твори, солоспіви й арії українських авторів, дванадцять десятків українських народних пісень для хору М.Лисенка, окремі його хорові й вокальні твори, у т. ч. із серії *Музика до Кобзаря*. Дбаючи про педагогічний репертуар для народних шкіл, видавництво Г.Смолинського в 1919–1923 роках випускає три співаники, одно-, дво- й триголосних хорових творів, упорядкованих В.Навроцьким. У Філадельфії Євген Якубович випускає співаник для українських шкіл Америки. Нотовидавництвом у 1920-х рр. у Нью-Йорку займається також Д.Кац, С.Комишевацький. Останній для потреб драмгуртків у друкарні та книгарні П.Петрова в Нью-Йорку випускає музичні додатки до різних драм українських авторів. У 1920-х роках спільним видавництвом США й Канади надруковано друге видання збірника двохсот патріотичних і народних українських пісень для фортепіано зі словами *Ще не вмерла Україна*, упорядкованого Д.Січинським, за редакцією С.Людкевича. Накладом станиці УССів у Нью-Йорку друкувалися хорові твори М.Гайворонського (1954). У власному видавництві *Ukrainian Music Publishing* у Боффало впродовж 1954–1975 рр. композитор Осип Залеський друкує власні вокально-хорові й фортепіанні твори (близько 30-ти випусків). У 1960-х роках видавництво *Говерля* в Нью-Йорку на чолі із М.С.Чарторийським видає теоретичні підручники Івана Левицького – *Нарис історії музики*, *Основи теорії музики*, *Популярна наука гармонії*. Надруковані у Львові у 1930-х роках, вони довгий час залишалися актуальними для потреб діаспори. Українською культурною установою в Нью-Йорку була книгарня *Арка*, заснована 1950 р. Тут продавалися книги, нотні видання, періодика, грамофонні платівки. Партитури хорових творів часто друкувала періодична преса. Так, у *Календарі УНС* на 1929, 1932 рр. знаходимо пісні УССів М.Гайворонського. Видавництво *Сурма* (Нью-Йорк) часто друкувало твори композитора А.Гнатишина з Відня.

Українська книгарня В.Ляшкевича та С.Тарасюка, заснована 1929 р. у Буенос-Айресі (Аргентина) в 1935 р. пропонує збірники й пісенники: “Коляди і щедрівки”, “Церковні і відпустові пісні”, “Український співаник” [18], у 1937 р. – “Засвітали Козаченьки”, “Лемківський співаник” [20].

Руська книгарня у Вінніпегу (Канада), заснована 1907 року Франком Доячком, у 1920-х рр. була перейменована на *Українську книгарню* [4, с.77]. Її каталог на 1920 р., виявлений нами в Державному архіві Чеської Республіки [26], засвідчує широкий вибір співаників з українськими народними й церковними піснями, Літургії на мішаний хор, фортепіанну, скрипкову, вокальну та хорову літературу (для різних видів хорів) українських і зарубіжних композиторів. Серед канадських видавництв – *Гомін України*, *Добра книжка*, *Євшан Зілля*, *Нові дні*, *Вільне слово* (усі – з Торонто), *Акорд*, *Новий шлях*, *Клуб друзів української книги*, *Осередок української культури й освіти*, *Читальня Просвіта*, *Українська Вільна Академія Наук* (усі – у Вінніпегу), *Канадський Інститут Українських Студій* (Едмонтон). Варто відзначити, що канадські книгарні широко продавали видання творів українських композиторів, видруковані в Україні, про що свідчать їхні каталоги. Зокрема, українська книгарня *Акорд* у 1920-х роках друкує нотні видання. Видавництво *Вільне слово* друкує монографічну статтю А.Андрієвського про М.Лисенка (1962 р.). Видавництво *Осередку української культури й освіти* видало ряд мемуарної літератури О.Кошиця та статті про нього, музикознавчі розвідки П.Маценка. Накладом *Читальні Просвіти* у Вінніпегу друкується книга А.Господина про діячів культури й науки, просвітян української Канади, почесне місце серед яких займає хоровий диригент Є.Турула. Активно займався видавничою діяльністю *Українське музичне товариство Альберти* (Едмонтон, Канада). Першим його виданням була монографія “Микола Лисенко, 1842–1912” (1973), яка містила статті окремих членів товариства, надруковані в тижневику *Українські вісті* 1972 р. з нагоди відкриття погруддя композитора. Серед інших музикознавчих видань: 1991 р. – альманах “Українські се-

мінари хорових диригентів у Канаді (1976–1990)”, до 15-річчя їх діяльності; 1995 р. – монографія “Василь Барвінський 1888–1963” Н.Цегельської-Дмитрук [7, с.139]. Товариство друкує ряд нотних видань: 1977 р. – три пісні на мішаний хор; 1983 р. є співвидавцем кантати *За-войовники прерій* С.Яременка; 1986 р. – збірку для фортепіано *Колядки і щедрівки* В.Барвінського, до 100-річчя українського поселення в Канаді – пісню для мішаного хору *Сто літ* С.Яременка; 1997 р. – співвидавець збірки пісень для дітей *Сонечко* С.Яременка; 2000 р. – спільно з Національною бібліотекою ім. В.Вернадського, Національною музичною академією ім. П.Чайковського (Київ) – духовну музику А.Веделя [29]. Дванадцять духовних хорових концертів та Літургія св. Іоанна Золотоустого були підготовлені до друку, зредаговані зі збереженням автентичності авторського тексту Володимиром Колесником. Видання містить статті: Т.Гусарчук про А.Веделя та його творчість, переклад цієї статті англійською мовою В.Сергійчук і В.Мішалова, статтю В.Колесника про інтерпретацію творів А.Веделя та її переклад англійською В.Мішалова. На думку М.Дитиняк, “це видання – визначне явище у процесі відродження музичних скарбів минулого. Воно сприятиме формуванню нового, більш об’єктивного уявлення про творчість видатного композитора і ширше про музично-історичний процес в українському мистецтві XVIII ст. Воно уможливить доступ до цінної музики виконавців і дослідників, поставить ім’я Артема Веделя поруч з іменами видатних композиторів світу, одночасно сприятиме популяризації української культури та дасть поштовх до піднесення духовності національної свідомості й гордості нашого народу за свою культуру” [7, с.140].

Ще одним активним осередком друкування нотної літератури є *Український Музичний фестиваль* у Торонто. За перших дванадцять років проведення фестивалю було надруковано: збірник *Твори Українських Композиторів* для фортепіано в трьох томах [31–33]; вокальний збірник для дітей *Снівочки*; *Сюїта* для скрипки, віолончелі та фортепіано; *Сонатина* та *Українські народні пісні* в обробці для фортепіано (обидві – на чотири руки) В.Витвицького; *Чотири П’єси* для скрипки й фортепіано З.Лавришина; М.Кравців-Барабаш – *Коляди і щедрівки* для фортепіано; *10 Церковних пісень* для шкільних хорів і фортепіано; *Моя Україна* – народні й дитячі мелодії для початкового навчання фортепіано; *Українські Народні Мелодії* (сьомий том) Зиновія Лиська.

Інститут-заповідник Маркіяна Шашкевича у Вінніпегу на відзначення 180-річчя від дня його народження (1991) здійснив видання музичних творів на слова поета [36]. Чи не вперше до редакційної колегії ввійшли діячі музичної культури України та діаспори: М.Колесса, Б.Янівський (Львів), А.Гнатишин (Відень), С.Яременко (Едмонтон), М.Марунчак (Вінніпег), до редакційної ради – Р.Андрушко (Чикаго), Є.Вахняк (Львів), О.Дутко (Прага), В.Кардаш (Торонто), В.Климків (Вінніпег), З.Лавришин (Торонто), І.Соневіцький, М.Федорів (Нью-Йорк). На презентації видання, що відбулася 18 жовтня 1993 р., виступив музичний редактор видання Юрій Гнатюк [25]. *Фундація Хрещення України* видала в Едмонтоні (Канада) альбом *Світ Миколи Лисенка* Т.Філенка й Т.Булат, що презентує унікальні документи й світлини, пов’язані з життям і творчістю класика української музики [27].

Українська сакральна музика друкувалася впродовж ХХ ст. у різних країнах світу й за різних обставин. Зокрема, найбільш популярними були різноманітні церковні співаники, колядники, які масово видавалися й перевидавалися. Оскільки більшість церковних хорів діаспори мала скромні виконавські можливості, найчастіше для них укладалися збірники літургійної та паралітургійної музики, які тематично об’єднували твори різних композиторів. Їх друкувала як православна, так і греко-католицька українська церква. З 1937 р. студенти Колегії св. Йосафата в Римі вже мають свою невеличку друкарню й за допомогою циклостиллю друкують збірку догматів з нотами, *Службу Божу* О.Кошиця для чоловічого хору, у 1959 р. перевидають *Напівник Церковний*, укладений о. О.Дзеровичем [15, с.189–190]. У 70-х рр. у Канаді світ побачила Літургія для мішаного хору М.Леонтовича [37], у той час як в Україні вона була видрукована лише в 90-х. Українська Вільна Академія Наук у США друкує релігійні твори О.Кошиця [40], які донині не видані в Україні. Науково-богословський Інститут УПЦ у Баунд-Бруку (США) в 70-х роках здійснив ряд ґрунтовних нотних видань, відредагованих і впорядкованих Василем Завітневичем [28; 30; 35; 41–43]. Ця своєрідна антологія складає золотий фонд української духовної хорової музики. До 150-річчя смерті Д.Бортнянського видавництво Д.Ковча в Канаді надрукувало його 35 концертів, додавши до них музикознавчу статтю П.Маценка та резюме англійською

мовою сестри Ювеналії Марії Канюк [34]. Це був перший том задуманого тритомного видання (другий том – 10 двохорних концертів, третій – літургичні пісні)¹.

Отже, впродовж ХХ ст. українці у різних країнах поселення, незважаючи на об'єктивні труднощі, створювали різноманітні інституції для друкування нотної, музикознавої літератури та публіцистики. Видавництво було зумовлене великим попитом на вокально-хорову літературу, яка домінувала над іншими видами музичної літератури. Окремі зразки цієї продукції є унікальними, оскільки в Україні не видавалися та не перевидавалися й почасти є маловідомими. Для них характерне оригінальне художнє оформлення, висока якість друку. Основні музичні видання діаспори не втратили свого значення донині та є актуальними як для дослідників, так і для виконавців.

1. Анотована бібліографія української літератури в Канаді. Канадські книжкові видання 1908–1986 / [склав Яр Славутич]. – Вид. 3-тє, доповн. – Едмонтон : Славута, 1987. – 188 с.
2. Безкоровайний Василь Васильович. Музикант, композитор, диригент. 1880–1966 : біобібліографічний покажчик / [упоряд. Башун О. В.]. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2004. – 40 с.
3. Безсмертна слава Соломії : біобібліографічний довідник // Муз.-мемор. музей С. Крушельницької у Львові ; [упоряд.: М. Зубеляк, Р. Мисько-Пасячник ; вступ. ст. І. Криворучки]. – Львів : Гердан, 2007. – 266 с.
4. Божик П. Церков українців в Канаді : Причинки до історії українського церковного життя в Бритійській Домінії Канаді за час від 1890–1927/ священик Пантелеймон Божик. – Вінніпег : Канадський Українець, 1927. – 335 с. : іл., портр.
5. Видання Івана Тиктора та концерну “Українська преса” : бібліографічний покажчик : 1923–1977 / [уклад. В. Г. Денисюк]. – Львів : ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України, 2000. – 368 с.
6. Головата Л. “Українське видавництво” у Кракові – Львові, 1939–1945 : бібліографічний довідник. Т. 1 : Книжки й аркушеві видання / Лариса Головата. – К. : Критика, 2010. – 328 с.
7. Дитиняк М. Українське музичне товариство / Марія Дитиняк // Західноканадський збірник. Ч. 3 / [упоряд. Я. Славутич]. – Едмонтон (Канада), 1998. – С. 128–140.
8. Ємець В. Кобза та кобзарі. З бібліографічним додатком З. Кузелі і з 16 образками / Василь Ємець. – Берлін : Накладом Вид-ва “Українське слово”, 1923. – 110 с. – (Б-ка “Українського слова” ; ч. 34); Ємець В. Кобза та кобзарі. [З бібліографічним додатком З. Кузелі і з 16 образками] / Василь Ємець. – 2-ге вид. – Нью-Йорк : Говерля, 1959. – 112 с.
9. Каталог книгарні й видавництва “Говерля” 1920–1971. – Нью-Йорк. – 63 с.
10. Каталог книжок найбільшої книгозбірні на 1979 рік. – Едмонтон. – 243 с.
11. Каталог книжок української книгарні на 1966 рік. – Едмонтон. – 130 с.
12. Каталог музичних творів Андрія Гнатишина / [упоряд. авт.]. – Відень, 1990. – 36 с.
13. Каталог української книгарні Теодор Савула у Відні. – Відень, [б. р.]. – 184 с.
14. Мороз Р. Покажчик рідкісної літератури в бібліотеці Колегії Св. Андрія / Раїса Мороз. – Вінніпег, 2002. – 144 с.
15. Мудрий С. Нарис історії української папської колегії св. Йосафата в Римі / о. Софрон С. Мудрий, ЧССВ = Storia del Pontificio Collegio Ucraino di san Giosafat a Roma / Sofron S. Mudryj. – Рим : Вид-во оо. Василіан, 1984. – 197 с. : іл., портр.
16. Музична бібліотека Модеста Менцинського : каталог / [упоряд., авт. передм. О. П. Осадця ; ЛНБ ім. В. Стефаника]. – Львів, 1994. – 247 с.
17. Наріжний С. Українська еміграція: Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. Ч. 1. / Симон Наріжний ; [відп. ред. О. Купчинський]. – Вид. 2-ге, репр. – Львів ; Кент ; Острог, 2008. – 272 с.
18. [Б. а.] Одинока в Аргентині українська книгарня // Українське слово (Буенос-Айрес, Аргентина). – 1935. – 6 жовт. – Ч. 40 (386). – С. 7.
19. Осадця О. Українська нотовидавнича справа у Галичині, Буковині, на Закарпатті та на еміграції ХІХ – першої половини ХХ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / Осадця Ольга Павлівна ; Львів. держ. муз. академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2005. – 195 с.
20. [Б. а.] Перша в Аргентині українська книгарня // Українське слово (Буенос-Айрес, Аргентина). – 1937. – 13 черв. – Ч. 23 (473).
21. Придаткевич Р. Д-р Лука Мишуга і українська музика в Америці / Роман Придаткевич // Лука Мишуга. Збірник / [зред. Антін Драган]. – Джерзі Сіті ; Нью-Йорк : Свобода, 1973. – С. 173–193.

¹ Випуск двох інших томів нам не вдалося з'ясувати.

22. Савченко І. Українські нотні видання 1917–1923 років у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського : науковий каталог / Ірина Савченко ; [НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського ; наук. ред. Л. В. Івченко]. – К., 2007. – 384 с. – (З історії музичної спадщини України).
23. Соломія Крушельницька : бібліографічний покажчик / [упоряд. Ленчишин А. О. ; передм. “Співачка світової слави” Медведика П. К.]. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. – 112 с.
24. Творчість Івана Франка в музиці : нотографічний покажчик : До 150-ліття від дня народження / НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника ; [упоряд. та передм. О. П. Осадці ; авт. вступ. ст. Я. Р. Горак]. – Львів, 2007. – 116 с.
25. Федорів М. Цінне ювілейне видання / Мирон М. Федорів // Свобода (Нью-Йорк). – 1993. – 15 груд.
26. ЦДАП/СУАР, ф. 1484 (UM), картон № 17, інв. №. 427. Каталог Руської книгарні та українського видавництва у Вінніпегу (1920 р.). – 4 с.
27. Filenko T. The world of Mykola Lysenko. Ethnic Identity, Music, and Politics in Nineteenth and Early Twentieth Century Ukraine / Taras Filenko, Tamara Bulat. – Edmonton, Canada : Ukraine Millennium Foundation, 2001. – 434 p.

Нотографія

28. Антологія української пісні. Т. 1 : Колядки. Щедрівки / [ред. і упоряд. В. Завітневича]. – Нью-Йорк : Вид. Укр. православної церкви в США, 1967. – 668 с.
29. Артем Ведель. Божественна Літургія святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних концертів / [за ред. Володимира Колесника]. – К. ; Едмонтон ; Торонто, 2000. – 384 с. – (Шедеври української класичної хорової музики).
30. Всеношна : партитура. Ч. 1 : Вечірня / [ред. і упоряд. В. Завітневича] ; Науково-богословський інститут Української православної церкви в США, Музичний відділ. – Нью-Йорк, 1960. – 264 с.
31. ДАТО, ф. № Р-3439. Шифр 85/7429. Твори українських композиторів для фортепіано = Piano pieces by Ukrainian composers. [Український музичний фестиваль = Ukrainian music festival]. – Торонто : PRUT, 1971. – 60 с.
32. ДАТО, ф. № Р-3439. Шифр 85/7361. Твори українських композиторів для фортепіано = Piano pieces by Ukrainian composers [Український музичний фестиваль = Ukrainian music festival] / [ред.-упоряд. Марта Кравців-Барабаш]. – Торонто : PRUT, 1972. – 52 с.
33. ДАТО, ф. № Р-3439. Шифр 85/7401. Коляди і щедрівки для фортепіану укладу М. Барабаш = Ukrainian Christmas carols easy piano arrangements by M. Barabash. – [Український музичний фестиваль. Ukrainian music festival]. – Торонто : PRUT, 1975. – 35 с.
34. Дмитро Бортянський. 35 концертів. Духовні твори. Т. 1 : Партитура. Ювілейне видання у 150-річчя смерті 1825–1975. – Торонто (Канада) : Вид. Д. Ковч, 1974. – 291 с.
35. Збірник літургійних співів, присвячений тисячоліттю Української православної церкви / [зред. і впорядк. Василь Завітневич]. – Бавнд-Брук, Нью-Джерзі : Видання Української православної церкви в США, 1979. – 467 с.
36. Збірник музичних творів на слова Маркіяна Шашкевича. У 180-річчя від дня народження поета. Ювілейне видання 1811–1991 / [муз. ред. Юрій Гнатюк ; мовний ред. Ярослав Розумний]. – К. ; Вінніпег ; Львів : Накладом Інституту-заповідника Маркіяна Шашкевича (Вінніпег – Канада), 1992. – 361 с.
37. Леонтович М. Літургія для мішаного хору й народу / Микола Леонтович. – Вінніпег : Конс. УГПЦ, 1973. – 32 с.
38. Леонтович М. Повний збірник народних пісень / Микола Леонтович. – Саскатун : Накл. Української Книгарні, 1939. – 154 с.
39. Наша пісня : [збірка пісень : Мельодії з текстом]. – 3-тє випр. вид. – Вещляр : Накладом Видавничого т-ва ім. Б. Грінченка, 1917 (З друкарні “Союзу визволення України” у вещьлярському таборі). – 31 с. : іл.
40. Олександр Кошиць. Релігійні твори / [ред. Зіновій Лисько] ; УВАН у США. – Нью-Йорк, 1970. – 736 с., резюме англ. мовою.
41. Співи з Постової Тріоди : партитура / [ред. і упоряд. В. Завітневич] ; Науково-богословський інститут Української православної церкви в США, Музичний відділ. – Нью-Йорк, 1960. – 112 с.
42. Співи Постової Тріоди : партитура / [ред. і упоряд. В. Завітневич] ; Науково-богословський інститут Української православної церкви в США, Музичний відділ. – 2-ге вид. – Бавнд-Брук, Нью-Джерзі, 1978. – 196 с.
43. Співи на Літургії : партитура / [ред. і упоряд. В. Завітневич] ; Науково-богословський інститут Української православної церкви в США, Музичний відділ. – Нью-Йорк, 1963. – 399 с.

Стаття розкриває досягнення української диспори в издании нотной и музыковедческой литературы как органичной составляющей музыкальной культуры XX в. Обращено внимание на малоизвестные украинские нотные издания, которые находятся в архивах и библиотеках Украины и зарубежья.

Ключевые слова: *нотиздателство, диаспора, муыкальная культура, нотная литература, музыковедение.*

The article deals with the achievement of the Ukrainian Diaspora in the publishing of music and musicological literature as an organic component of the musical culture of the 20 th century.

The attention is paid to little-known Ukrainian music publications, which are in the archives and libraries in Ukraine and abroad.

Key words: *music publishing, diaspora, musical culture, music literature, musicology.*

УДК 78.03. 731.2

Жанна Зваричук

ОСОБЛИВОСТІ БОГОСЛУЖБОВО-ЦЕРКОВНОЇ ТРАДИЦІЇ ГАЛИЧИНИ ХІХ ст.

У статті автор розкриває деякі регіональні аспекти духовного хорового виконавства Галичини ХІХ століття, специфіку національного виконавського стилю у сфері духовної музики на основі вивчення матеріалів періодичних видань указанного періоду.

Ключові слова: *духовне хорове виконавство, хор, богослужбова традиція.*

Українська духовна хорова творчість своїм розвитком і розквітом на межі ХХ–ХХІ ст. значною мірою зобов'язана різним регіональним школам, завдяки яким були збережені й примножені давні національні традиції. Одним із таких центрів була Галичина, де відбувалося цілеспрямоване плекання національної хорової культури, де виховувалися покоління українських хорових диригентів і композиторів, а за зміни суспільно-політичних умов інтенсивно розгорнулися питомі чинники українського богоспівочого мистецтва.

Актуальність теми зумовлена потужним розвитком музичної регіоналістики, потребою культурологічних та спеціально-фахових узагальнень щодо формування історичних, стильових, виконавських традицій українського хорового співу.

Мета дослідження полягає в розгляді виконавських традицій у духовній хоровій творчості Галичини як регіонального своєрідного явища та його зв'язку з побутуючими народними й давніми церковно-співочими традиціями.

Історія християнського богослужбового співу в Галичині сягає джерелами Галицького князівства. Проте тільки в другій третині ХІХ ст. унаслідок різноманітних суспільно-ідеологічних і культурних процесів тут відбувся потужний сплеск українського духовного мистецтва у творчості Перемишльської школи та в наступний період – у мистецтві львівських хорів.

Культурно-ментальні особливості Галичини істотно посилювали національно-громадянські аспекти цього процесу. Усвідомлення українськості як одного з першорядних факторів у середовищі духовенства сприяло плеканню національно-зорієнтованого мистецтва. Окрім цього, виняткового значення набуло те, що галицька духовно-виконавська культура того часу органічно й закономірно виявляла риси культури перехідного типу, поєднуючи в собі не тільки фактори панівного романтизму та згодом сецесії, але й відтворюючи закономірності такого явища, як бідермесер, і глибше – українського бароко в його особливих формах, що побутували в Галичині. Тому в ній достатньо повно відбиті національні особливості світосприйняття.

Основним джерелом і фактором осмислення специфіки національного виконавського стилю у сфері духовної музики Галичини є різноманітні публікації в тогочасній пресі (“Діло”, “Слово”, “Руслан”, “Зоря”, “Галичанин”), календарі “Просвіти” тощо, що в ХІХ столітті належить не фаховим дослідникам, а тим, хто насамперед висловив емоційне сприймання й враження.

Систематизація критичних та інформативних матеріалів, що стосувалися б безпосередньо виконавських процесів у богослужбово-музичній галузі, уривчастих згадок про манери диригування, зміст регентсько-хорової освіти в Галичині (зважаючи, що саме в семінаріях краю були виховані основні виконавські сили), дає можливість розширити коло дослідницьких завдань. Винятковий інтерес у цьому контексті становить вивчення аспектів виконавських особливостей колективів і диригентів, суто стилістичні особливості, зокрема – характерні особливості звучання й стильової репрезентативності хорів, адекватності до стилю й церковного середовища, взаємозв'язків з католицькою й православною традицією тощо.

Специфіка виконавської манери в богослужбовому виконавстві Галичини виявляє істотну залежність від поширеної фольклорної та інтеграції з академічною манерами виконання. Водночас тут виявляються впливи європейських (особливо польських, чеських та німецьких),

“київських” і суто регіональних чинників. Основою для такого підходу є методика, застосовувана українськими мистецтвознавцями щодо композиторської творчості, зокрема роботи Л.Кияновської. У статті “Церковний спів галицької композиторської школи” цей аспект наголошено спеціально: “... Якщо розглядати сакральну спадщину галицьких композиторів в європейському контексті, цей доробок і відповідав певним загальним тенденціям еволюції художнього мислення, і водночас був достатньо унікальним, відкрystalізованим в неповторних соціокультурних обставинах краю. Разом з тим, зазначені «загальні тенденції» теж не були однорідними і односпрямованими, а відображали множинність духовних орієнтирів, котра особливо виразно визначилася в першій половині ХХ ст.” [16, с.141].

Традиції концертного виконання літургійних і паралітургійних творів, що склалися синхронно з традиціями світського професійного й фольклорного виконавства, відбивають спільні закономірності цього процесу, а саме: визначалася специфіка художньо-організаційних засад, розвивалися структурні особливості виконавських колективів, усталювалися принципи сценічного виконання й формувалися основні репертуарні орієнтири хорів різних рівнів. Основною домінуючою установкою галицького духовного виконавства ХІХ ст. була просвітницька діяльність з метою піднесення культурного рівня й мистецького досвіду як окремої релігійної громади, так і громадськості регіону загалом. Активізація концертних виступів різних хорів була додатковим чинником на шляху зростання їх мистецького рівня, піднесення професіоналізму в суто духовному виконавстві.

Регіональна своєрідність у межах цілісної національної традиції виявляється у виконавській манері, що визначається особливостями відтворення цієї традиції в певному регіоні в стилістичному, тембральному, мовленнєво-інтонаційному ракурсах, на які істотний відбиток накладає етнорегіональна специфіка звукоутворення (сильний, легкий або приглушений; м'який чи форсований звук), натомість значно менше – тембральні якості співочих голосів. Процеси в богослужбовій хоровій практиці Галичини означеного періоду спрямовувалися в напрямі від дотримання засад народного хорового виконавства й побутового музикування (переважно – паралітургійного), через створення аматорських колективів, діяльність яких спрямована на забезпечення літургійних відправ (сільські та містечкові хори) до професійних (або професійно підготованих для такого виконання) здобутків. Аматорське виконавство того часу було зорієнтоване на фольклорну манеру й тому найістотніше відбивало особливості автентичного темброінтонаційного “ідеалу”, а також яскраво відбивало традиції гуртового співу в аспекті відтворення різновидів гуртів у якісних складах хорів (жіночий, чоловічий і мішаний), що позначалося на потенційних можливостях колективів.

Домінування фольклорних орієнтирів за умов різнобічного осягнення європейського музичного професіоналізму, як широкого, всеохопного поля (потрібно зазначити, що до нього в той час для галицьких митців належали й стильові координати наддніпрянських композиторів і диригентів), по суті, не відобразилися безпосередньо в богослужбових зразках того часу. Їх заміщували місцеві традиції самоїлоквого та загальнонародного співу і, як найяскравіші ідеали богослужбового мистецтва, твори Д.Бортнянського в інтерпретуванні вихованців Перемишльської школи. Такий вузько-специфічний “регіоналізм” створив феномен унікальної консервації місцевих традицій, на які мусив зважати навіть С.Людкевич, упорядковуючи свою збірку церковних творів 1922 р. Зміни культурно-соціальної структури відтворювалися тут дуже повільно. Навіть кристалізація нового стилю національної музичної мови, що відбувалася в інших галузях музичного мистецтва, не мала в цій царині значення першорядного фактора внаслідок консервативності мислення й особливого пієтету до столітньої традиції.

Тільки поступово створювалася розгалужена інфраструктура світських хорів, що еволюціонували від колективів, зорієнтованих на повсюдні світські традиції аматорського музикування, до концертності колективів високого професійного рівня, здатних адекватно відтворити стильові засади виконуваних творів та виявити стильові парадигми певного масиву композицій у спеціальних тематичних програмах. Тут свою роль відіграло те, що не було тих необхідних взірців культивування національного хорового стилю (як в українській церковній творчості Наддніпрянщини, що яскраво піднеслася там, щоправда, на початку ХХ ст.). Споглядальність, інтравертивність світовідчуття породжувало цілком відповідні виконавські особливості. Стиль церковних композицій представників галицької церковної творчості з характерним формотво-

ренням, інтонаційними узагальненнями пісенно-романсової мелодики “старогалицького” типу, специфічною фонічністю розгортання фактури й при цьому кордоцентризмі, як панівному емоційному орієнтирі, вимагав адекватного виконання, часто можливого тільки за умов “авторського” диригування.

У процесі аналізу критичних відгуків, рецензій і принагідних оголошень виокремлено аспекти щодо виконавських особливостей “звучання” й стильової репрезентативності духовної музики, необхідних складових якісного виконання цих творів, зокрема адекватності до стилю й церковного середовища, взаємозв’язків із католицькою й православною традицією тощо, важливих для розуміння галицької музичної громадськості.

З поширенням хорового співу теренами краю духовне хорове виконавство виходить на якісно новий рівень: поряд із забезпеченням богослужбових потреб активізується й розгортається духовне хорове виконавство як важлива галузь концертної практики. У Львові ця галузь забезпечена працею хорів Ставропигійської бурси та Львівської духовної семінарії, до якої долучаються виконавські сили деяких церков і музичних товариств. Духовні твори належать до репертуару вже численних світських колективів краю, хоча й поступаючись перед кількістю різножанрових світських композицій та опрацюваннями народних пісень.

Очевидно, що база духовного виконавства була створена насамперед освітніми процесами в релігійних установах. Вихованці духовних закладів мали необхідні музичні знання й певний виконавський досвід, набутий у практиці освітніх хорових ансамблів. Природно, що саме в церковних хорах Львова як культурно-адміністративної столиці краю зосереджувалися кращі виконавські сили. Крім того, історично зумовлено, що на духовне виконавство почали впливати й світські хори, потенціал і можливості яких на межі століть були настільки значними, що відбувалося істотне оновлення хорового виконавства загалом. Концерти проходили в різноманітних церквах і кращих залах Львова й приваблювали широку аудиторію. Навіть польська й проросійська преса, що не надто цікавилась українським мистецтвом, надавала рецензіям на ці виступи шпальти своїх видань. Процеси такого роду охопили різні міста й поширювалися також на творчий потенціал окремих сільських місцевостей. Тому в цей час можна говорити про новий щабель у розвитку українського хорового виконавства Галичини.

На відміну від хорового мистецтва, яке репрезентували іншонаціональні спільноти у Львові, українське хорове виконавство було спрямоване на пропагування надбань вітчизняного мистецтва. Твори іноземних композиторів (західноєвропейську хорову творчість презентували композиції Й.Гайдна, Л.Бетховена, Ф.Шуберта, Ф.Мендельсона, Г.Берліоза, Я.Галля та ін., російську – твори О.Архангельського, А.Рачинського, О.Бородіна, А.Рубінштейна, П.Чайковського, В.Серова, А.Аренського, Ц.Кюї, В.Іполітова-Іванова тощо) хоча і входили в репертуар, але не мали першорядного значення. Розвиток професіоналізму відбувався на українському музичному матеріалі, що забезпечувало, так би мовити, “національно зорієнтовану цілісність” виконавському процесу та його характерним стилістичним проявам. Істотний вплив мало ознайомлення з аналогічними процесами в Наддніпрянській Україні під час культурного обміну. Тому духовне хорове виконавство відіграло роль чинника національного самоусвідомлення.

Однією з важливих форм духовного виконавства стали виступи, афішовані як “Страстні псалми” (перші повідомлення про такі акції з’являються 1875 р.). По суті, це була ідея моножанрових концертів, у яких формувалися принципи осягнення різних відтінків духовного споглядання й переживання однієї сакральної події поза межами літургійного богослужіння. Водночас численність оголошень (з детальним переліком виконуваних творів) про такі імпрези дає можливість простежити процес формування репертуару різних колективів і в різний час, дозволяючи висвітлити сутнісні моменти для духовного хорового виконавства Галичини. Основне значення надавалось ефектним концертним творам. Поміж імен Д.Бортнянського, Й.Гайдна тільки прізвище І.Лаврівського засвідчує спорадичне представлення перемишльської традиції. Натомість оголошені до виконання твори М.Рудковського, що на сьогодні є, фактично, невідомими навіть фахівцям, складають інтерес в аспекті з’ясування їхніх стильових доміант як такі, що покажуть виконавські орієнтири тогочасних концертно-духовних виступів. Зіставлення двох стильових парадигм – католицької німецько-австрійської (Й.Гайдна, М.Рудковського) і православної “італійського звучання” (Д.Бортнянського) – було типовим упродовж багатьох років.

Виконання програм “Страстних псалмів” у наступні роки в різних містах Галичини засвідчували сталість репертуару (фактично, поодинокі впроваджені нові композиції – це твори місцевих регентів).

Тільки на межі століть простежується певне оновлення репертуарної бази цих імпрез. Так, у виступі хору бурси Ставропігійського інституту поряд з традиційними композиціями Д.Бортнянського (“Благообразний Іосиф”, концертами №32 “Скажи ми, Господи, кончину мою” та №33 “Вську прискорбна”) прозвучали твори Б.Галуппі “Суди, Господи, обидящіє мя” F-dur, П.Бажанського “Днесь ад” Es-dur та С.Давидова “Обновляйся, Новий Іерусалиме” C-dur [14, с.3].

Традиція такого роду духовних концертів, започаткована Львівськими духовними хорами, була підхоплена й стрімко поширювалася теренами Галичини. Поміж виконавцями – Перемишльські хори (семінаристів під орудою Будзиновського, хор “Боян” М.Копка); хор Станіславівського музичного гуртка п/к І.Біликовського, Снятинський міщанський хор; хор любителів під керуванням о. П.Дуркота (Сянок); мішаний і чоловічий хори Станіславівського “Бояна”, міщанський мішаний хор м. Скала; Коломийський міщанський чоловічий хор під управою о. Карп’яка; хор читальні “Просвіта” та інші духовні й світські колективи. Поміж інших імпрез такого роду – концерти, присвячені вшануванню духовних осіб та подій. Так, 1893 р. відбулася низка концертів, присвячених 50-річчю діяльності папи Льва XII. 1899 р., напередодні дня Андрія, у Станіславі відбулося вшанування А.Шептицького.

До практики мистецьких поїздок з використанням богослужбових творів у останні десятиліття XIX ст. долучилися й хори світських музичних товариств. Провідна роль, безумовно, належала хорам “Бояна”, діяльність яких належала до найпотужніших чинників розвитку хорового руху в Галичині. Багата репертуарна база цих колективів, творча мобільність, стильове багатство репертуару надали хорам товариства виняткового статусу серед громадськості. Істотно спричинилися до піднесення загального рівня хорового виконавства організовані товариством школи й курси для сільських диригентів (серед них, можна припустити, були й регенти сільських парафій). Однак найголовніше те, що поступове плекання професійних підходів до виконання хорової музики, до хормейстерського мистецтва не могло не вплинути на зростання уваги до цих факторів у діяльності інших колективів, у т. ч. і церковних.

Важливий момент – очолювання хорових колективів товариства священиками. Їхні професійні регентські навички часто слугували зростанню рівня тих чи інших хорових колективів. Серед активних діячів товариства початку 1900-х рр. – о. Максим Копка, який через певний час після закінчення Львівської духовної семінарії (1884) організував й очолив творчу працю хорів “Перемишльського Бояна” (1891) і катедрального собору міста. Йому належить заслуга відродження тут активного хорового виконавства, а також започаткування важливої новації – створення мішаного хору за участю співачок “Бояна”. А постановка вистави “Вифлеємська зоря” виявила рідкісний для тогочасного церковного виконавства Галичини приклад безпосереднього відродження традицій літургічної драми. У піднесенні духовного виконавства Стрийщини важливу роль відіграла діяльність о. О.Нижанківського, який з хором “Стрийського Бояна” досяг високого творчого рівня. Індивідуальна диригентська манера О.Нижанківського вирізнялася вмінням посилювати драматургічну й колористичну ефектність творів, надавати навіть недостатньо випрацюваній авторами формі стрункості й цілісності. Вона була прикладом для численних наслідувань і викликала захоплення не тільки аудиторії, а й фахівців-музикантів.

Ріст виконавства у сфері духовної музики привів до урізноманітнення богослужбового репертуару. Початок XX ст. ознаменувався кардинальним розімкненням стильової палітри завдяки долученню релігійних творів від другої пол. XVIII ст. до найновіших композицій. Перший духовний концерт хору “Львівського Бояна” (1904) виявив реалізацію цього задуму. Уперше виступ спрямовувався не тільки на задоволення сталих музичних уподобань аудиторії. Подання творів українських, російських та західно-європейських авторів яскраво увиразнило особливості українського церковно-співочого стилю різних періодів.

Співпраця між церковними інституціями та хорами товариства “Боян” давала важливі для суспільності й музичних процесів результати. Беручи участь у громадсько-музичних акціях, хорові колективи сприяли утвердженню ідеї цілісності й багатства українського церковного мистецтва. Отже, зацікавлення в поступі богослужбового співу та концертного виконання церковних творів утворювало важливі імпульси до розгортання питомих традицій хорового співу.

Випрацьовувалися й популяризувалися серед широких громадських кіл взірці стильової інтонаційності (у т. ч. фразування, артикуляції, вимови), нюансування та допустимих для церковної музики колористичних ефектів. У цьому щонайважливішу роль відіграла художня інтуїція диригентів, оперта на знання найтонших особливостей церковних обрядів (нагадаємо, що першорядне значення в плеканні хорового співу в Галичині належало священикам та іншим вихованцям церковно-освітніх закладів) і місцевих традицій церковного співу.

Важливу роль у популяризації церковного хорового співу серед широких верств населення відіграло спеціальне навчання представників різних місцевостей Галичини в дяко-вчительських закладах. Здобувши професійну освіту, представники дяківського чину забезпечували якісне співоче супроводження богослужінь, організували хори при церквах. Проте проблема належної музичної освіченості дяків, особливо володіння ними регентськими й організаторськими навиками, не мала остаточного вирішення. Окрім цього, навчання хорового співу іноді замінювало обов'язкове вивчення ірмологічних піснеспівів; утрачалася традиція монодійного співу. Ця проблема виявляла значну прогалину в освітній системі. Численні факти засвідчують складнощі в забезпеченні належної якості дяківської освіти в останній третині XIX ст. Одним з кращих результатів у цьому процесі досягла відома дяківська школа у Станіславові, відкрита 1888 року І.Полотнюком і організований на базі її учнів церковний хор при катедральному соборі. Багатий дяківський досвід І. Полотнюка відтворився також у виданні “Напівника церковного”, який відіграв значну роль у поширенні “нормативного” дяківського співу в Галичині.

Велике значення мала й подвижницька праця окремих священиків серед селян – оо. А.Нижанківського, І.Кобилянського, А.Крушельницького та ін.; особливого резонансу набула діяльність Й.Вітошинського. Селянський церковний хоровий спів був найпроблемнішою ланкою галицького богослужбового виконавства. Селянські хори не були професійними й часто переривалися навіть упродовж першого року їх існування. Серед причин такої нетривкості результатів була погана організація дяківського інституту, плінність фахових кадрів, уривчастість навчання селян хоровому співу тощо.

Зосередження уваги галицької громадськості на потребі розвитку богослужбового хорового співу по селах краю систематично й наполегливо підтримувалося галицькою періодикою. Саме ці дані дозволили створити уяву про реальний стан у цій царині. Це були переважно мішані хори з достатньою, а іноді й значною кількістю учасників. Репертуар був різноманітним і пристосованим до потреб тієї чи іншої громади, що виявилось певним критерієм “зрілості” сільських хорів. Особливих професійних вимог до більшості таких колективів не висувалося: йшлося переважно про належний рівень супроводження відправ. Відсутність згадок про авторство творів у дописах указує на те, що, виконуючи композиції різних авторів, селянські хори орієнтувалися на якийсь “узагальнений взірець”, ймовірно – саме на традиції своєї місцевості, а не стильові чи жанрові особливості тих чи інших творів, а тому, ймовірно, виявляли насамперед особливості інтонаційності тієї чи іншої місцевості з певним “відбитком” академічного звукотворення. У деяких місцевостях прихильність до традицій самоїлкового виконавства була настільки сильною, що хоровий спів “не приживався” (або ж очільники цього процесу не мали достатнього мистецького досвіду, щоб переконливо його популяризувати).

Процес зростання професіоналізму в богослужбовому виконавстві Галичини на кожному наступному етапі виявляв важливі проблеми відповідно до завдань того чи іншого періоду, а на межі XIX–XX ст. у Галичині виникла нова ситуація в розвитку богослужбового виконавства.

Отже, загальна картина розгортання творчих процесів у Галичині в другій половині XIX ст. і на початку XX ст. виявляє широке коло проблем, що впливали на розвиток цієї галузі музичної культури краю, а часом і гальмували його. Посилювалися фахові підходи до духовного хорового виконавства, розвиток якого виявив відтворення взірців Перемишльської школи в безпосередній чи варіативній формах. І хоча в процесі трансляції її традицій між поколіннями виконавців були втрачені деякі важливі позиції, зміни привели до важливої для подальшого розвитку розімкненості виконавсько-стильової системи, активізації сприйняття нових тенденцій іншорегіональних та іншонаціональних шкіл.

Духовне хорове виконавство є мистецько-культурним феноменом, якому властива національна й регіональна своєрідність, тембральна специфіка. Типові історико-мистецькі форми виявляють свою своєрідність у певній виконавській стилістиці, що відбиває їх характерні особ-

ливості. Регіональна своєрідність у межах цілісної національної традиції виявляється у виконавській манері, що визначається особливостями відтворення цієї традиції в певному регіоні в тембральному, мовно-інтонаційному ракурсах, на який істотний відбиток накладає етнорегіональна специфіка звукоутворення (сильний, легкий або приглушений; м'який чи форсований звук), натомість значно менше – тембральні якості співочих голосів.

Богослужбову хорову практику Галичини означеного періоду можна розглядати як напів-професійну сферу, процеси в якій спрямовувалися в напрямі від дотримання засад народного хорового виконавства й побутового музикування, через створення аматорських колективів, діяльність яких спрямована на забезпечення літургійних відправ, до професійних (або професійно підготованих для такого виконання) здобутків. При цьому ця сфера є багатоаспектною, оскільки іншою її складовою є, з одного боку, богослужбовий спів спеціально підготованого кліру, вихованців навчальних закладів різного рівня, з другого – любительський хоровий спів. Аматорське виконавство того часу було зорієнтоване на фольклорну манеру й тому найістотніше відображало особливості автентичного тембро-інтонаційного “ідеалу”, а також яскраво відбивало традиції гуртового співу в аспекті відтворення різновидів гуртів у якісних складах хорів, що позначалося на потенційних можливостях колективів.

Розгляд творчих процесів у царині духовного виконавства Галичини в контексті української музики до кінця XIX істотно збагачує знання про специфіку розгортання виконавських і наукових зацікавлень та їх значення для подальшого поступу українського хорового мистецтва.

1. Бажанський П. История руського церковного пенія / П. Бажанський. – Львов, 1891. – 85 с.
2. Бажанський П. Дещо про музику взагалі, а про спів пригробний в особенностях / П. Бажанський // Діло. – 1881. – Ч.37. – 13/25 мая. – С. 1.
3. Бурбан М. Українське хорове виконавство. Ч. 1 : Хори / М. Бурбан. – Дрогобич, 2005. – С. 255; Вахнянин Н. Два реформатори церковного співу / Н. Вахнянин // Артистичний вісник. – 1905. – Зошит 1. – Січень. – С. 2–5.
4. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик. – Львів, 1995. – 128 с.
5. Загайкевич М. Михайло Вербицький : Сторінки творчості / М. Загайкевич. – Львів, 1998. – 145 с.
6. Бендрик М. о. Літургія М. Вербицького і проблеми сприймання духовної музики / о. М. Бендрик // Михайло Вербицький і відродження української музичної культури в Галичині. – Дрогобич, 1992. – С. 7.
7. Діло. – 1889. – Ч. 194.
8. Слово. – 1865. – Ч. 19. – 6/18 березня.
9. Слово. – 1865. – 26 червня/8 липня. – С. 4.
10. Зоря Галицька. – 1851. – Ч. 33. – 18/30 квітня. – С. 272.
11. Львівська співно-музикальна консерваторія // Слово. – 1865. – Ч. 77. – 29.09/11.10.
12. Слово. – 1870. – 11/23.06. – С. 4.
13. Слово. – 1885. – Ч. 41. – 17/29 цветня. – С. 3.
14. Страстные псалмы // Галичанин. – 1900. – 2/15 апреля. – Ч. 76. – С. 3.
15. Концерт русских академиків дня 8 серпня в Тернополи // Руслан. – 1897. – Ч. 171. – 30 липня/ 11 серпня. – С. 3.
16. Кияновська Л. Церковний спів Галицької композиторської школи / Л. Кияновська // Каллофонія. – Львів, 2002. – Ч. 1. – С. 146.

В статтє автор раскрывает некоторые региональные аспекты духовного хорового исполнительства Галичины XIX века, специфику национального исполнительского стиля в сфере духовной музыки на основе изучения материалов периодических изданий данного периода.

Ключевые слова: *духовное хоровое исполнительство, хор, богослужбная традиция.*

The author of the article makes conclusions about the peculiarities of the national spiritual music performing in Halychyna of the late 19th century, about spiritual choir performing, about the development and productive application of the national on the basis of the criticism in the periodicals.

Key words: *spiritual choir performing, a choir, choir art traditions.*

ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА ПРАКТИКА о. П.БАЖАНСЬКОГО В РУСЛІ МУЗИЧНОЇ ЕТНОГРАФІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються питання, пов'язані з фольклористичною практикою о. П.Бажанського – музично-просвітницького діяча другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Специфіка напрацювань П.Бажанського-фольклориста визначається в контексті тенденцій розвитку української музичної етнографії в Галичині періоду національно-духовного відродження.

Ключові слова: П.Бажанський, фольклористична практика, музична етнографія, Галичина.

У культурологічних дослідженнях останніх років вирізняються студії, що торкаються питань збереження й публікації фольклору на українських теренах у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття. Зазначена проблематика перебуває у сфері наукових інтересів музикознавців-культурологів та етнологів С.Грици, М.Загайкевич, І.Іваницького, О.Сапеляк, О.Смоляка, О.Юзефчик та інших. Розглядаючи персоніфіковано народознавчу діяльність на зламі ХІХ–ХХ століть, українські науковці періодично звертають увагу на діяльну постать о. П.Бажанського, фрагментарно відзначаючи дилетантський характер його фольклористичних пошукових зусиль.

Мета статті – висвітлити сторінки діяльності фольклориста-аматора, греко-католицького священика П.Бажанського як зацікавленого учасника процесу переходу від стихійних до організованих форм збирання й дослідження українського фольклору. Відповідно до мети поставлено завдання: визначити світоглядні принципи П.Бажанського-фольклориста, відстежити шлях реалізації його практичних зусиль у процесі накопичення та нотації музично-етнографічного матеріалу, виявити специфічні риси упорядкованої о. П.Бажанським збірки фольклорних зразків “Русько-народні галицькі мелодії”.

Фольклористика складала помітний сегмент діяльності о. П.Бажанського – просвітителя-музикознавця періоду національно-культурного відродження Галичини. Осмисленість, доцільність і перспективність такого покликання були детерміновані соціальним статусом греко-католицького священика другої половини ХІХ століття в середовищі галицько-українського селянства – носія консервативної музично-фольклорної практики.

Нагадаємо, що в романтичній атмосфері перших десятиріч ХІХ ст. практичні зусилля фольклористів спрямовувалися в бік аматорсько-прикладного підходу: етнографічні пошуки й упорядкування фольклорних зразків торкалися насамперед текстових записів. Від початку ХІХ ст. процес зацікавлення українським музичним фольклором на теренах Галичини означений лише кількома розвідками в альманасі “Львівський пілігрим” за 1822–1923 рр. Згадаємо також збірку зі 160 українських і польських народних пісень (Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego), яку видав 1833 р. у Львові В.Залеський у співпраці з К.Ліпінським.

У другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. зберігаються тенденції попередніх років і водночас з'являються прогресивні погляди на музичний фольклор як продукт художнього світогляду народу, що потребує обережного ставлення. Важливою віхою стали 1880-ті роки через зростаючий вплив діяльності Миколи Лисенка та Івана Франка. Активізується фольклористична справа за допомогою спроб планомірно-систематичного збирання й видання української народнопісенної творчості. Таку практику намагався проводити створений у Львові 1895 р. комітет за участю І.Франка, М.Павлика, Б.Лепкого, О.Нижанківського, Ф.Колесси, Д.Січинського, О.Роздольського та деяких інших. Як згадував Ф.Колесса, “комітет цей призивав кількасот пісень з текстами, та його діяльність скінчилася на обговоренні плану видавництва і оголошенні відозви в часописах з проською до прихильників народної музики про надсилання сирого матеріалу етнографічного” [9, с.36]. Вельми обширні науково-видавничі завдання передбачалися в діяльності Наукового товариства ім. Шевченка. Так, зокрема, широкомасштабні народознавчі дослідження були започатковані 1898 р. новоствореною Етнографічною комісією під орудою Івана Франка. Роботою Етнографічної, а згодом Музикологічної комісії опікувався й Станіслав Людкевич (з 1900 р. з невеликими перервами до ліквідації НТШ у Львові 1939 р.).

Зазначимо, що власне від часу активної діяльності Етнографічної комісії НТШ у Галичині розпочався процес опанування вищого науково-методологічного шабля досліджень. Фінансово-організаційними заходами вдавалося розгорнути роботу щодо накопичення матеріалу

в галузі народознавства на новому рівні включно з експедиціями. Доречно згадати, що успіх експедицій, як правило, завдячував місцевій інтелігенції, здебільшого священикам. Зокрема, 1902 року під патронатом комісії в т. 11 “Етнографічного збірника” була надрукована збірка “Галицько-руські народні пісні з мелодіями. Зібрав у с. Ходовичах Іван Колесса”, яка вміщувала 230 мелодій з варіантами. Загалом згаданий період музично-етнографічних пошуків на теренах Галичини віддзеркалював еволюційний процес становлення новітньої європейської теоретичної думки, що супроводжувалось утворенням національних наукових шкіл – фінської, угорської (І.Крон, А.Лауніс, Б.Барток, З.Кодаї), російсько-української (О.Серов, М.Лисенко, П.Сокальський, О.Фаміцин, О.Потєбня, Ф.Колесса, К.Квітка та деякі інші).

Водночас модернові тенденції в розвитку народознавчої науки не виключали специфічного дуалізму перехідного періоду, коли тривав процес умоглядних рефлексій. Показово в цьому сенсі є фольклористична діяльність о. Порфирія Бажанського. Світоглядна настанова священика підкріплювалась ідейною домінантою епохи романтизму – прагненням піднести народну творчість на достойний щабель суспільних цінностей. У згаданому руслі перебувала на-самперед публіцистика о. П.Бажанського-фольклориста, слугуючи продовженням лінії ствердження засадничих національних вартостей, започаткованих у свідомості людей “Руською Трійцею”. П.Бажанський концентрує увагу на проблемі виокремлення й збереження “плодів народної творчості”, компетентно зауважуючи, що крім збірника Ліпінського із 75 українськими піснями та кількох пісень, уміщених у збірках “Кобзар” і “Боян” (1885 р. “Кобзар” у редакції П.Бажанського – А.Вахнянина й “Боян” – В.Матюка. – *Н.К.*), інших друкованих збірників народних мелодій того часу не існувало. Причину малої їх кількості о. П.Бажанський слушно вбачає “не стільки в байдужості, скільки в трудності списання мелодій і в недостатку певної організації на тім полі” [1]. Показово, що публіциста цікавить саме музичний пласт фольклору: “Мое поле не збирання текстів, а збирання мелодій народних руських... багатство пісень наших невичерпне, але число записаних досі мелодій ще дуже незначне” [1]. Промовистим є намір о. П.Бажанського зібраний етнографічний матеріал підготувати до видання: “По Новім Році думаю приступити вже до печатання матеріалів. Збірником таким допоможемо в першій лінії собі самим, а перед світом розкриємо наше багатство пісенне” [1]. Додатковим свідченням пізнавально-аналітичної праці о. П.Бажанського слугують зразки його рукописної спадщини, а саме “Досвідки” – виписки зі збірок пісень, дум, приповідок і т. ін., датовані 1866 роком, та “Історичні свідчення про спів і пісні в народів слов’янських”. Окрім того в автобіографії о. П.Бажанського присутня згадка про його рукописну працю 1882 року “Студія всіх слов’янських народних пісень після збірника Л.Куба (лівобіч) і Кухача (правобіч) Дунаю”. Важливим підтвердженням активної позиції о. П.Бажанського як музичного етнографа є рядки з його листа до О.Барвінського (2/08. 1887): “Збираю народні мелодії галицькі. Маю мелодій галицьких уже 700 ... Маю і деякі з Тернопільської країни, але все ще їх мало – а та країна славиться гарними незіпсованими народними мелодіями” [11].

Інша стаття о. П.Бажанського орієнтує музичну громадськість на зацікавлення питомими рисами пісенної спадщини українців як “мелодійної малоруської історії” [2]. Дещо згодом публіцист відтворює власну музично-етнографічну практику: “За 1865 р. зібрано понад 400 русько-народних галицьких мелодій з текстом; за 1880–1885 р. спис збільшився... В 1892 р. зібрав... кілька сот русько-народних галицьких мелодій з текстом... з варіантами около 3200 мелодій у 7 книгах... крім того призбиралося тексту до них около 3 книг” [3].

Однак упродовж тривалого часу реалізувати заявлені перспективи стосовно видання фольклорної збірки о. П.Бажанському не вдавалося. 1895 року він укотре намагається привернути увагу до згаданого питання, декларуючи намір створити логічний “тандем” із циклу теоретичних розвідок та фольклорної збірки [4]. У статті також ідеться про згадуваний комітет зі збирання й видавництва українських народних пісень. Однак автор був налаштований “окремо поза тим видавництвом... наш збірник... вже в недовгій часі видавати” [4]. Отож П.Бажанський звернувся до Етнографічної комісії НТШ, проте між ним як упорядником збірки та членами комісії виникла незгодженість стосовно методичних принципів нотації, а також достовірності записаного матеріалу. Помітно, що фольклорист-аматор намагався досягти вищого рівня фаховості у справі видання збірки, адже звертався за порадою до авторитетного А.Вахнянина. Адресуючи “загально знаному музикові, композиторові великої опери” власні міркування й позиції,

о. П.Бажанський інформує, що “товариство Шевченка підняло охоту мій збірник р[уських] н[ародних] пісень на свою руку печатати” [10]. П.Бажанський оперував і певним досвідом, і певними упередженнями, з жалем констатуючи розходження в поглядах із членами комісії та власне розчарування. Як зазначається в згаданому листі, “молоденький” музичний референт секції НТШ, переглядаючи збірник, “просив порозумітися на однаковий спосіб записування мелодій, але який то спосіб мав бути не сказав; а по довгій... паузі жадного рішення, жадав лише всі томи пісень дати йому додому; так научений історичним досвідом подобної пригоди пісень Головацького з В. Zegotom неприставим на то... за наукового посидження не навчився нічого, зато розчарований” [10]. Іван Франко також розгорнув дискусію щодо повноцінного без скорочень варіанта запису текстів пісень, однак священник-етнограф мав переконання, “щоб мелодії лише за одним стихом, а не цілий текст печатати” [10]. Позицію о. П.Бажанського можна пояснювати або наявністю в упорядника фрагментів тексту, або ж схильністю до поширеної на той час практики. Як відомо, у виданнях ХІХ ст. зберігалася тенденція применшення художньо-виразової самостійності фольклорних зразків, коли наспів фіксувався лише в межах першої строфи [13]. Зауважимо, що в листі до А.Вахнянина о. П.Бажанський торкається й вельми проблемного питання достовірності запису мелодій, стверджуючи: “Я сам цілий збірник не сотворив. До мого збірника і Ви дали порцію мелодій, а попри Вас десятки других, а я ті мелодії... не змінив і не смів би” [10]. Повторенням тез згаданого листа слугує й текстовий фрагмент, занотований на титульному аркуші десятої сотні “Русько-народних галицьких мелодій” П.Бажанського, надрукованої 1912 р. Автор-фольклорист зазначає, що Наукове товариство ім. Шевченка планувало в 1903 р. здійснювати друк зібраних ним народних мелодій, із приводу чого було скликано засідання музичної секції, де “молоденьким референтом” був С.Людкевич. Водночас о. П.Бажанський згадує ім'я О.Роздольського та його фонографічні записи, передані для опрацювання С.Людкевичу, який прагнув знайти порозуміння стосовно однакового способу записування народнопісенних зразків, зібраних як О.Роздольським, так і П.Бажанським. У суб'єктивному висновку о. П.Бажанського поясненням неузгодженості слугує протистояння так званих “народного натуралізму” та “європейського космополітизму” [5, X сотня]. Таким чином, доконаним фактом постала радикальна несумісність методологічних позицій між представниками різних поколінь культурного середовища Галичини, різних не лише за віком (Бажанському було 67 років, Людкевичу – 24), але насамперед за освітньо-ментальним рівнем.

Хоча Етнографічна комісія не затвердила плану видання фольклорної збірки о. П.Бажанського, однак священник не відмовився від цієї ідеї. Чималу роль в утвердженні його позиції, вочевидь, могла відігравати моральна підтримка з боку авторитетних суспільно-громадських діячів Галичини. Епістолярне спілкування надавало наснаги людині вже немолодій, але щиро зацікавленій у розвитку національної духовної культури. Підтвердженням слугують два фрагменти з листів П.Бажанського до О.Барвінського: “Щодо р[усько]-н[ародних] пісень збірника... п. Вахнянин... дуже прихильно... годиться на спосіб записування мого мелодії”; “одержавши ... лист од п. Павлика, що нема жадної надії, щоби мій збірник р[уських] н[ародних] пісень в Тов[аристві] Шевченка перейшов... я скоро... певну частину збірника хочу видавати сам” [11]. Останній фрагмент з листа о. П.Бажанського, безумовно, вказує на альтруїстичну налаштованість автора. Але реалізація видавничого задуму, кількаразово від 1887 р. оголошеного, здійснювалася з великою пролонгацією в часі: лише протягом 1905–1912 рр. виходять друком І–Х сотні “Русько-народних галицьких мелодій”. Як відомо, у той самий час (1906–1907 рр.) у Львові побачила світ капітальна праця “Галицько-руські народні мелодії”. Вона вмішувала понад 1 500 пісенних зразків, записаних на фонографічних валиках Й.Роздольським і розшифрованих С.Людкевичем. Серед новаторських сторін в упорядкуванні матеріалу збірника О.Роздольського – С.Людкевича, окрім уперше в Галичині застосованого фонографа, була науково обґрунтована систематизація матеріалу за ритмоструктурними ознаками та новий типологічний підхід в упорядкуванні пісенних жанрів [15]. Звичайно, етнографічна збірка о. П.Бажанського не витримувала конкуренції зі збірником О.Роздольського – С.Людкевича. Відставання супроводжувалось явними видавничо-організаційними труднощами: частина збірки (І–VI сотні) упродовж 1905–1911 рр. була надрукована типографічним способом, а решта (VII–X сотні) 1912 р. – літографією.

Очевидно, що в процесі накопичення та відтворення музично-фольклорного матеріалу о. П.Бажанський не міг оминати проблему методу фіксації за участю великої кількості фольклористів-дилетантів. Зазначений спосіб поповнення колекції музично-етнографічних записів упорядник відображав у згаданих статтях 1887, 1888, 1893 років. Безперечно, зразки, які надходили до о. П.Бажанського, апіорі не були позбавлені дилетантського суб'єктивізму й помилок, адже фіксувалися на слух відповідно до рівня музичної підготовки записувачів-аматорів. Однак згаданий метод був поширеним, і до початку ХХ ст. (час появи перших фонографічних записів Є.Ліньової, О.Роздольського, Ф.Колесси) фольклористи користувалися виключно слуховими записами. Так працювали М.Лисенко, О.Рубець, Л.Куба, О.Кольберг та інші. Використовувався й метод колективного поповнення зразками фольклорних примірників. Зокрема, М.В.Лисенко в процесі компонування семи випусків “Збірника українських пісень” (242 обробки українських мелодій) не тільки сам збирав народні пісні, але й заохочував до цієї справи інших [20]. Показово також, що навіть після введення в практику фонографа дилема “слуховий запис чи фонографічний” тривалий час залишалась актуальною. Як стверджує А.Іваницький, під час переведення звучання фонографа в графічні знаки втрачається значний відсоток (до 40–70%) важливої інформації, що порушує ізоморфність двох семіотичних систем – звукової й графічної [8]. Отож маємо констатувати, що збірка “Галицько-руські народні мелодії” о. П.Бажанського формувалася в просторі функціонування усталено-традиційних методів.

Вельми переконливим виглядає кількісний показник збірки – 1 000 зразків. Згадаємо й іншу важливу деталь: випуску збірки передувал друк розвідки о. П.Бажанського “Нова метода записування русько-народної мелодії” (1904 р.) Це спонукало автора практично застосувати певні принципи нотації. Так, для відтворення метроритміки. П.Бажанський обрав поєднання та взаємозв'язок більших і менших частин мелодичної побудови за квантитативним типом, коли відправним моментом є кількісне складочислення й тактову риску ставлять на основі цезур між віршовими групами. П.Бажанський дотримується методики, яка враховує метроритмічні особливості українських народних пісень, зумовлені взаємодією з віршовою будовою тексту, внаслідок чого силабічні групи диктують музичне фразування. Звідси в нотації присутня своєрідна метроритмічна перемінність. Варто погодитися з висновком професора С.Грици, яка пропозицію П.Бажанського усунути тактову риску з фольклорних джерел пояснює “збереженням та суміщенням в народному досвіді різнопланових способів ритмічної організації... які відповідали б не тактометричній, а мензуральній організації” [19, с.122].

Упорядковуючи збірку, о. П.Бажанський намагався дотримуватися тематичної систематизації, хоча не бездоганно. Пісенні жанри були розміщені за наскрізним принципом поєднання ситуаційної та хронологічної сторін селянського життя. Відомо, що така методика застосовувалася в “Збірнику українських пісень” М.В.Лисенка, у “Галицько-руських народних піснях з мелодіями” І.Колесси, тож вважалася загальноприйнятою. У межах жанрово-тематичної класифікації о. П.Бажанський застосовував прийом кількісної тотожності: кожен випуск складається зі 100 зразків, що діляться на розділи з 10 пісень. Зокрема, перша сотня складається з десяти розділів: обрядові пісні (I), весільні (II), дівочі (III, IV), парубочі (V, VI, VII), господарські (VIII), коломийки (IX, X); у II–X сотнях збірника аналогічну класифікацію дещо відкореговано: VII розділ – це пісні вояцькі, козацькі. Стосовно родової класифікації фольклору, то в збірці о. П.Бажанського зафіксовані переважно зразки обрядового й ліричного типу (пісні обрядові, побутові й соціально-побутові). Значну кількість складають пісні на побутову тематику з ознаками статево-вікової циклізації, що узагальнено об'єднані під назвами “дівочі”, “парубочі”. Переважаючу частку в розділах “дівочі” складають “думки” ліричного змісту, розділ “парубочі” об'єднує пісні тематики лірико-побутової, соціальної (наймитські, на чужині, пригодні) і суспільно-побутової (чумацькі, козацькі, вояцькі). Умовна назва “господарські” об'єднує пісні танцювальні, а також “розважального” характеру (так звані “охочі”). Окремими розділами представлено зразки найбільш поширеного в регіоні жанру народної творчості – коломийки. Ці зразки наділені двома помітними жанрово-функціональними ознаками – “до співу” з характерними ритмо-інтонаційними й темповими рисами та “до танцю”, що відзначаються ритмоструктурною квадратністю й моторністю мелодики. Коломийки доповнені жанрово подібними танцювальними гуцулками, шумками, козачками, арканом. За подібним принципом розташовуються пісні й у наступних примірниках-сотнях. Однак вельми помітно, що зазначений поділ

на “десятки” є дещо формальним і достатньо умовним на угоду рівнозначній кількості. Очевидно, для такої класифікації не вистачало пісень за жанрово-родовими ознаками і, як наслідок, це спричинило суттєво слабку рису збірника о. П.Бажанського, означену хибною жанровою приналежністю. Так, до “весільних” у II і IV сотнях віднесено “похресну”, “колисальну”, “поминки” (? – *Н.К.*), у III сотні – “дитяча”, у V – “колискова”, у VI – “колискова”, “поминки”. Аналогічні недоречності знаходимо в інших розділах. Поза тим до найбільш удалих щодо тематичної класифікації за функціональним критерієм у кожній “сотні” належать розділи “обрядові пісні”, до яких упорядник умістив коляди, щедрівки, маланки, гаївки, веснянки, русальні, купальні, обжинкові, толоку, вечорниці. Позитивним елементом упорядкування збірки сприймається задум автора фіксувати географічно-територіальну приналежність того чи іншого зразка, іменний показник носіїв пісенного матеріалу, позначення темпу й характеру виконання. Оригінальним “дослідницьким” ядром збірки є позначення структурної характеристики мелодій, однак у суттєво “закодованому” вигляді така інформація була малодоступною для широкого загалу, якому адресовано збірку. Щоправда, з метою популяризації власних теоретико-музикознавчих ідей у фольклористиці о. П.Бажанський удається до пояснень у вигляді короткого реферування, супроводжуючи ними кожну сотню пісенних зразків.

Підсумовуючи, зазначимо, що фольклористична практика о. П.Бажанського, зумовлена статусом греко-католицького священника, віддзеркалювала регіональну своєрідність і національну самобутність галицького українства у другій половині XIX ст. Романтично-світоглядні принципи П.Бажанського-фольклориста торкалися народнопісенної спадщини як культурно-історичної, художньо-естетичної, психолого-ментальної складової в системі суспільно-духовних вартісних домінант. Практичні зусилля о. П.Бажанського зосереджувалися на проблемі фіксації малодослідженої складової фольклорної семантики – мелодико-інтонаційного компонента. Торуючи шлях формування принципово-методичних засад у процесі накопичення та нотації музично-етнографічного матеріалу, фольклорист-аматор упорядкував збірку фольклорних зразків “Русько-народні галицькі мелодії”. Не претендуючи на фахову бездоганність, збірка ілюструє музично-етнографічне аматорство в Галичині кінця XIX ст. У руслі модернових тенденцій *fin de siècle* інтелектуальний талант і світоглядний горизонт І.Франка, Ф.Колесси, С.Людкевича та інших уписували нову сторінку в розвиток української етномузикології. Крім того, аматор-фольклорист о. П.Бажанський доклав помітну частку зусиль, аби проблема національно-культурної духовної ідентифікації вирішувалася шляхом успадкування традицій народнопісенної творчості українців-галичан. Дилетантський характер фольклористичної практики о. П.Бажанського не виключає її з історико-культурного русла, а розширює наше уявлення про певні етапи в духовному розвої національного відродження Галичини в другій половині XIX – початку XX ст.

1. Бажанський П. Збираймо народні мелодії рускі / Порфирій Бажанський // Діло. – 1887. – Ч. 61; Зоря. – 1887. – Ч. 15, 16.
2. Бажанський П. Зборник галицьких пісень і мелодій народних / Порфирій Бажанський // Діло. – 1888. – Ч. 78.
3. Бажанський П. Зборник руско-народних мелодій галицьких / Порфирій Бажанський // Діло. – 1893. – Ч. 49.
4. Бажанський П. Справа видання Зборника руско-народних галицьких мелодій / Порфирій Бажанський // Діло. – 1895. – Ч. 19.
5. Бажанський П. Руско-народні галицькі мелодії : Збірка етнографічних зразків [1–X сотні] 1905–1912 / П. Бажанський. – ЛНБ ім. В. Стефаніка, відділ мистецтв, ф. Баж. 1/муз. ; рукописний відділ, ф. 163, конс. 3/17, п. 3.
6. Грица С. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор : нарис / С. Грица. – К. ; Тернопіль : Астон, 2007. – 152 с.
7. Загайкевич М. Розвиток музичної фольклористики на Західній Україні в XIX ст. / Марія Загайкевич // Народна творчість та етнографія. – 1958. – № 3. – С. 45–58.
8. Іваницький А. Український музичний фольклор : підруч. для вищ. учбов. закладів / А. Іваницький. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2004. – 320 с.
9. Колесса Ф. Кілька слів про збиране і гармонізоване українських народних пісень з доданем листів Миколи Лисенка / Філарет Колесса // Артистичний вісник. Музичний додаток. Зошит IV (цвітень). – Львів, 1905. – С. 35–39.

10. Листи П. Бажанського до А. Вахнянина: Про роботу над підготовкою збірника “Русько-народні галицькі мелодії”. Автограф, чорне чорнило, укр. мова. Яремче, 1904 // ЦДІАУЛ. – Ф. 362, оп. 1, спр. 468, арк. 1–2.
11. Листи П. Бажанського до О. Барвінського: В справі збирання матеріалу до збірника народних пісень та його випуску; з приводу призначення пенсії. Автограф, чорне чорнило. Львів, Яремче, 1887, 1904, 1912. 5 лл., 7 арк. // ЛНБ ім. Стефаника, рукописний відділ, ф. 11, Барв. 545, п. 55.
12. Людкевич С. “Перша сотня русько-народних мелодій” П. Бажанського / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 2 / [упоряд. З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 2000. – С. 181.
13. Правдюк О. Методика записування музичного фольклору / О. Правдюк. – К. : Музична Україна, 1981. – 55 с.
14. Сапеляк О. Етнографічні студії в Науковому Товаристві ім. Шевченка (1898–1939 рр.) / О. Сапеляк. – Львів, 2000. – 208 с.
15. Смоляк О. Трансформація пісенного фольклору Західно-Подільської Наддністрянщини (на матеріалі збірника Й. Роздольського – С. Людкевича “Галицько-руські народні мелодії” та власних записів) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : 17.00.02 / Смоляк Олег Степанович. – К., 1992. – 20 с.
16. Творчість Івана Франка в музиці : нотографічний показник : До 150-ліття від дня народження / [упоряд. та передм. О. П. Осадці ; авт. вступ. ст. Я. Р. Горак] ; НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника. – Львів, 2007. – 118 с.
17. Чекановская А. Музыкальная этнография : методология и методика / А. Чекановская. – М. : Советский композитор, 1983. – 190 с.
18. Штундер З. Станіслав Людкевич і його співпраця в Етнографічній та Музикологічній комісіях Наукового Товариства ім. Шевченка / З. Штундер // Записки НТШ. Т. ССХХVI : Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 456–459.
19. Юдкін-Ріпун І. Силабичне віршування в тактометричній інтерпретації: досвід М. В. Лисенка / І. Юдкін-Ріпун // Парадигматика фольклору : Ювілейний збірник з нагоди 70-річчя проф. С. Й. Грици. – К. ; Тернопіль : Астон, 2002. – С. 120–128.
20. Юзефчик О. Л. Діяльність Кабінету музичної етнографії ВУАН у контексті розвитку української музичної фольклористики кінця XIX – першої третини XX ст. / О. Л. Юзефчик. – К., 2004. – 200 с.

В статті отражені питання, присвячені фольклористическій практиці о. П.Бажанського – музикально-просветительського діяча другої половини XIX – початку XX століття. Специфіка наробок П.Бажанського-фольклориста визначається в контексті тенденцій розвитку української етнографії в Галичині періода національно-духовного відродження.

Ключевые слова: П.Бажанский, фольклористическая практика, музыкальная этнография, Галичина.

The article deals with issues related to the folkloristic practice of P.Bazhansky – musical and educational leader of the second half of XIX – early XX century. Specific works of folklorist P.Bazhanskyi defines in the context of development of the Ukrainian musical ethnography in Galychyna of the national and spiritual revival.

Key words: P.Bazhanskyi, folkloristic practice, musical ethnography, Galychyna.

УДК 78: 7.071.1

Наталія Толошняк

ПАНОРАМА МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ЛЬВОВА 20–30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ В ДЗЕРКАЛІ МУЗИЧНО-ПУБЛІЦИСТИЧНОЇ СПАДЩИНИ БОРИСА КУДРИКА

У статті представлено й концептуально осмислено амплітуду наукової проблематики публіцистичних зацікавлень знаного українського музикознавця, критика, композитора Бориса Кудрика та визначено жанровий спектр досліджень і виступів науковця, які розкривають і відновлюють події мистецького життя Львова 20–30-х рр. ХХ ст.

Ключові слова: Борис Кудрик, музичне життя, публіцистика, музична критика, аналітична стаття, рецензія.

Аналіз соціального й етнокультурного розвитку Галичини в контексті історичних подій свідчить, що 20–30 роки ХХ століття є особливо важливим періодом професійного вдосконалення музичного мистецтва, у якому відображено всі складні й напружені процеси світової художньої еволюції.

Історично склалося так, що центром музичної культури Західної України у 20–30-х роках була Східна Галичина з її столицею Львовом, де всі соціально-культурні й творчі процеси проходили значно інтенсивніше, ніж в інших регіонах краю.

Львів – один із найдавніших осередків музичної культури в Україні. Сімсотп'ятдесятилітня його історія розкриває складні політичні, соціальні й мистецькі процеси багатокультурного поліетнічного міста.

Джерельний та бібліографічний рівень вивчення багатоміжових соціально-культурних і творчих процесів Львова на сучасному етапі постійно зростає. Музикознавці-дослідники вивчають матеріали, що зберігаються в архівах, бібліотеках, приватних колекціях: історичні документи, нотні рукописи й друки, епістолярну спадщину тощо. Однак важливу функцію в реставрації мистецьких процесів минулого відіграють також матеріали періодичної преси, які містять багатий фактологічний матеріал про музичне й театральне життя регіону.

Актуальність запропонованої проблематики полягає в тому, що максимальне введення до наукового обігу малодосліджених матеріалів періодичних видань Львова 20–30-х рр. ХХ ст. із питань музичної культури сприятиме розкриттю мистецьких процесів поліетнічного міста, виведенню із забуття подій і фактів з життя видатних діячів музичного мистецтва, урешті, уточненню шляхів становлення музичного професіоналізму, зокрема в царині музичної критики.

Починаючи із середини ХІХ ст., на сторінках часописів, що друкувались у Львові, зокрема, це “Зоря Галицька”, “Діло”, “Gazeta Lwowska”, “Зоря”, а пізніше в музичних виданнях “Артистичний вісник”, “Боян”, починають спочатку спорадично, а згодом і систематично друкуватися матеріали про музичне життя краю. Поступово складається традиція оперативної реакції преси на музичні події. Газети вважали своїм обов'язком не лише інформувати про концерти й музично-театральні вистави, а й відповідно оцінювати їхній мистецький рівень.

У період 20–30-х років через зміни суспільно-політичної ситуації в Галичині відбувається певна корекція в системі музичного просвітництва, пропагування й функціонування музичного мистецтва. Поступово значно збільшується перелік часописів і журналів, а також розширюється зміст і жанровий спектр публікацій, який можна представити такими рубриками:

- Інформативно-рекламна частина: анонси-оголошення, повідомлення про приїзд, черговість виступів того чи іншого віртуоза або примадонни, репертуарні плани.
- Аналітична частина: фахові рецензії на події театрального й концертного життя, переважно з детальним описом програм, переліком усіх задіяних у музичній академії виконавців, оцінюванням виконавської майстерності.
- Своєрідний “музичний календар”: біографічні довідки про відомих сучасних музикантів і видатних ювілярів минулого, некрологи, повідомлення про цікаві музичні події з усіх куточків Європи.
- Проблемні статті, присвячені питанням музичного стилю, виконавства, історії, фольклористики, полеміка стосовно популярних творів і виконавців.

У міжвоєнний період, особливо в 30-х роках, зростає питома вага музичної критики в суспільному житті краю. Тогочасна музична критика була, з одного боку, компетентною, а з іншого – вимогливою, що забезпечувало їй можливість впливати на формування громадської думки, а також усебічно інформувати про перебіг мистецьких подій.

Коло тем музичної критики й публіцистики було досить різноманітним і визначалося проблемами тогочасного музичного життя. Музична критика, як найоперативніша галузь музикознавства, виконуючи функції оціночні й прогностичні, активно висвітлювала музичні події Львова, а також впливала на музично-культурний процес.

Музично-публіцистичні та музично-критичні матеріали, які вміщувалися в тогочасних часописах, були написані найбільш талановитими й активними музичними діячами. До публіцистичних виступів і рецензування залучалися професійні музиканти (композитори, музикознавці, авторитетні виконавці), які не тільки оцінювали мистецький рівень рецензованого, але прагнули створювати контроль над дописами з провінцій, щоби досягти належного фахового рівня музичної критики загалом. Найактивнішими дописувачами на музичні теми були В.Барвінський, А.Рудницький, З.Лисько, В.Витвицький, Н.Нижанківський, Р.Сімович, С.Людкевич, Б.Кудрик, які постійно співпрацювали з вибраними газетами: “Новий час” (В.Барвінський),

“Діло” (С.Людкевич), “Українські вісті” (Н.Нижанківський), “Назустріч” (В.Барвінський, А.Рудницький, Р.Сімович, З.Лисько), “Мета” (Б.Кудрик) тощо.

Метою розвідки є висвітлення й концептуальне осмислення амплітуди наукової проблематики публіцистичних зацікавлень знаного українського музикознавця, критика, композитора Бориса Кудрика та визначення жанрового спектра досліджень і виступів науковця, які розкривають і відновлюють події мистецького життя Львова 20–30-х рр. ХХ ст.

Дописи Б.Кудрика (1897–1952) представлені в популярних того часу періодичних виданнях Галичини: “Діло”, “Нова Зоря”, “Мета”, “Неділя”, “Життя і знання”, “Наші дні” “Просвіта”, “Дзвони”, “Українська музика” – і складають значну кількість наукових розвідок (близько двохсот), що свідчить про надзвичайну працездатність, цілеспрямованість, організованість та інтенсивність роботи критика-музикознавця, а також про широке коло наукових інтересів музикознавця.

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

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

Значна частина публіцистичної спадщини Бориса Кудрика становить жанр аналітичної статті, що є одним із найпоширеніших жанрів періодичної преси, у якому автор виявляє себе глибоким знавцем широко представленого історичного й фактологічного матеріалу, а літературний виклад характеризується концепційністю, цілеспрямованістю, логічністю, аргументованістю та яскравістю мови. Такі аналітичні студії музикознавця висвітлюють проблеми історичного розвитку музичної культури, визначають роль провідних митців у цій сфері і містять обширні розділи узагальнено-культурознавчого, концептуального характеру.

Серед цієї групи статей виділяються дослідження, які пропагують творчість західноєвропейських композиторів: Г.Ф.Генделя, Й.С.Баха, Й.Гайдна, Ф.Шуберта, Р.Франца, К.М.Вебера, Й.Брамса, В.Білліні та ін., що яскраво демонструють не тільки музичну ерудицію автора, логічність його думок, широкий спектр вирішення проблем, але й бажання виступити зі своїми міркуваннями перед широкою читацькою аудиторією з просвітницькою метою для поширення мистецької інформації.

Особливу шану й повагу висловлює у своїх дописах Б.Кудрик українським композиторам: Сидорові Воробкевичу, Михайлові Вербицькому, Івану Лаврівському, Віктору Матюку, Анатолі Вахнянину, Миколі Лисенку та ін.

Так, у статті “Сидір Воробкевич – музик” [7] дослідник зауважує, що музична творчість композитора різножанрова, але “повертається головно довокола хорової музики світської і церковної, а найбільш знаною галуззю його вокальної творчості безперечно є чоловічий хор”. Окрім того автор, розмірковуючи над здобутками митця, відзначає, що через певні історичні обставини специфіку діяльності (участь у товариствах і гуртках, учитель церковного хору) композитор багато й спішно писав, що вплинуло на мистецьку вартість музичного доробку. Однак, підсумовуючи висловлене, слушно зауважує, що потрібно “зробити все, щоб виробити для нашого музикального загалу правдиво мірило оцінки Воробкевичевої творчості. За дослідною працею піде пізніш видавнича праця – одна з другою на спілку мусять дати такий духовий образ композитора, на який він заслуговує” [7, с.168].

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

Яскравим прикладом вищесказаного є стаття: “Анатоль Вахнянин – автор найкращого музичного твору всієї староғалицької школи”, у якій автор зазначає: “Анатоль Вахнянин (*1841 у Сіняві, † 1908 у Львові) вийшов з перемиської школи, заступленої Вербицьким та Лаврівським. Ся школа опиралася майже виключно на трьох ділянках: церковній музиці (взір: Бортянський), мужеській хорівій пісні (взори: Вебер, Контрадин Кройцер, потрохи Шуберт) та народній співогрі, т. зв. “мельодрамі” (взори: віденська співогра Венцля Міллера та Польська: Стефанія, Курпінського і т. и.). Тепер приходить Вахнянин, також Перемишляк, і ломить тісні межі тої школи. Будучи у Відні, зустрічається з всевітнім музичним рухом, а в хвилі, коли в Перемишлі вигибає музична традиція, він переносить наш музичний центр до Львова” [1, с.6].

Цікаві спостереження та неординарні судження висловлює Б.Кудрик, порівнюючи й проводячи паралелі творчої діяльності двох митців у своїй статті “Лисенко і Матюк: (На маргінесі їхніх недавніх 25-літніх роковин смерті)” [6]. Автор спочатку подає загальну характеристику обох композиторів: “Лисенко – безперечно буйний син степу й козацького роду, повен розмаху, райдужний сотнями чарівних красок української народньої пісні, мов той вогонь, що світить і других запалює – словом постать, що вспіла таки чимсь викликати в усім українським народі епохальний фермент”. “... Матюк – типовий Галичанин своєї доби, свого священничого середовища. Доматор, тужливий мрійник, що крізь вікно приходської кімнати, повної бідермаєрських меблів та дагеротипів по стінах, глядить на зоряне небо й зі струн прабабусиноґо спінету добуває наївно-сантиментальні, ідилічні мелодії” [6, с.4].

Детально оцінюючи діяльність композиторів, дописувач наголошує й зазначає, що “оба доповнюють себе: один із них творить тезу, другий антитезу, щоби прийшла вислідня синтеза Лисенківської козацької буйности з Матюківською спокійною, дрібничковою працею пасічника” [6, с.5].

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

Значна частина музикознавчих праць Б.Кудрика репрезентує жанр оглядової статті, що висвітлює події та проблеми української церковної музики [12]. Фундаментальні дослідження музикознавця в галузі української церковної музики доповнюються численними виступами в періодичних українських і польських виданнях: “Музичний фінал Свята «Українська Молодь Христові»”, “У справі популярної католицько-релігійної пісні”, “Духовний концерт Святоюрського хору”, “Музична частина Академії в честь Митрополита Й.В.Рутського”, “Доба старшого так званого «партесного співу»”, “Духовний концерт у Дрогобичі й Бориславі (з нагоди 900-ліття проголошення Пр. Богородиці Покровителю Українського народу)”, “Українська духовна музика у львівському радіо” тощо.

Своєрідним доповненням до змісту й положень, викладених у монографії “Огляд історії української церковної музики”, можна вважати статтю Бориса Кудрика “Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі”, яка вийшла друком 1938 року [8]. Цінність цієї історичної розвідки полягає в тому, що автор висловлює твердження, згідно з яким “галицька духовна культура до 80-х років минулого століття лежить у руках духовенства”, а музична культура “держиться у священничих кругах ще довше, чим інші ділянки й позістає там до кінця ХІХ ст., ба навіть подекуди аж по сьогодні” [8, с.208].

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

Борис Кудрик відзначає, що поза чисто “творчою і виконавчою працею зазначається наше музикальне духовенство також організуванням хорів, навіть хоч би невеличких оркестрів, театральних гуртків”, акцентуючи увагу на таких фактах: якщо в першій половині XIX століття “гнізда хорового співу були лише в більших містах краю, і то з дуже хиткою екзистенцією, опертою зчаста на поміч чужинців, то наприкінці століття бачимо вже численні хори при маломістечкових а навіть сільських церквах та читальнях “Просвіти”. Водночас Б.Кудрик робить слушні висновки про те, що “як терен музично-організаторської праці духовенства ширшає, композиторська праця переходить у руки світських людей” [8, с.211]. А насамкінець стверджує, що “муравлина праця робітників в духовних ризах остане незатертою у вдячній пам’яті навіть найдальших поколінь, усе одно яким шляхом не пішла б наша дальша музична культура” [8, с.213].

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

Левову частку публіцистичної спадщини Б.Кудрика складають рецензії, що представляють один з основних жанрів музичної критики й мають багатоаспектну функцію: аксіологічну, пізнавальну та просвітницько-виховну. Рецензії митця охоплюють широкий спектр виконавського мистецтва: вокальне, фортепіанне, хорове, ансамблеве та симфонічне.

У своїх рецензіях автор неодноразово висвітлив виступи на концертних сценах Львова цілої плеяди артистів, імена яких увійшли у світову музичну історію. Це піаністи Любка Колесса, Роман Савицький; співаки Соломія Крушельницька, Іванна Синенько-Іваницька, Ірина Шмеріковська-Приймакова, Дарка Бондрівська, Доментій Йоха, Лідія Черних, Орест Руснак, Модест Менцинський; інструменталісти Євген Перфецький, Богдан Бережницький, Петро Пшеничка та інші.

Рецензії Б.Кудрика на концерти виконавців різного фахового спрямування являють широку панораму концертної діяльності українських артистів і гастролуючих музикантів, а також відзначаються обізнаністю, широтою у висвітленні проблематики, науковістю, обґрунтованістю, логічною послідовністю викладу й висловлення думок, критичною яскравістю й емоційністю оцінки.

Рецензуючи виступи артистів, Б.Кудрик звертає увагу не тільки на виконавський аспект, але детально характеризує концертну програму, висловлює думки щодо логічності її побудови, відзначає вартісність виконаних творів.

Аналізуючи концерти Любки Колесси, дописувач відзначає: “На вступі концерту привітала вона нас знайомими звуками... Загриміли могутні органні звуки Вівальді-Страдалевого концерту Д-моль, переносячи нас у світ старинних готичних та барокових соборів з розмальованими по стінах Страшними Судами, пророками та святцями в надлюдських величинах. Та нараз – забреніли зовсім інші звуки – якісь ніжні, дівочі, також нам знайомі й дорогі серцю. Це Моцартова соната Ц-дур, це оці м’яккі, маєвим сонцем випещені мельодії з країни вічно веселих пастушків та пастушок... Та ось – Шуманові могутні “Симфонічні етюди” – твір, що просто засилує й пригнітає слухача своїм шаленим багатством геніальних помислів...” [2, с.5].

Концертні рецензії виразно ілюструють схильність автора до психолого-аналітичних міркувань з кордоцентрично-чуттєвою налаштованістю. Так, завершуючи аналіз виступу Любки Колесси, Б.Кудрик акцентує: “Додам на кінець, що сидючи в часі сего концерту на естрадовому місці прямо проти обличчя артистки, мав я нагоду бачити виразно всю міміку її лиця при грі. При мольовій, драматичній музиці, як отсі оба великотвори Баха й Шопена, набирало її обличчя виразу якоїсь надземної екстази, мов у старинній грекині чи пророчиці, або знова нагадувало трагічно нахмурені жіночі обличчя різьб Родена – та нараз при погідно-граціозних етюдах Ліста, мазурках Шопена й багатьох місцях “Карнавалу” Шумана прибирало воно весняну усмішку, мов у того дівчати, що в гарний соняшниковий ранок збирає квітки на леваді! Вповні справедливо порівнює Барвінський обличчя артистки з дуже чутливим сейсмографом, що виразно віддзеркалює кожне найменше дригання душі” [4, с.2].

Однак найбільш цінними є його оцінка й міркування з приводу виконавської майстерності митців. Так, рецензуючи виступи Соломії Крушельницької, Б.Кудрик зауважує: “Всюди

показалася артистка суверенною володаркою над усіма найскладнішими проблемами співочого мистецтва, і то не лише “майстриною” в академічному понятті, але в повному значінні слова визначною індивідуальністю, що і з найбільш непоказної пісеньки вкотре сотворити щось – пориваюче” [3, с.2]. Досить часто автор рецензії прагне підкреслити професійне зростання виконавців, яке можна простежити після декількох виступів артиста, що відбувалися в різний час. Так: “Новий виступ симпатичної артистки (п. Д.Бондрівської) зазначив один крок вперед у дальшому вдосконаленню так чисто-голосових як і інтерпретаційних засобів. Програма подала їй ряд трудних співочих проблем, з яких артистка виходила скрізь побідно. Годиться тут підчеркнути пару гарних моментів виконаної програми. Ось напр., в “Maria Wiegenlied” Регера м’які, оксамитні п’яніссіма на високих тонах (as), а в “Cäcilie” Штрауса розмах широкого лету, жаданого композитором – в “Nebbie” (Мряки) Респігія повну драматизму декламацію – в “Дівочій кімнаті” Мусоргського виразність речитативу (напр., у “Молитві”)” [5, с.11].

Змістовно й професійно оцінює Б.Кудрик виконавську майстерність артистів різного фаху і, не зважаючи на специфіку їхнього виконавського мистецтва, виявляє широку ерудицію, фахову обізнаність, сміливість думок і критичність висновків у прагненні просвітити читачів, долучивши їх до високого мистецтва й зафіксувати в пам’яті історії видатні події мистецького життя Львова.

Концертні імпрези привертали увагу музичного критика не тільки сольними виступами вокалістів, артистів-інструменталістів, виконавською майстерністю диригентів симфонічних оркестрів, але й мистецтвом хорових колективів. У цій сфері Б.Кудрик розглядає широке коло проблем: історичний розвиток хорового руху в Галичині (“Перший наш хор в Галичині”, 1929 р.), діяльність хорових товариств “Боян” (“Концерт з нагоди 40-ліття “Львівського Бояна”, 1932 р.), просвітницька й пропагандистська роль аматорських хорів (“Духовний концерт львівського хору питомців”, 1935 р.), виконавська майстерність хорових диригентів (“Успіх молоді диригенти на концертних хорах”, 1937 р.), де послідовно розкриває глибокі знання з різних галузей історичного й теоретичного музикознавства, краєзнавства й хорознавства.

Цінність музикознавчих матеріалів і музично-критичних статей Бориса Кудрика, розміщених на шпальтах періодичної преси Львова 20–30-х років ХХ ст., полягає в тому, що крім традиційних аксіологічних і прогностичних функцій, вони часто виконували функції просвітницькі, несли знання про життєвий шлях і жанрово-стильову характеристику творчого доробку вітчизняних і західноєвропейських композиторів, музично-виразові й естетичні засади народності й національного стилю, проблеми фахової освіти, педагогіки й методики, участь духовенства в галицько-українській музичній культурі тощо. Музично-критичні праці митця відзначаються неупередженим характером критики, що керується професійними мотивами, і відіграють роль музично-історичної хроніки Львова в реставрації сучасними дослідниками мистецьких процесів, які відбувалися на теренах Східної Галичини у 20–30-х рр. ХХ століття.

Отже, публіцистична й музично-критична спадщина Б.Кудрика відзначається широким спектром жанрів та багатопланою тематикою. Статті музикознавця, виконуючи необхідну пізнавально-просвітницьку функцію, торкалися вагомих подій громадського й мистецького значення, а також достатньо широкого кола проблематики регіонального культуротворення, впливаючи на рівень суспільної свідомості й високої духовності в українському середовищі Львова.

Статті Бориса Кудрика в журналах і часописах Львова 20–30-х рр. ХХ ст.

1926

Карло Марія Вебер. З приводу 100 роковин смерті // Літературно-науковий вісник. – 1926. – Т. 91. – С. 54–68.

1928

Йоган Себастьян Бах і українська суспільність // Нова Зоря. – 1928. – Ч. 13 (115). – 23 лютого. – С. 2–3.

Георг Фридрих Гендель // Нова Зоря. – 1928. – Ч. 35 (137). – 13 травня. – С. 3–4.

Йосиф Гайдн // Нова Зоря. – 1928. – Ч. 39 (141). – 27 травня. – С. 4.

Концерт Модеста Менцинського у Львові // Нова Зоря. – 1928. – Ч. 41 (143). – 3 червня. – С. 4.

За “галицько-український Байрайт”. (Замітки на часі) // Нова Зоря. – 1928. – Ч. 45 (147). – 17 червня. – С. 4–5.

Вечір чеської музики в Музичнім Інституті ім. Лисенка // Нова зоря. – 1928. – Ч. 49 (151). – 1 липня. – С. 3–4.

Франц Шуберт. В 100-літні роковини смерті 1828–1928. Ч. 1 : Життя // Нова Зоря. – 1928. – Ч. 63 (165). – 19 серпня. – С. 4–5.

Франц Шуберт. В 100-літні роковини смерті 1828–1928. Ч. II : Творчість. (Кінець буде) // Нова Зоря. – 1928. – Ч. 64 (166). – 23 серпня. – С. 2–3.

Франц Шуберт. В 100-літні роковини смерті 1828–1928. Ч. III : Творчість. (Докінчення буде) // Нова Зоря. – 1928. – Ч. 66 (168). – 30 серпня. – С. 2–3.

Франц Шуберт. В 100-літні роковини смерті 1828–1928. Ч. IV : Творчість. (Докінчення) // Нова Зоря. – 1928. – Ч. 67 (169). – 2 вересня. – С. 4–5.

Концерти Сальомеї Крушельницької // Нова Зоря. – 1928. – Ч. 72 (174). – 20 вересня. – С. 2.

Анатоль Вахнянин. Автор найкращого музичного твору всієї старогалицької школи // Нова Зоря. – 1928. – Ч. 81 (183). – 21 жовтня. – С. 6.

1929

Любка Колессівна: 3 концертної салі // Нова Зоря. – 1929. – Ч. 20 (223). – 17 березня. – С. 2–3.

3 концертної салі // Нова зоря. – 1929. – Ч. 24 (227). – 31 березня. – С. 4–5.

Новий концертний виступ Любки Колессівної // Нова Зоря. – 1929. – Ч. 28 (231). – 14 квітня. – С. 4–5.

Перший наш хор в Галичині. В соті роковини його заснування в Перемишлі (1829–1929) // Нова Зоря. – 1929. – Ч. 32 (235). – 28 квітня. – С. 6.

Концерт до 25-річчя Музичного товариства ім. М. Лисенка // Діло. – 1929. – № 286.

1930

Музична частина вечора “Червона Калина” з 20 січня ц. р. // Діло. – 1930. – Ч. 20. – 28 січня. – С. 5.

Про виховне значення й належне плекання народної пісні // Місячник освіти – виховання – культури. Просвіта. – Львів. – 1930. – Р. 1. – Ч. 3. – Червень. – С. 67–68.

1931

Новий концертний виступ п. Д. Бондарівської у Львові // Мета. – 1931. – Р. I. – Ч. 7. – 26 квітня. – С. 11.

Концерт Івони Синенської-Іваницької // Мета. – 1931. – Ч. 32. – 18 жовтня. – С. 10.

Концерт І. Шмеріковської-Приймакової (у супроводі Н. Нижанківського) // Неділя. – 1931. – Ч. 45. – 29 листопада. – С. IV.

Концерт І. Шмеріковської-Приймової // Література. Мистецтво і наука. Безплатний додаток до “Мети”. – 1931. – Ч. 38. – 29 листопада. – С. 4.

Концерт тріа Левицьких // Неділя. – 1931. – Ч. 49. – 27 грудня. – С. IV.

1932

Концерт з нагоди 40-ліття “Львівського Бояна” // Діло. – 1932. – Ч. 58. – 16 березня.

Шевченківський концерт злучених установ Городецької дільниці // Література. Мистецтво і наука. Безплатний додаток до “Мети”. – 1932. – Ч. 19 (61). – 22 травня. – С. 4.

Річний попис філії Вищого Музичного інституту ім. Лисенка у Львові // Література. Мистецтво і наука. Безплатний додаток до “Мети”. – 1932. – Ч. 21 (63). – 5 червня. – С. 4. (Докінчення буде).

Річний попис філії Вищого Музичного інституту ім. Лисенка у Львові // Література. Мистецтво і наука. Безплатний додаток до “Мети”. – 1932. – Ч. 22 (64). – 12 червня. – С. 4. (Докінчення).

Річний попис філій Вищого Музичного інституту ім. Лисенка у Львові // Діло. – 1932. – № 21–22.

Концерт С. Крушельницької // Діло. – 1932. – 28 червня. – № 140.

Йосиф Гайдн // Дзвони. – 1932. – № 7–8. – С. 553–560.

1933

Шопенівський вечір в Вищим Музичним Інституті ім. М. Лисенка у Львові // Діло. – 1933. – 27 лютого. – № 48. – (3 музичного життя).

Жмінька рефлексій з приводу роковин смерті Р. Вагнера // Мета. – 1933. – Ч. 10 (102). – 5 березня. – С. 4–5.

Музичний фінал Свята “Українська Молодь Христові” // Мета. – 1933. – Ч. 19 (111). – 14 травня. – С. 3–4.

Грудка на могилу о. Олександра Стефановича // Мета. – 1933. – Ч. 22 (114). – 4 червня. – С. 4.

Йоганес Брамс // Дзвони. – 1933. – № 8–9. – С. 395–399.

Йоганес Брамс // Дзвони. – 1933. – № 10. – С. 465–469.

Концерт у честь Вагнера, Брамса і Вольфа. Виступ Одарки Бандрівської // Мета. – 1933. – Ч. 43 (135). – 29 жовтня. – С. 6.

Думки українського музиканта під враженням 150-літнього ювілею львівської Духовної Семінарії // Мета. – 1933. – Ч. 47 (139). – 26 листопада. – С. 5.

На маргінесі одної критики // Мета. – 1933. – Ч. 51 (143). – 24 грудня. – С. 5.

1934

У справі популярної католицько-релігійної пісні // Мета. – 1934. – Ч. 7 (150). – 18 лютого. – С. 3. (Докінчення буде). (Ця стаття міститься як дискусійна).

У справі популярної католицько-релігійної пісні // Мета. – 1934. – Ч. 8 (151). – 25 лютого. – С. 4. (Докінчення).

Концерт 11-літнього піяніста Северина Я. Супруна // Діло. – 29 березня. – № 82.

Сонатний вечір Е. Перфецького та Р. Савицького // Мета. – 1934. – Ч. 19 (162). – 20 травня. – С. 3.

Відслонення надгробника Михайла Вербицького // Діло. – 14 червня.

Вечір творів О. Нижанківського у 15-ліття смерті композитора // Мета. – 1934. – Ч. 22.

Музичне життя в українській гімназії в Рогатині перед війною (з приводу 25-ліття ювілею гімназії “Рідної Школи”) // Діло. – 1934. – 28 вересня. – С. 4. – Ч. 259.

3 життя і мистецтва (Афорізми). Motto: “Nihil novi” // Мета. – 1934. – Ч. 39 (182). – 7 жовтня. – С. 6–7.

Ще про нашу популярно-релігійну пісню // Мета. – 1934. – Ч. 41. – С. 5.

1935

Про твори Евзебія Мандичевського (На маргінесі одної недавньої музичної події) // Мета. – 1935. – Ч. 1 (195). – 6 січня. – С. 9.

Тверда школа для музик (у 250-ліття уродин Генделя і Баха) // Діло. – 12 березня. – № 65.

Як я пізнав Генделя й Баха // Мета. – 1935. – Ч. 12 (206). – 24 березня. – С. 4–6.

Духовний концерт львівського хору питомців // Діло. – 1935. – Ч. 109. – 25 квітня. – С. 3.

На маргінесі фільми про Шуберта // Мета. – 1935. – Ч. 15 (209). – 14 квітня. – С. 4–5.

Гендель і Бах // Дзвони. – 1935. – № 5. – С. 250–256.

Камерний концерт елевів Вищого музичного інституту ім. Лисенка у Львові // Мета. – 1935. – Ч. 24 (218). – 23 червня. – С. 5–6.

Річний попис експонованої кляси Вищого музичного інституту ім. Лисенка в Жовківській дільниці // Мета. – 1935. – Ч. 25 (219). – 30 червня. – С. 6.

Вінченцо Беліні (1801–1835). В соті роковини смерті композитора // Мета. – 1935. – Ч. 30 (224). – 4 серпня. – С. 4–5.

Свято пісні в Бурштині // Діло. – 22 серпня. – № 222.

“Ми в луг підем всі з косами”. Музично-історична фільма з галицького бідермаєру. (З нагоди 120-ліття уродин Михайла Вербицького 1815–1935) // Мета. – 1935. – Ч. 38 (232). – 29 вересня. – С. 4–6.

“О нем же Україна много постоне” (з приводу смерті Модеста Менцінського) // Мета. – 1935. – Ч. 50 (244). – 22 грудня. – С. 4–5.

1936

3 життя й мистецтва. Motto: “Nihil novi!” // Мета. – 1936. – Ч. 1 (246). – С. 14–15. – 7 січня.

Концерт з нагоди 75-ліття смерті Шевченка // Мета. – 1936. – Ч. 12 (257). – 22 березня. – С. 6.

Духовний концерт Святоюрського хору // Мета. – 1936. – Ч. 13 (258). – 29 березня. – С. 3–4.

Вечір старогалицької пісні. (Враження й думки учасника музикологічного вечору старогалицької елегії з дня 22 березня ц. р.) // Мета. – 1936. – Ч. 14 (259). – 5 квітня. – С. 4–5.

Афорізми з життя й мистецтва // Мета. – 1936. – Ч. 15–16. – 12 квітня. – С. 8–9.

Іван Франко в пісні // Просвіта. – Травень. – № 2. – С. 43–44.

Враження з концерту Любки Колессівної дня 5 травня 1936 у Львові // Мета. – 1936. – Ч. 20 (265). – 17 травня. – С. 5–6.

Сидір Воробкевич-музик // Життя і знання. – 1936. – № 5. – С. 168.

Про виховне значення й належне плекання народної пісні // Просвіта. – Червень. – № 3. – С. 67–68.

На могилу Франца Ліста. (З приводу 50-ліття його смерті 1886–1936) // Мета. – 1936. – Ч. 30 (275). – 26 липня. – С. 4–5.

Наші читальняні оркестри: їх дотеперішній стан та як їх переформувати // Просвіта. – Липень–серпень. – № 4–5.

На могилу дорогого Друга // Мета. – 1936. – Ч. 38 (283). – 20 вересня. – С. 5–6.

Про те, як вести оркестральну пробу // Просвіта. – Вересень–жовтень. – № 6–7.

Польське радіо, бідермаєрівська музика й Українці. Щирим друзям Зенонові Попелєві й Данилові Вахнянинові // Мета. – 1936. – Ч. 45 (290). – 8 листопада. – С. 4–5.

З новіших видань творів Михайла Гайворонського // Діло. – 27 жовтня. – № 242.

Про струнні оркестри в наших читальнях // Просвіта. – Листопад–грудень. – № 8–9.

Перший творець національної опери. (З приводу 150-ліття народин Карла Марії Вебера) // Життя і знання. – 1936. – № 12. – С. 349–350.

Співець віри й перемоги. (З приводу 150-ліття народин Карла Марії фон Вебера 1786–1936) // Мета. – 1936. – Ч. 52 (297). – 27 грудня. – С. 4–5.

1937

- Перед надходячим ювілеєм “Русалки Дністрової” // Мета. – 1937. – Ч. 1 (298). – 7 січня. – С. 14–15.
Львівська музична “Маланка”, або Дебют української співачки в опері Чайковського // Мета. – 1937. – Ч. 3 (300). – 24 січня. – С. 4.
Не занехуймо старого! (Кілька слів у справі репертуарів наших просвітянських хорів) // Просвіта. – 1937. – Січень–лютий. – № 1–2.
Успіх молодій диригентки на церковних хорах // Мета. – 1937. – Ч. 6 (303). – 14 лютого. – С. 6.
Українські народні пісні в хорівій обробці наших композиторів // Життя і знання. – 1937. – № 2. – С. 52–53.
Музична частина Академії в честь Митрополита Й. В. Рутського // Мета. – 1937. – Ч. 12 (309). – 28 березня. – С. 3–4.
Вечір камерної музики в пам’ять Ганни Барвінок // Мета. – 1937. – Ч. 14 (311). – 11 квітня. – С. 5.
Віктор Матюк. У 25-ті роковини смерті // Просвіта. – Березень–червень. – № 3–4.
Прогулька в країну галицького бідермаєру. (На маргінесі вистави рукописів і друків з доби “Руської Трійці” в Національному Музею у Львові // Мета. – 1937. – Ч. 21 (318). – 6 червня. – С. 3.
Віктор Матюк, його доба й наша сучасність. (З приводу 25-ліття смерті композитора) // Мета. – 1937. – Ч. 22 (319). – 13 червня. – С. 4–5.
Чужі впливи в українській музичній культурі // Українська музика. – 1937. – № 5–6. – С. 65–67.
“Днесь, Галиче, честь твоя!” // Мета. – 1937. – Ч. 32 (329). – 22 серпня. – С. 3.
Вечір двофортеп’яної музики // Мета. – 1937. – Ч. 41 (338). – 24 жовтня. – С. 5. – (З концертної зали).
- Доба старшого так званого “партесного співу” // Богословія. – 1937. – Т. XV, кн. 1. – С. 1–18.
Михайло Вербицький // Богословія. – Т. XV, кн. 4. – С. 211–222.
Короткий історичний огляд українських хорів в Галичині // Життя і знання. – 1937. – № 10. – С. 293–294.
“Кріпись, народе, кріпись!” Вражіння співучасника з урочистости відслонення пам’ятника о. Віктора Матюка в Кракові // Дзвони. – 1937. – № 10. – С. 397–401.
Духовний концерт у Дрогобичі й Бориславі (з нагоди 900-ліття проголошення Пр. Богородиці Покровителю Українського народу // Мета. – 1937. – Ч. 50 (347). – 26 грудня. – С. 4.
Микола Лисенко. В 25-ті роковини смерті // Просвіта. – 1937. – Липень–грудень. – № 7–12.

1938

- Лисенко і Матюк. (На маргінесі їхніх недавніх 25-літніх роковин смерті) // Мета. – 1938. – Ч. 1 (348). – 7 січня. – С. 4–5.
На останньому концерті Віденського хлоп’ячого хору // Мета. – 1938. – Ч. 10 (375). – С. 4–5.
Поезія Шевченка в музиці // Життя і знання. – 1938. – № 3. – С. 67–68.
Концерт молодого скрипака д-ра Євгена Цегельського // Мета. – 1938. – Ч. 12. – С. 5.
Відносини українських поетів і письменників до музики // Життя і знання. – 1938. – № 7–8. – С. 229–230.
Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі // Богословія. – 1938. – Т. XVI, кн. 4. – С. 208–214.
Дещо про оперу // Життя і знання. – 1938. – № 12. – С. 350–352.

1939

- Різдвяна радіоавдіція з Ватикану // Мета. – 1929. – Ч. 1. – С. 5–6.
Вечір товариства допомоги вдовам і сиротам по священниках “Доля” // Мета. – 1939. – Ч. 7. – С. 7.
Українська духовна музика у львівському радіо // Діло. – 1939. – 17 березня. – № 60.
Концерт молодого скрипака // Мета. – 1939. – Ч. 14. – С. 7.
Під вражінням опери Россія “Вільгельм Тель”. (Радіотрансмісія з Флоренції дня 9 Травня ц. р.) // Мета. – 1939. – Ч. 19. – С. 3–4.

1. Кудрик Б. Анатоль Вахнянин – автор найкращого музичного твору всієї старогалицької школи / Б. Кудрик // Нова Зоря. – 1928. – Ч. 81 (183). – С. 6.
2. Кудрик Б. Вражіння з концерту Любки Колессівної / Б. Кудрик // Мета. – 1936. – Ч. 20 (265). – 17 травня. – С. 5.
3. Кудрик Б. Концерти Саломеї Крушельницької / Б. Кудрик // Нова Зоря. – 1928. – Ч. 72. – 20 вересня. – С. 2.
4. Кудрик Б. Новий Виступ Любки Колессівної / Б. Кудрик // Нова Зоря. – 1929. – Ч. 28 (231). – 14 квітня. – С. 4–5.

5. Кудрик Б. Новий концертний виступ п. Д. Бандрівської у Львові / Б. Кудрик // Мета. – 1931. – Ч. 7. – 26 квітня. – С. 11.
6. Кудрик Б. Лисенко і Матюк : (На маргінесі їхній недавніх 25-літніх роковин смерті) / Б. Кудрик // Мета. – 1938. – Ч. 1. – 7 січня. – С. 4–5.
7. Кудрик Б. Сидір Воробкевич – музик / Б. Кудрик // Життя і Знання. – 1936. – № 5. – С. 168.
8. Кудрик Б. Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі / Б. Кудрик // Богословія. – 1938. – Т. XVI, кн. 4. – С. 208–214.
9. Толошник Н. А. Борис Кудрик : Бібліографія наукових праць, статей і рецензій / Н. Толошник // Kalophonіa : наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. Ч. 2. – Львів : Вид-во Українського католицького університету, 2004. – С. 347–355.
10. Толошник Н. А. Борис Кудрик – корифей рогатинської землі / Н. Толошник // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль ; К., 2005. – № 2 (14). – С. 29–35.
11. Толошник Н. А. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика / Н. Толошник // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. Вип. V. – Івано-Франківськ, 2003. – С. 74–84.
12. Толошник Н. А. Наукові студії Бориса Кудрика в галузі церковної музики / Н. Толошник // Музика Галичини. Т. VI : Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Вип. 5. – Львів, 2001. – С. 165–169.
13. Толошник Н. А. Музично-теоретична спадщина Бориса Кудрика / Н. Толошник // Матеріали до українського мистецтвознавства : зб. наук. пр. Вип. 1. – К., 2002. – С. 93–95.

В статтє представлена и концептуально осмыслена амплитуда научной проблематики публицистических интересов известного украинского музыковеда, критика, композитора Бориса Кудрика, определен жанровый спектр исследований и выступлений ученого, которые раскрывают и восстанавливают события художественной жизни Львова 20–30-х гг. XX в.

Ключевые слова: Борис Кудрик, музыкальная жизнь, публицистика, музыкальная критика, аналитическая статья, рецензия.

The article presents and conceptually reflects the amplitude of the scientific issues of journalistic interests of the famous Ukrainian musicologist, critic, composer Boris Kudryk and defined the genre spectrum of researches and academic performances that reveal and restore the artistic event of Lviv 1920–1930's.

Key words: Boris Kudryk, musical life, journalism, music criticism, analytical article, review.

УДК 78.03

Ірина Ярошенко

МУЗИЧНО-ПРОСВІТНИЦЬКИЙ РУХ НА БУКОВИНІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Автор аналізує культурно-історичні тенденції розвитку музичного мистецтва Буковини першої половини ХХ століття. У статті порушено проблематику, що розглядалася багатьма музикознавцями і пов'язана із цим явищем. Однак найбільш вагомими виявилися здобутки, у яких увагу дослідників було зосереджено на вивченні процесів виокремлення національних ознак музичної культури порівняно з іншими традиціями, що мали вплив на неї. Позитивний досвід у цьому напрямі демонструють наукові розробки, присвячені аналізу творчості й просвітницької діяльності тих, хто розбудовував українську музичну історію на теренах Західної України.

Ключові слова: мистецтво, Буковина, музично-просвітницька діяльність, хорова культура.

Духовна атмосфера Буковини початку ХХ ст. визначалася присутністю таких талановитих особистостей, як Степан Смаль-Стоцький, Ольга Кобилянська, Осип Маковей, Мирон Кордуба, Василь Сімович, Євгенія Ярошинська, Іван Бажанський та ін. “Глибоким ліризмом, мелодійністю і поетичністю пронизана повість О.Кобилянської “У неділю рано зілля копала”, яка написана за мотивами народної пісні” [1, с.189]. Серед діячів українського культурно-політичного життя був мовознавець і літературознавець, культурно-просвітницький діяч, редактор видавництва студентської громади “Молода Україна”, секретар “Руської Бесіди” й один з організаторів “Буковинського Бояна” Василь Сімович. З його ініціативи у Чернівцях побачили світ “Карби” Марка Черемшини, “Відгуки” Лесі Українки, “Серце” А.Крушельницького, “Міщани” М.Горського, “Ревізор” М.Гоголя в його ж перекладі.

Активну просвітницьку роботу проводять студентські товариства “Молода Україна” й “Союз”, які 1900 року об’єднуються в товариство українських студентів “Січ” [5, с.136]. Його очолив професор Чернівецького університету В.Сімович. Ця студентська громада проводила значну освітньо-культурну роботу: виїздила на вечорниці до Снятина, Городенки, Вашківців, Кіцманя. Бібліотека товариства “Січ” була на той час найбільшою впорядкованою українською бібліотекою на Буковині: загальна кількість книжок складала близько півтори тисячі, серед них переважали українські книжки, були також німецькі, російські, польські, чеські. Поповненням фондів бібліотеки опікувався М.Грушевський.

Набуває сили на Буковині й партійно-політичний рух, представлений різними партіями. Це, насамперед, націонал-демократична партія, яка боролася за “здобуття якнайбільше осягів для буковинських українців на просвітньо-культурному й економічному полі. Партія була лояльна до австрійської держави. Вона мала за собою величезну більшість українського буковинського населення, була, так би мовити, правлячою ... партією. Партійним органом був “Народний Голос” (1911–1915 рр.), редагований Ю.Сербинюком” [3, с.487]. Лідерами цієї партії були Ст.Смаль-Стоцький, М.Василько, О.Попович, Є.Пігуляк, о. Т.Драчинський. В опозиції до націонал-демократичної партії була радикальна партія, яка виникла 1906 р. і складалася з учительства. Очолював партію д-р Теодор Галіп. Пресовими органами радикалів були: “Народна Воля” (1905–1909 рр.), “Народня Справа” (1908–1909 рр.) і “Громадянин” (1909–1914 рр.). Третьою партією на Буковині була соціал-демократична, яка утворилася 1906 р. з українських робітників і проповідувала соціалізм. Її гасло – “Пролетарі усіх країн, єднайтеся”. Офіціозом партії був тижневик “Борба”, а її лідером – Осип Безпалко.

Важливими подіями в мистецькому житті Буковини стали відвідини видатних діячів українського музичного мистецтва, знаменитих співаків світової слави. Зокрема, це Соломія Крушельницька, яка виступала в Чернівцях 1911 року, оперний співак Модест Менцинський, що концертував у Чернівцях 1912 р., письменник і літературний критик, драматург, композитор, режисер, співак-бандурист Гнат Хоткевич, який брав участь у концертах, організованих музичними товариствами Буковини; оперний співак із буковинського села Дубівці Орест Руснак, а також Філомена Лопатинська. Своєю творчістю вищезгадані виконавці теж впливали на розвиток професійно-виконавського мистецтва Буковини.

Незважаючи на труднощі, які долали українці на Буковині, відстоюючи право на розвиток своєї музичної культури, суттєві зміни в цьому напрямі все ж таки відбувалися.

1901 р., через два роки після організації “Буковинського Бояна”, у Чернівцях виникає ще одне співацьке товариство – “Руський міщанський хор” (вони були схожі структурою й репертуаром). Але якщо “Боян” об’єднував переважно інтелігенцію, то в “Міщанському хорі” брали участь українські робітники й ремісники, що гуртувалися навколо культурно-освітніх об’єднань. Керівниками його в різні періоди були Мирон Дундич (робітник залізничної станції, котрий знав ноти й добре грав на скрипці), Іван Робачек, К.Сторожук, Денис Руснак (брат відомого Ореста Руснака).

Поряд із піснею й музикою “Міщанський хор” активно популяризував українське театральне мистецтво. Основу репертуару театральної трупі, яку очолював Іван Дундич, становили переважно твори української класики, серед них – “Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці”, “Ніч під Івана Купала” М.Старицького; “Дай серцю волю – заведе в неволю” М.Кропивницького; “Безталанна” І.Карпенка-Карого, “Украдене щастя” І.Франка, “Сватання на Гончарівці” Г.Квітки-Основ’яненка та багато інших.

При “Міщанському хорі” були організовані курси теорії та співу, нотна бібліотека, згодом – власний оркестр.

Разом із “Буковинським Бояном” “Міщанський хор” бере активну участь у концертах, присвячених 35-річчю творчої діяльності М.В.Лисенка. Він приїздить у Чернівці в грудні 1903 року на запрошення буковинських товариств, представники яких були присутні на аналогічних урочистостях у Львові.

У чернівецькому “Народному домі” М.В.Лисенку було вручено диплом почесного члена “Буковинського Бояна”. Відбувся святковий концерт із творів ювіляра й галицьких і буковинських композиторів, який достойно оцінив ювіляр. Особливо сподобалася йому гра циганського народного оркестру із с. Глинниці, який виконував українські народні пісні, думки,

коломийки під керівництвом Алеко Волошука. 1904 року на запрошення товариства “Буковинський Боян” М.В.Лисенко вдруге приїхав на Буковину. Велику програму представив сотенний хор “Буковинського Бояна” з участю військового оркестру. У їх виконанні прозвучали твори М.В.Лисенка: кантати “Б’ють пороги”, “На вічну пам’ять Котляревському”, хори “Ясне сонце в небі сяє”, “Гей, не дивуйте, добрії люди”. Виконанням кантати “Б’ють пороги” диригував, як повідомляє преса, “сам шановний гість”. У виконанні “Міщанського хору” тоді прозвучали Лисенкові твори “Молитва”, “Верховино, світку ти наш”, “Коло млина, коло броду”.

Концерт став значною культурною подією не тільки для буковинських українців, а й для всього різнонаціонального населення Чернівців – поляків, чехів, румунів, євреїв, німців, сербської й болгарської молоді, що навчалася тоді в Чернівецькому університеті, а також для інших гостей.

У підготовці ювілейних концертів активну участь узяв відомий чернівецький співак і музичний діяч Модест Левицький. З його ініціативи при “Буковинському Бояні” 1905 р. відкривається музична школа ім. Лисенка, яка розміщується в приміщенні Народного дому.

У своїй діяльності ця школа орієнтувалася на аналогічну, яку 1902 р. відкрив “Станіславський Боян” під керівництвом Д.Січинського, і досвід, накопичений Вищим музичним інститутом у Львові, який відкрився 1900 року з ініціативи А.Вахнянина. Чернівецька школа мала на меті давати всебічну музичну освіту. Тому серед основних предметів були: елементарна теорія музики, гармонія, композиція, історія музики, навчання гри на фортепіано, скрипці й струнних інструментах, вокал і хоровий спів. Ця школа мала приватний характер і спочатку нараховувала 12 учнів. Але згодом кількість їх збільшується й вони починають брати активну участь у публічних виступах.

Із самого початку почесним куратором став М.Лисенко, який надсилав учням і викладачам рукописи своїх найвідоміших композицій, зокрема “Вічний революціонер” на слова І.Франка для чоловічого хору й пісню “Сон” на слова О.Маковея.

Відкриття школи для фахової підготовки співаків та музикантів позитивно вплинуло на зростання фахового рівня хорового виконавства. У репертуарі хорових колективів, що діяли на Буковині, все частіше з’являються складні музичні твори. Здійснилася мрія тих, хто поклав багато зусиль до її організації, і тих, хто вважав, що “музика потребує школи і науки, і вона потребує, більш як поезія обставин втішних, відповідних, щоби розвинулася до величавости композицій Бетховенів, Гайдненів, Моцартів, вона потребує музикально-образованих слухачів, потребує образования сил виконавчих, інструментів і всяких приборів і значних коштів” [2, с.73].

Перша світова війна, що розпочалася між Австро-Угорською та Російською імперіями, принесла населенню Буковини злидні й страждання.

З 1914 р. і впродовж чотирьох років на Буковині кілька разів змінювались окупанти. Революційні рухи 1917 року на центральних українських землях розбудили в буковинських українців бажання об’єднатися в одній українській державі, але в листопаді 1918 р. Румунія зайняла Буковину. 1918 і 1940 роки – рубежі перебування краю у складі королівської Румунії.

З приєднанням краю до Румунії в галузі культури відбулися радикальні зміни в пріоритетах: провідне значення в усіх її проявах надавалося властями румунській культурі, упорядковане або й упосліджене – усім іншим, особливо українській. Серед культурно-освітніх і музичних товариств, створених представниками різних національностей, найбільш відомими вважались румунське “Тудор Флондор”, єврейський міщанський хор “Хаземір”, німецькі товариства “Чернівецьке жіноче співоче товариство”, “Чернівецьке товариство Шуберта”.

Але, незважаючи на спроби утиску з боку румунського уряду прав українства на самодостатність, поступово після закінчення Першої світової війни національний культурно-мистецький рух на Буковині поступово відроджується. Зводяться “Народні дома”, по всьому краю з надзвичайною активністю проводять свою роботу осередки “Просвіти”. Саме “Просвіта” дала життя товариствам “Сільський господар”, “Союз Українок”, “Рідна школа”, “Пласт”. “Просвіта” організувала народні свята, фестини, проведення яких не обходилося без хорів, народних театрів, що постійно діяли в більшості західноукраїнських міст і сіл. Значний розвиток отримали українська преса, народне шкільництво. Відкриваються українські читальні, кооперативи й сільськогосподарські гуртки.

1920 р. відновило свою діяльність на Буковині найдавніше українське співацьке товариство “Буковинський Боян”, згодом – “Буковинський Кобзар”. Товариство відроджує традиції і щорічних концертів, присвячених ушануванню пам’яті видатних діячів української

культури: Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, Ю.Федьковича, О.Кобилянської, М.Лисенка. Керівництво хором колективом очолили Костянтин Томоруг та Олександр Садогурський.

З 1932–1938 рр. хором “Кобзаря” керував талановитий диригент і композитор, відомий своїми в’язанками народних пісень Микола Бойченко, який 1919 р. закінчив Київську консерваторію й до 1922 р. був її викладачем. Серед фундаторів хору була й професійна співачка Філомена Лопатинська, яка на оперній сцені виконала десятки головних партій в операх “Різдвяна ніч” М.Лисенка, “Чіо-Чіо-Сан” Джузеппе Верді, “Галька” С.Монюшка і щорічно гастролювала на Буковині в складі театру “Руської Бесіди”.

1930 року при чернівецькому товаристві “Чернівецька читальня” було засноване ще одне товариство “Мужеський хор”. Фундатором колективу став Василь Дячук. Звучання хору визначалося високою вокальною культурою. У його репертуарі були народні пісні й хорові твори українських композиторів – М.Лисенка, К.Стеценка, Я.Степового, Д.Січинського, С.Людкевича.

Музичне покоління, яке визначало розвиток української музичної культури на Буковині у 20–30-х роках, представляли талановиті кваліфіковані музичні фахівці в різних галузях. Завдяки їхньому високому фаховому рівню та енергії в організації музичного життя Буковини почали утверджуватися принципи високого художнього й професійного рівня у сфері творчості, виконавства, музикознавства. Це, зокрема, Євсєбій Мандичевський (1857–1929) – видатний музичний діяч, композитор, музикознавець, диригент, педагог. Йому належать монументальні дослідження творчості Й.Гайдна, Ф.Шуберта, Й.Брамса, 26-томна збірка творів, видана 1927 р. Він є автором 11 українських хорів на вірші Т.Шевченка “І день іде, і ніч іде”, музики на вірші Ю.Федьковича “Воскресни, Бояне”, “Кобзарська зірниця”, обробок українських, російських, молдавських пісень. Мандичевський виховав цілу плеяду композиторів, музикознавців, педагогів, серед яких вихідці з Буковини – Григорій Мандичевський, Іван Варенко, Кароля Прогаску та інші.

Наступні представники: Йозеф Шмідт (1904–1942) – славетний буковинський співак, “дебютував у ролі Васко да Гама в опері Джокамо Мейєрбера “Африканка” у повній її трансляції на Берлінському радіо, його дебютом став кінофільм «Пісня йде світом» [4, с.145]; Модест Левицький (1873–1927); Філомена Лопатинська (1873–1940) – чернівецька оперна співачка, виконавиця головних партій у таких видатних творах європейської класики, як “Євгеній Онегін” П.Чайковського, “Галька” С.Монюшка, “Продана наречена” Б.Сметани, “Кармен” Ж.Бізе, “Фауст” Ш.Гуно, “Травіата”, “Аїда” Дж.Верді, “Чіо-Чіо-Сан”, “Богема” і “Тоска” Дж.Пуччіні та ін.; Орест Руснак (1895–1960) – оперний співак, “соліст”, здобув право виступати у великих партіях (Рауль у “Тугенотах” Дж.Мейєрбера, Арнольд у “Вільгельмі Теллі” Дж.Россіні та ін.); Денис Руснак (1901–1952) – буковинський співак і диригент, управитель співу “Міщанського хору”. Хор під його керівництвом вправно, піднесено виконував твори “Гомоніла Україна”, “Гетьмани” М.Лисенка, “Бабине літо” Д.Січинського, “Над Прутом у лузі” С.Воробкевича та інші.

Діяльність в умовах іноземної окупації виявляла концентрації зусиль української музичної еліти, галицької та буковинської. У післявоєнний період гостро постала проблема професійних кадрів. Незважаючи на вкрай несприятливі умови, рух за розвиток рідної культури весь час зростав. У 20–30-х роках відновлюється концертне життя та знову відкриваються музичні школи: у Станіславі (1928), Коломиї (1929), Яворові (1930), Золочеві (1931), Чернівцях (1940) та інших містах. Щоб зберегти накопичений роками боротьби за національне відродження українських традицій творчий і професійний потенціал, 1934 року зусиллями В.Барвінського та П.Нижанківського розпочинає свою діяльність “Союз українських професійних музик”.

Основною метою діяльності СУПРОМу стало утвердження високих професійних засад національного мистецтва, яке постійно нагадувало світові про існування українського народу. На установчих зборах СУПРОМу, що відбулися 14 жовтня 1934 року, були створені окремі секції – педагогічна, виконавська, композиторська й музикознавча та накреслені основні напрями музичної діяльності.

Своєрідним звітом цієї організації стало проведення Першого крайового конкурсу українських хорів, який відбувся у Львові в липні–серпні 1942 року й був приурочений 100-м роковинам від дня народження М.В.Лисенка. Незважаючи на війну, конкурс був проведений на

високому професійному рівні. До участі в ньому зголосилося 450 хорів, що діяли під егідою товариств “Бояна”, “Просвіти” та ін. Після попереднього прослуховування до повітових змагань комісії допустили 163 колективи, а до участі в крайовому святі – 26 найкращих українських хорів. Окрім цього, поза конкурсом були запрошені 4 великоміські, як вони називалися, репрезентативні хори. Значну попередню роботу було здійснено Є.Цегельським, який займався організацією й проведенням конкурсу. Проведенням конкурсу організатори старалися підвищити культурний і мистецький рівень українських хорів у Західній Україні, сприяти більшій популяризації творів українських композиторів, тим самим наголосити на значенні хорового мистецтва в національному вихованні. Слід згадати, що серед диригентів на конкурсі найкращим був визнаний проф. М.Колесса.

Перший крайовий конкурс українських хорів, засвідчивши високий рівень диригентсько-хорової культури в краї, став визначним явищем у руслі загальноукраїнського розвитку мистецтва. Цей конкурс підвів підсумок багаторічної діяльності українських митців у розвитку професійного хорового виконавства, показавши його високий рівень і довівши факт виникнення досить потужної оригінальної й самостійної національної хорової школи.

Аналізуючи процес розвитку професійного виконавства на Буковині в дорадянський період, можна констатувати, що музичне мистецтво розвивалося завдяки подвижницькій праці українських митців, які у важких умовах робили все для того, щоб розвивати нашу національну культуру.

Завдяки музичним товариствам, які стимулювали розвиток професійно-виконавського хорового мистецтва в Західній Україні й зокрема на Буковині, а також великим культурно-просвітницьким подвижникам, які піднесли аматорське виконавсько-хорове мистецтво до професійного, опираючись на просвітницький досвід галицьких музичних товариств, перші українські хорові колективи Буковини активно включаються в музично-концертне життя Західної України. Розвиток диригентсько-хорового мистецтва Буковини вказаного періоду відображає культурні тенденції та орієнтації в процесах становлення української професійної виконавської школи, зберігаючи універсальні якості, притаманні формам, традиційним для цього різновиду національної музичної культури. Історична динаміка трансформаційних змін, що відбуваються, віддзеркалює поетапність переходу від аматорського музикування до професійного.

Отже, розвиток хорової й диригентської культури Західної України в дорадянський період, будучи невід’ємною складовою загальноукраїнської національної музичної культури, мав велике значення й вплив на підвищення духовного й інтелектуального рівня українського населення та розвиток музично-просвітницького руху на Буковині. Численні хорові колективи, самодіяльні диригенти-хормейстери, як і перші професійні митці, проводили величезну не тільки культурологічну роботу, а й значно підвищували національну свідомість українців, залишивши в спадок ряд хорових творів, які справедливо можна зарахувати до кращих надбань української музичної класики.

1. Буковина : Історичний нарис. – Чернівці : Зелена Буковина, 1998. – 416 с.
2. Ільницький В. Листи артистичні / В. Ільницький // Зоря. – 1880. – Ч. 5. – С. 73.
3. Квітковський Д. Буковина – її минуле і сучасне / Д. Квітковський, Т. Бриндзан, А. Жуковський // Зелена Буковина. – Париж ; Філадельфія ; Детройт, 1956. – С. 487.
4. Масан О. Чернівці : 1408–1998 / О. Масан, І. Чеховський // Нарис історії міста. – Чернівці : Місто, 1998. – С. 145.
5. Павлюк О. М. Буковина. Визначні постаті : 1774–1918 : (Біографічний довідник) / О. М. Павлюк ; авт.-упоряд. О. М. Павлюк. – Чернівці : Золоті литаври, 2000. – С. 136.
6. Перський С. Популярна історія товариства “Просвіта” у Львові / С. Перський. – Львів : Накладом т-ва “Просвіта”, 1932. – С. 231.
7. Піддубний Г. Буковина, її минуле і сучасне / Г. Піддубний. – Х., 1928. – С. 40.
8. Турченко Ф. Історія України. Кінець XVIII – початок ХХ століття / Ф. Турченко, В. Мороко. – К., 2001. – С. 12.

Автор аналізує культурно-історичні тенденції розвитку музичного мистецтва Буковини першої половини ХХ століття. В статті затронута проблематика, пов’язана з цим явищем, котрою розглядали багато музикознавців. Тем не менше найбільш вагомими виявилися досягнення, в

которых внимание исследователей было сосредоточено на изучении процессов выделения национальных признаков музыкальной культуры по сравнению с другими, влияющими на нее, традициями. Положительный опыт в этом направлении демонстрируют научные разработки, посвященные анализу творчества и просветительской деятельности тех, кто развивал украинскую музыкальную историю на территории Западной Украины.

Ключевые слова: искусство, Буковина, музыкально-просветительская деятельность, хоровая культура.

The author examines the cultural and historical trends of musical art in Bukovina first half of the twentieth century. This article violated the problems associated with this phenomenon, seen by many musicologists, but the most significant achievements were, in which attention was focused on research studies regarding the selection of national musical culture characteristics compared with other traditions that have influenced her. Positive experience in this area demonstrate the scientific development of creativity devoted to analysis and educational activities of those who built up the Ukrainian musical history in Western Ukraine.

Key words: art, Bukovina, music and educational activities, choral culture.

УДК 7.071.1 (477)

Любов Серганюк

ЖАНРОВА ТА ДРАМАТУРГІЙНА СЕМАНТИКА ОБРАЗОТВОРЧОГО РІВНЯ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО

Статтю присвячено комплексному аналізу символічних систем та інтертекстуальності візуальних мистецтв, що інспірують музичну творчість Лесі Дичко. Здійснено аналіз синопсії як характерної ознаки творчого психотипу композиторки та моделі її проєкції на музичну творчість. Осмислено жанрові моделі візуальних мистецтв та їхні засоби, трансформовані через виразову систему музики.

Ключові слова: візуальні мистецтва, музичні виразові засоби, інтертекстуальність і семантика.

Взаємозв'язок музики з іншими видами мистецтва реалізується в окремі епохи та у творчості різних композиторів у принципово відмінних формах. Якщо взаємовплив музики й слова має більш безпосередній характер (беручи до уваги синтаксис та інтонацію як спільні для обох мистецтв складові), то зумовленість синтезу та змістових паралелей музичного й образотворчого мистецтв створює прецеденти для небуденних опосередкувань, позначених традиціями часу й творчої індивідуальності. Особливої ваги він набув в епоху романтизму (створячи підстави для синкретичних мистецьких форм, нових рівнів і типів програмності, зміщення системи засобів мистецтв у нові сфери виразовості) та імпресіонізму (де взаємопроникнення функцій мистецтв виходить на символічний і семантичний рівні). “Тому художники й прагнули уподібнити своє мистецтво музиці, щоб отримати можливість передавати потік свого творчого досвіду в усій його текучій мінливості, ще не застиглий у картинах чи матрицях значень окремих слів, щоб користуватися своїм твором як символом, знаряддям експресії, винятково придатним для цієї гри подібностей, асоціацій, далеких відгомонів і тяжінь”, – окреслює характер проєкції сутності музичної стихії на живопис імпресіонізму С.Яроцінський [8, с.71].

Ще більш складним і багатовимірним постає їхнє співвіднесення в другій половині ХХ – початку ХХІ століття. У музичних композиціях не лише втілюються враження від зразків образотворчого мистецтва, унаслідуються жанри й технічні прийоми живопису, графіки, пластики, примітивного малярства, архітектури. Досягнуті музикою алюзії чи аналогії візуальних засобів виконують функції семіотичних символів, постаючи засобами передачі конкретних чи узагальнених понять, наповнюючи значимість форми, колориту, драматургії, фольклору, творчості, мистецької особистості, стилю високим і концентрованим змістовим сенсом, нерідко багаторівневим чи перемінним, зрештою, переходячи в інтертекстуальність. У цьому ракурсі взаємодія мистецтв постає насамперед як складова культури в її розумінні як знакової системи, що є посередником між людиною й навколишнім світом. Згідно з висловом П.Серюзьє, одного з учнів П.Гогена, “звуки, фарби, слова володіють спроможністю незвичайної експресії понад усякі уявлення й навіть понад буквальний сенс слів” [8, с.70].

Багатий матеріал для вияву відповідних закономірностей серед мистців другої половини ХХ століття дає доробок П.Хіндемита (симфонія “Художник Матіс”), К.Пендерєцького (“Кос-

могонія”, “Трен пам’яті жертв Хіросіми”), О.Месіана (“Чотири ритмічних етюди”), К.Штокгаузена (“Alpha bet für Liege”: 13 музичних картин для соліста і дуетів), Е.Денисова (“Три картини Пауля Клеє” для альту, гобоя, валторни, гобоя, вібрафона, фортепіано і контрабаса, “Знаки на білому” для фортепіано та “Крапки і лінії” для фортепіано і 8 рук), С.Губайдуліної (“Фігури часу” для оркестру та “Крапки, лінії і зигзаг” для бас-кларнету і фортепіано), Д.Лігеті (“Монумент – автопортрет – рух” для фортепіано), А.Пуссера (“Згини IV” для альту), І.Соколова (“Звуки, букви, числа”), К.Моношуманської-Назар (“Гексаедр” для симфонічного оркестру, “Фреска III Львівська” для симфонічного оркестру та “Квіти” для духових інструментів і фортепіано/органа).

Достойно представлені цікаві індивідуальні пошуки суміщення й засвоєння музичним мистецтвом художніх категорій візуальних мистецтв у доробку українських композиторів. Серед них: “Спектри” для камерного оркестру В.Сильвестрова, “Concerto misterioso” (пам’яті Катерини Білокур) для 9-ти інструментів Л.Грабовського, “Мерехтіння” для струнного квартету, “Кола на воді” (пам’яті О.Месіана) для двох гітар О.Грінберга, “Акварелі” для голосу і фортепіано В.Бібіка, “Карпатський триптих” М.Скорика, “Втілення кольору” для трьох художників, трьох танцівників, камерного ансамблю і стрічки Д.Капіріна, “Розриви площин” для фортепіано В.Годзяцького, “Палімпсести” для хору та оркестру Ю.Ланюка, “Криптограма” для вібрафона О.Щетинського, “Oktagon” для октету віолончелей та “Білий ангел” для комп’ютерної стрічки, візуального ряду, читця та сопрано на тексти Ігоря Калинця Л.Сидоренко.

На особливе місце в цьому переліку заслуговує творчість Лесі Дичко – визначної української композиторки, творча самореалізація якої постійно перебуває у взаємодії звукової та візуальної сфер.

Картинність, живописні алюзії, аналогії музичних засобів композиторки категоріям 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 (Богдан Сюта, Єлизавета Дзюпина), специфіки програмності (Оксана Фрайт), пейзажності (Олена Ущипівська), пленеру в музиці (Інна Довжинець), театралізації хорових композицій (Ю.Мостова) та ін.

Мета дослідження полягає у вияві глибинної символіки, семіотичних паралелей, образотворчої семантики в доробку композиторки. Для цього необхідно виявити специфіку авторського підходу до семантики образу, жанру, категорії національної та позанаціональної архаїки, історії та фольклору, мистецького акту, твору та найхарактернішої знаковості творчої індивідуальності – кожен із названих аспектів отримує у творчому доробку мисткині яскраве індивідуальне втілення. Із цією метою до аналізу специфіки творчого процесу залучено категоріальний апарат герменевтичних досліджень із питань інтертекстуальності, синестезії та синтезу мистецтв (такими є дослідження І.Ванечкіної, Б.Галєєва, І.Чудновської [7], Б.Ольшевського [5], Н.Науменко [4] та ін.).

Найширше поле для дослідження інтертекстуальності¹ мистецтв у доробку Лесі Дичко створює жанр фрески. Цей жанр не лише синтезує різновидові мистецтва, трансформує міжвидові зв’язки в музичну виразовість. У ньому представлено наймасштабніші моделі творчих трансформацій, множинність мистецьких вирішень: “Карпатські фрески” для органа (1985), “Закарпатські фрески” для органа (1986), “Фрески за картинами Катерини Білокур” у 2-х зошитах для скрипки та 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 та перкусії (2001–2002), “Швейцарські фрески”, концерт на духовні вірші (німецькою, французькою, італійською

¹ Поняття інтертексту найперше означає сукупність цитат, алюзій, ремінісценцій, символів одного твору, що набувають нового значення та забарвлення в контексті іншого твору; це “взаємодія різних кодів, дискурсів чи голосів, які переплітаються в тексті” (за Ю.Крістєвою). У даному випадку з точки зору мистецької синестезії інтертекст постає як спроба творчого переосмислення наявних культурних артефактів і перетворення їх на своєрідні “символічні коди” музичного мистецтва [Науменко].

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, поліхронність в одномоментності, драматургічна багаторівневність. Звідси домінанта хорового начала – утілення людської спільноти й 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.

Візуалізація форми, що набуває драматургічного й семантично-символьного рівня очевидна на прикладі аналізу архітектоніки композиції хорової акапельної опери “Золотослов”: специфічний розвиток початкових мотивів і ситуацій, що відбувається за законами варіантного повторення й укрупнення, у поєднанні з прийомом розширення образно-просторових кіл, створює ознаки композиції сферичного типу. Виразною ілюстрацією цього є використання різних варіантів “центру” сюжетно-ситуативного, зміна котрих створює ефект постійної напруги. Унаслідок 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”.

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” [5, с.22]. Образність цього плану присутня у фортепіанному циклі “Замки Луари” і частково в циклі “Алькасар... Дзвони Арагону” та їхніх подальших трансформаціях в “Іспанських” і “Французьких фресках” для різних виконавських складів.

Окремого аналізу потребує багатозначна образна символіка, що має “ключі” до розшифрування своєї системи не лише в музичному ряді, але і в інших видах мистецтва, синтезованих у цьому творі. Так, наприклад, В.Щур акцентує увагу на даному 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 щедрівок). Програмність твору (як створеного спочатку балету, так й інструментальної версії) має узагальнений характер і втілює “зіставлення двох начал: загального і конкретного, або Всесвіту і Людини, макрокосмосу і мікрокосмосу” [6, с.142].

Таким чином, художній сенс “Фресок” полягає в трактуванні індивідуального стилю художника через музичне мистецтво. Глибина й актуальність ідеї викликала множинність переосмислень: одноактний балет за мотивами творчості художниці “Катерина Білокур, або Натхнення” (1983), “Фрески за картинами Катерини Білокур” у 2-х зошитах для скрипки та органа (1986) і Сюїта №1 з балету “Катерина Білокур” для великого симфонічного оркестру (2002). Подібне завдання переслідується 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 іншу культуру. Тут на передній план виходить категорія лакуарності як взаємодії “своє-чуже” в рамках міжкультурної комунікації й позначення національної специфіки певної культурної спільноти відносно іншої. Характеризуючи об'єк-

тивні підстави лакуарності, Б.Данильченко вказує: “Вони проявляються в розірваності та фрагментарності світогляду, наявності непізнанного та інших властивостей картини світу. Картина світу існує в повсякденній свідомості в невідрефлектованому стані, що також служить основою для виникнення смислових лакун категоріального характеру. Виникнення смислових лакун зумовлюється тим, що в процесі контакту з чужою культурою реципієнт усвідомлює її в категоріях власної культури. Національна картина світу зберігає як загальнолюдські, так і специфічні концепти, що знаходять більш-менш повне вираження в семантичному просторі й мовній картині світу” [1, с.10].

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 саррелла (1989), хоровий твір “Диптих” на тексти Охара Токо й Басьо для мішаного хору асаррелла (1972). Категорії національного та історичного стилю в них 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” [2].

Натомість у циклі “Алькасар... дзвони Арагону” як символи національної історії й 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 скоріш 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 поліхронному 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” [3, с.6].

Аналізуючи авторську концепцію, приходимо до спостереження, що подібні аналогії відзначав Е.Ганслік у праці “Музично-прекрасне” (1854), де, на його думку, головною стихією музики є зображення динамічного аспекту почуттів, наслідування руху психічного процесу, і тому її змістом стають рухомі звукові форми, які розвиваються як калейдоскоп вічно мінливих ліній, кольорів і фігур.

До винятково близького переконання приходять дослідниця В.Чудновська, порівнюючи співвіднесення міжвидових мистецьких категорій у межах одного історичного періоду: “Без сумніву, музика й орнамент, що функціонують у рамках одного історичного періоду, висловлюють загальні особливості менталітету даної епохи. Природним наслідком цього є спільність виразних прийомів, композиційних, структурних принципів, використовуваних у цих мистецтвах... Синестетичні фіксовані асоціації виявляються тут невід’ємною умовою функціонування обох мистецтв” [7].

Інтертекстуальна семантика полівидового синтезу в доробку Лесі Дичко фігурує на рівні комплексу символічних формул мистецьких категорій. Композиторка широко застосовує жанрові моделі візуальних мистецтв та їхні технічно-виразові засоби, трансформовані через виразову систему музики, завдяки чому досягає цікавих, оригінальних творчих результатів на рівні філософського узагальнення історично-стильових, інонаціональних, архаїчно-обрядових, індивідуально-образних систем, які стають засобом самопізнання й національного самоусвідомлення.

1. Данильченко Т. Ю. Феномен лакуарности в языке и культуре : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Данильченко Татьяна Юрьевна. – Краснодар, 2004. – 165 с.
2. Луніна Г. Архітектура музики Лесі Дичко / Ганна Луніна // Культура і життя. – 2009. – № 43. – 1–8 листоп.
3. Луніна Г. Магнетизм червоної калини... / Ганна Луніна // Українська музична газета. – 2009. – № 3 (73). – Липень–вересень. – С. 6.
4. Науменко Н. Інтертекстуальність музичного символу в образній структурі тексту / Наталія Науменко // Слово і час. – 2001. – № 11.
5. Ольшевський В. Ключ до слухання музики. Досвід зору. Графічні зображення в музиці / Володимир Ольшевський // Опис досвіду вчителя музичного мистецтва Ольшевського В. І. – Львів : ЛОШПО, 2010. – 42 с.
6. Щур В. Аспекти традиційного та інноваційного у хорових та інструментальних “Фресках” Л. Дичко [Електронний ресурс] / В. Щур. – Режим доступу : <http://etno.kyiv.uar.net/vyd/matmyst/2003/N3/Art23.ht>.
7. Чудновская И. Н. Синестетическая символика в искусстве (на примере музыки и орнамента) / И. Н. Чудновская // Материалы международной научно-практической конференции “Электроника, музыка, свет (к 100-летию со дня рождения Л. С. Термена)” : сб. тезисов, (10–14 декаб. 1996 г., Казань). – Казань : Фэн, 1996. – С. 115–117.
8. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский. – М. : Прогресс, 1978. – 232 с.

Статья посвящена комплексному анализу символических систем и интертекстуальности визуальных искусств, инспирирующих музыкальное творчество Лесии Дичко. Осуществлено рассмотрение сипнописи как характерного признака творческого психотипа композитора и моделей ее проекции на музыкальное творчество. Осмыслены жанровые модели визуальных искусств и их средства, трансформированные посредством выразительной системы музыки.

Ключевые слова: визуальные искусства, музыкальные выразительные средства, интертекстуальность и семантика.

The article deals with the analysis of complex symbolic systems and intertextuality of visual arts, music that inspires creativity of Lesia Dychko. The analysis synopsis as characteristic features of the composer and creative psychological model of its projection on musical creativity. Model assumes the genre of visual arts and their expressions or technical means, expressional system transformed by music.

Key words: visual art, musical expression means, intertextuality and semantics.

УДК 78.022

Юрій Волощук

НАРОДНА ШКОЛА СКРИПКОВИХ МАЙСТРІВ ГУЦУЛЬЩИНИ: ЕТНОРЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ

У статті досліджується етнорегіональна специфіка “гуцульської народної школи” виготовлення струнно-смичкових інструментів; визначаються основні вектори її функціонування на сучасному етапі; вивчаються індивідуальні творчі методи провідних скрипкових майстрів й особливості їх поєднання з класичними та регіональними традиціями.

Ключові слова: скрипка, скрипкові майстри, народна школа, етнорегіональні особливості, художня обробка деревини.

Перша літературна згадка про скрипку на теренах України з’явилася 1596 року в словнику Лаврентія Зизанія, а одне з найдавніших її зображень – 1692 року в “Букварі” Каріона Істоміна. На цьому зображенні скрипка об’єднана в ансамбль з такими народними інструментами, як гуслі, бандура та з духовим інструментом типу ріжка.

Як зазначає А.Іваницький, скрипка “прийшла в Україну десь у XVI – поч. XVII ст. – і значною мірою завдяки єврейській еміграції із Західної Європи” [8, с.27]. З того часу скрипка в Україні отримала широке розповсюдження, що зумовлено цілим рядом обставин. По-перше, у зв’язку з наближенням скрипкового тембру до людського голосу виконання на скрипці українських пісень і танців стало особливо органічним, бо відповідало насамперед природному звуко-

ідеалові українців. По-друге, побутування скрипки в Україні має давні й міцні традиції, і саме гудок, як і ряд інших подібних йому слов'янських інструментів, за численними органологічними теоріями вітчизняних і зарубіжних інструментознавців, вважається провісником скрипки. По-третє, для українців уже було звичним грати на смичковому інструменті з квінтовим строєм, і перехід на більш досконалий інструмент, як і спів і танці в супроводі цього нового інструмента, був також природним явищем.

Упродовж ХХ – початку ХХІ ст. скрипка залишається загальнонаціональним народним інструментом. Проте найбільш збереженими й поширеними є традиції сольного й ансамблевого скрипкового виконавства, а також виготовлення струнно-смичкового інструментарію на західноукраїнських землях, зокрема Гуцульщині, Бойківщині, Буковині, Західному Поділлі та Поліссі.

Основною метою нашого дослідження є з'ясування феномену “гуцульської школи” скрипкарства на теренах Івано-Франківщини в контексті становлення національної школи майстрів струнно-смичкового інструментарію.

Сформульована мета окреслила завдання наукового дослідження, а саме: вивчити етнорегіональні традиції виготовлення скрипок і простежити їхній вплив на становлення професійної школи українського скрипкарства; визначити основні творчі засади діяльності найяскравіших майстрів-скрипкарів регіону.

Автори окремих статей в українській періодичній пресі частково торкаються питань становлення української школи скрипкових майстрів. Наприклад, відомий український публіцист і журналіст В.Качкан в окремих розвідках досліджує творчу діяльність в Україні та за її межами скрипкового майстра В.Мартишука [9].

Основні напрями діяльності Асоціації майстрів-художників струнно-смичкових інструментів Всеукраїнської музичної спілки, найзначніші досягнення провідних скрипкарів України висвітлюються в статті М.Бондаренка “Королева звуку – скрипка” [6].

Для всебічного вивчення матеріалу, пов'язаного з особливостями формування струнно-смичкового інструментарію, на інтернет-сторінці Музею театрального, музичного та кіномистецтва України [11] можна ознайомитися з колекцією струнно-смичкових інструментів, короткими відомостями про майстрів, художніми й звуковими особливостями їхніх робіт. Серед інструментів цієї колекції широко представлені скрипки майстрів ХІХ–ХХ століть: Я.Бородині, Л.Мар'яненка, Л.Добрянського, Ф.Драпія-Драпіковського, С.Коваля, І.Геймана, Д.Бойченка, О.Колісника.

Найвагомішою працею, яка стосується нашого дослідження, є науково-популярне видання С.Голубокого “Скрипкові майстри України” [8], у якому зібрані дані про всіх відомих українських скрипкових майстрів, починаючи з ХVІІ століття й до наших днів. Ця книга, укладена С.Голубоком, стала немовби екскурсом у світ скрипкових майстрів нашої країни, оскільки містить зібрані матеріали про різних за професійним рівнем українських майстрів. Поряд з українцями в довіднику згадано чеха Євгенія Вігачека, який першу скрипку виготовив у Києві, француза Бастьєна Марізо, котрий працював упродовж тривалого періоду в Харкові й виховав послідовника Овручкєвича, росіянина Лемана, який не один рік жив і працював в Україні. Усі вони – представники інших народів, але залишили помітний слід у нашій культурі. Подаючи біографічну характеристику майстрів, автор не робить узагальненої характеристики, не вивчає специфічні риси національної чи регіональних скрипкових шкіл в Україні.

Незважаючи на широкий спектр музикологічних і публіцистичних розвідок, які частково торкаються питань удосконалення струнно-смичкового інструментарію, висвітлюють діяльність окремих скрипкарів, цілісного наукового дослідження, яке б узагальнювало й підсумувало розвиток однієї з найсамобутніших регіональних шкіл в Україні – “гуцульської школи” скрипкарства – досі немає.

Велика популярність скрипки в побутовій обрядовості населення Івано-Франківщини призвела до появи численних майстрів-кустарів, які виготовляли скрипки й віолончелі, що розповсюджувалися серед народних, сільських музик.

Музичний інструмент є феноменом матеріальної культури. Матеріал, з якого він виготовляється, конструкція, форма, спосіб зберігання тісно пов'язані з традиціями матеріального виробництва. Вивчення їх – складова частина органологічного дослідження. Щоб зрозуміти особ-

ливості вибору й обробки матеріалу, характер виготовлення, настроювання інструмента, потрібно бачити процес його творення. Недарма сам інструмент часто асоціюється в народному мисленні з живою істотою, його звучання характеризується такими визначеннями, як: “вимовляє”, “говорить”, “співає”, “грає”, “перебирає”, а самі назви частин інструмента легко асоціюються із частинами тіла живої істоти: головка, шийка, груди, боки, плечі, звукові ніздрі, вуха і т. п.

Близько 300 років тому можна було натрапити на скрипку з білої верби, груші, тополі. Народні скрипки в різних регіонах виготовляють за місцевими традиціями, найдавніша з яких – виготовлення скрипки-довбанки, коли із суцільного шматка явора, липи, тополі, верби, берези видовбується велика ложка (ківш), що є одночасно нижньою декою, обичайкою, шийкою й головою. Для виготовлення грифа використовують морений дуб чи інше тверде дерево. Пізніше в народі почали наслідувати класичні зразки скрипки. Проте це швидше схожість у загальних рисах. Народні майстри Гуцульщини часто не дотримуються канонічних параметрів скрипки й надають контуру скрипки та її деталям (ефам, струнотримачеві, головці тощо) власних форм. У цих скрипках, як правило, немає вуса, хоча він часто імітується декоративними елементами. Гуцульські майстри нерідко прикрашають свої скрипки вишуканим декором. Інструменти Гуцульщини прикрашались інкрустованими візерунками. Наприклад, скрипка невідомого майстра початку ХХ століття з Прикарпаття має по краях корпусу темно-коричневі ромбики, а квіткові мотиви прикрашають гриф. Для виготовлення грифа використовують грушку, кілки роблять зі сливи, граба, акації. Віками в народі формувалася власна термінологія, пов’язана з будовою скрипки. У Карпатському регіоні вона така: корпус має назву голосниця, обичайка – обруч, ефи – голосники, кілки – закрутки, підставка – кобилка, душка – душа, нижній поріжок – підліжжя, деки – дошки. А скрипалю називають скрипак або скрипник.

Ознайомлення з дослідженнями українських інструментознавців, вивчення публікацій у періодичній пресі та на сайтах мережі Internet дозволили простежити два напрями в розвитку “гуцульської народної школи” виготовлення струнно-смичкових інструментів: 1) продовження класичних традицій; 2) поєднання класичних традицій з етнорегіональними особливостями.

Перший напрям представляють такі відомі в Україні та світі майстри, як Микола Медвичук, Федір Кравчук, Роман Шмигельський, Петро Костюк, Степан Мельник.

У процесі виготовлення скрипок представники “класичного” напрямку дотримуються традицій, закладених ще італійськими майстрами XVII–XVIII століть. Так, зокрема, у скрипковій справі вони використовують добірні сорти резонансної деревини: для верхньої деки – ялини, для нижньої деки, “шийки” й “головки” – клена або явора. Якщо нижню або верхню деку виготовляють не з однієї суцільної дощечки, а з двох, то підбирають однорідний матеріал з відповідною текстурою дерева, щоб ні акустика, ні зовнішній вигляд інструмента не постраждали. Попередньо деревина має бути добре висušеною в природних умовах. На оздоблення й виготовлення грифа, струноутримувача, поріжків застосовують деревину екзотичних порід червоного або чорного дерева.

Найстарішим скрипковим майстром, про якого ще пам’ятають сучасники і якого з упевненістю відносять до так званого “класичного напрямку”, був Микола Медвичук (1870–1947) із села Снідавки Косівського району. Органологам він відомий як провідний майстер цимбалів, скрипок і бубнів, тобто комплекту інструментів до трійстих музик.

До цієї когорти належить також один із фундаторів “гуцульської народної школи” скрипкових майстрів Федір Михайлович Кравчук (1906 р. н.) – мешканець села Космач Косівського району. Головною ознакою будь-якої школи є її учні та їхні досягнення. Професіоналізм вихованців Федора Михайловича – Романа Шмигельського, Степана Мельника та Василя Книщука – не викликає ні в кого сумнівів. Рівень майстерності Книщука із с. Космач визначається хоча б тим, що він виготовляв скрипки для Московської експериментальної фабрики музичних інструментів.

Федір Михайлович досконало орієнтується в звучанні різних порід дерев. Із цього приводу він зазначає: “Смереку треба вибирати на кам’янистому ґрунті, бо тоді вона має тонкі шари, і рубати тільки взимку. Клен рубаю навесні, коли пустить перший лист, бо тоді він м’якший і краще піддається вібрації. Застосовую дерево двадцятилітньої давності” [12]. Нижню деку, обручі й шийку він виробляє з явора, який потрібно заготовляти весною, у травні, бо саме тоді соки йдуть у краї дерева й такого матеріалу не їсть черв’як.

Не всім відомо, що музикознавці за якість скрипок, зроблених нашими майстрами-інструменталістами, Івано-Франківщину називають українською Кремоною. Одним із них є прикарпатець Костюк Петро Кузьмич (нар. 1936 р.) – майстер із Богородчан Івано-Франківської області, який стажувався в Москві в майстра Ю.Почекіна. Одна з його скрипок зайняла четверте місце за звукові якості на II Міжнародному конкурсі ім. П.І.Чайковського. Крім того, майстер двічі отримував лауреатські премії на всеукраїнських конкурсах скрипкових майстрів (1988, 1993 рр.).

У богородчанського майстра поєднується високопрофесійне ремесло зі станом душі та філософією світосприймання. Він уміє працювати з деревиною, має музичний слух, знає нотну грамоту, володіє грою на музичних інструментах, користується основами фізики, хімії, акустики.

Більш як за чверть віку з-під рук майстра народилося 88 інструментів, з них – 14 альтів, 5 віолончелей. На інструментах, що виготовив Петро Кузьмич Костюк, грають відомі музиканти як в Україні, так і за її межами: заслужені артисти Олександр Ключков і Герман Сафонов, студенти Національної музичної академії імені Чайковського та Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка, а також учні музичних шкіл і училищ. Дві скрипки й віолончель придбала в майстра Єкатеринбурзька консерваторія (Росія). Чотири скрипки – у Чехії, по одній у Польщі й Англії. Ще одна скрипка – у Версальській консерваторії поблизу Парижа (до речі, ця скрипка – лауреат Міжнародного конкурсу в Москві). Під час ярмарку-розпродажу в Москві дві скрипки майстра придбав студент із Болівії.

Одне з найпочесніших місць серед скрипкових майстрів не тільки прикарпатського регіону, але й усієї України по праву належить представнику “гуцульської народної школи”, прихильнику її класичного вектора – Степанові Мельнику.

Мельник Степан Онуфрійович народився 1944 року в с. Жураки Богородчанського району. Цей видатний скрипковий майстер – лауреат I премії республіканського конкурсу (м. Харків, 1984 р.), дипломант всесоюзного конкурсу, лауреат II премії міжнародного конкурсу (м. Софія, 1988 р.).

Не маючи музичної освіти, але будучи наділеним незвичайним талантом виготовлення струнно-смичкових інструментів, Мельник вивчав спеціальну літературу з технології виготовлення інструментарію, знайомився з музикантами, часто навідувався до Івано-Франківського музичного училища імені Д.Січинського, подовгу радився з педагогами О.П.Геретою, І.М.Пилатюком, відвідував концерти, слухав гру скрипалів. Згодом довелося пізнавати не тільки столярне ремесло, а й самому, маючи добрий слух, учитися грі на скрипці. Роботі С.Мельника сприяв також відомий скрипаль Гуцульського ансамблю пісні і танцю, шанувальник і знавець музичних інструментів Ярослав Вільницький. Під його керівництвом він змайстрував скрипку “Ассоль”. Цю скрипку зараз використовують у камерному оркестрі Чернівецької філармонії.

Чимало допомогли уроки, взяті в шанованого скрипкового майстра Федора Михайловича Кравчука із села Космач Косівського району. Згодом Р.М.Кравчук познайомив Степана Мельника з калуським майстром Романом Олексійовичем Шмигельським. Ця творча дружба збагатила обох. Варто відмітити, що альт “Ільмень” Р.О.Шмигельського на Республіканському огляді-конкурсі майстрів-художників смичкових інструментів зайняв друге місце. Сам Р.Шмигельський, технік за фахом, учився у відомого московського майстра Юрія Почекіна, який свого часу навчався в Кремоні.

Якщо без доброго інструментарію важко виготовити хорошу скрипку, то без вистояних, висушених роками або й десятиліттями явора, ялини чи ялиці взагалі шансів на успіх нема. “Від пружності, еластичності деревини, – каже Мельник, – залежить звучання, тембр інструменту” [18].

Майстер виготовив 32 скрипки, і всі його інструменти користуються великим попитом. Наприклад, на скрипці Мельника грають скрипаль-віртуоз Олександр Семчук, професор Львівської музичної академії імені Миколи Лисенка Лідія Шутко та її син Остап, лауреати різних міжнародних конкурсів Анастасія та Назар Пилатюки, відомий скрипаль, переможець багатьох конкурсів Олег Каськів, який тепер проживає у Швейцарії.

На Республіканському огляді-конкурсі майстрів смичкових інструментів, який проходив у рамках конкурсу імені М.В.Лисенка в Харкові, його скрипка “Едельвейс” визнана найкращою серед чотирьох десятків представлених скрипок, виготовлених майстрами-професіоналами. Ця

перемога була результатом багатьох років пошуків. Сьогодні на цій скрипці грає Орест Шургот зі Львова.

Деякі з українських майстрів, що представляють “гуцульську народну школу” виготовлення струнно-смичкового інструментарію, застосовуючи в виготовленні інструментів досягнення західноєвропейських майстрів, намагаються втілити певні етнорегіональні особливості, зокрема індивідуальну художню обробку головки скрипки та інкрустацію дек. Це пов'язано з міцними традиціями художньої обробки деревини й тривалими напрацюваннями “гуцульської народної школи” скрипкових майстрів. У цьому контексті варто відзначити інструменти коломийського майстра Василя Мартищука. Декілька скрипок із його колекції виготовлено в карпатському стилі – з інкрустацією.

Мартишук Василь Михайлович народився в селі Снідавка Косівського району в родині майстрів. Брат Василя, Микола, відомий майстер із виготовлення цимбалів. Дід Василя по батьковій лінії робив скрипки та цимбали, а дід по матері – виготовляв скрипки. Гра й майстрування обох дідусів, мамині коломийки й ладканки спрочинили до того, що в 10 років малий Василько зробив першу скрипку.

Незабаром він усвідомив, що творення скрипок – це і його робота, і спосіб життя, і можливість реалізувати естетичні потреби, які заявили про себе не на жарт. “Коли вже я досяг достатньої висоти звуку – значить, я на вірній дорозі”, – так через багато років шукань і розчарувань, часткових пошуків і знахідок полегшено розповідає маестро зі світовим іменем [15]. Вибрати матеріал для інструмента – це надзвичайно відповідальний момент, бо він мусить вистоятися приблизно 10 років. Чим довше настоюється матеріал, тим м'якшим він стає, у ньому, як стверджує майстер, дозрівають клітини, волокна, і тоді ялина чи явір стають податливішими в руках. Велике значення мають особливості застосування лаків. “Лак – говорить майстер, – треба наносити дуже тоненько, щоб було видно живу текстуру дерева, оті прожилочки, якими воно дихає” [10, с.304].

Василь Михайлович – майстер-художник смичкових інструментів Московської експериментальної фабрики музичних інструментів, автор кільканадцяти скрипок, альтів. За п'ять-шість років невтомної творчої праці й пошуків у напрямі вдосконалення звукових властивостей скрипки він здобув чотири лауреатські звання, має десятки дипломів, грамот. 1986 року на конкурсі імені П.І.Чайковського (м. Москва) скрипка “Берізка” роботи Василя Мартищука посіла перше місце. 1988 рік – скрипка “Анна” визнана однією з десяти найкращих скрипок світу на конкурсі імені А.Страдіварі в італійському місті Кремона. За своє творче життя майстер виготовив понад 120 інструментів.

Значних успіхів у виготовленні класичних струнно-смичкових інструментів із вплетенням етнорегіональних елементів досяг також і С.Ткачук – музикант і самодіяльний композитор, викладач Коломийського педагогічного коледжу. Уже більше десяти років С.Ткачук виготовляє й реставрує скрипки. Серед скрипалів Прикарпаття він відомий як “коломийський Гварнері”. С.Ткачук був учасником республіканського конкурсу майстрів із виготовлення струнно-смичкових інструментів імені М.Лисенка, який проходив у Києві 1988 року. Участь у такому престижному змаганні та знайомства з уже відомими фахівцями позитивно позначилися на його творчому зростанні. Умілі руки майстра виготовили унікальні за звучанням та формою скрипки. Одна з них – “Захар Беркут”. На грифі скрипки – мініатюрний портрет нашого земляка Василя Симчича, відомого режисера й актора, який зіграв головну роль в однонайменшому кінофільмі. Робота над скрипкою тривала близько двох років. Її виготовлено зі старого явора, знайденого в Яремчі, і густошарової смереки, яка росте тільки на кам'янистому ґрунті в горах. За свій чудовий неперевершений звук скрипка одержала високу оцінку свого часу від відомого скрипаля Ю.Д.Криха.

С.Ткачук багато років захоплюється виробництвом і реставрацією музичних інструментів, з його рук народилося кілька десятків інструментів, які високо цінуються в музичних колах. Особливо цікавою є скрипка “Червона рута”, присвячена пам'яті Володимира Івасюка. С.Ткачук із захопленням колекціонує рідкісну літературу про смичкові інструменти, каталоги, музичні довідники.

Таким чином, представники “гуцульської народної школи” виготовлення скрипок, застосовуючи у виготовленні інструментів досягнення західноєвропейських скрипкових майстрів,

намагаються втілити певні етнорегіональні особливості. Зокрема, у виготовлених ними інструментах можна спостерігати індивідуальну художню обробку головки скрипок та інкрустацію дек.

Народні скрипки в гуцульському регіоні дуже часто виготовляються за місцевими традиціями та з порушенням основних класичних канонів, а саме:

- нестабільністю канонічних параметрів скрипки;
- наданням контуру скрипки та її деталям власних форм;
- декоративним оздобленням дек та інших частин інструмента.

Однак творчість народних умільців, яка здебільшого трималася на ентузіазмі й любові до музикування, стала солідним підґрунтям для появи й формування цілком професійних майстрів, яскравих індивідуальностей, чиї інструменти здобули визнання на міжнародних конкурсах і фестивалях.

1. Білоусов А. Змагання скрипкових майстрів / А. Білоусов // Культура і життя. – 1998. – № 38.
2. Білоусов А. Форум майстрів-художників / А. Білоусов // Українська музична газета. – 2003. – № 2.
3. Білоусов А. Фестиваль “Маестро” продовжує жити / А. Білоусов // Музична газета. – 2007. – № 4.
4. Білоусов А. Портрет митця в інтер’єрі “Тарілки” / А. Білоусов // Українська музична газета. – 2005. – № 2.
5. Бондаренко М. Королева звуку – скрипка. Бесіда із скрипковим майстром / М. Бондаренко // Дніпро. – 1999. – № 3–4. – С. 133–138.
6. Волощук Ю. І. Українська школа майстрів-рестораторів струнно-смичкових інструментів: традиції та новітні пошуки / Ю. І. Волощук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. VIII. – Івано-Франківськ, 2005. – С. 99–105.
7. Голубокий С. Скрипкові майстри України : короткий довідник / С. Голубокий. – К., 2006. – 87 с.
8. Іваницький А. Українське етноінструментознавство в другій половині ХХ століття / А. І. Іваницький // Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні : матеріали наук.-практ. конф. – К., 1995. – С. 23–30.
9. Качкан В. А. Вогонь струн / В. А. Качкан // Краси нев’януче пелюстя. – К., 1991. – С. 295–326.
10. Колекція музею театрального музичного і кіномистецтва України [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.tmf-museum.iatp.org.ua.
11. Марченко Г. Українська Кремона / Г. Марченко, Г. Степанович // Прикарпатська правда. – 1988. – 11 листоп.
12. Погоджук Д. Космацький Страдіварі / Д. Погоджук // Гуцульщина. – 1993. – № 32. – С. 22–25.
13. Ровенко О. Скрипка Яворова / О. Ровенко // Сільські вісті. – 2007. – 17 лют.
14. Роп’яник І. Скрипка Мартишука / І. Роп’яник // Прикарпатська правда. – 1986. – 20 черв.
15. Тимінський Б. Коломийський Страдіварі / Б. Тимінський // Комсомольська правда. – 1988. – № 23.
16. Тимінський Б. Скрипка “Захар Беркут” / Б. Тимінський // Радянська освіта. – 1988. – 16 верес.
17. Фабрика Р. Скрипка токаря / Р. Фабрика // Прикарпатська правда. – 1984. – 9 груд.
18. Фабрика Р. Чари та болі Едельвейса / Р. Фабрика // Соціалістична культура. – 1986. – № 9.
19. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти / Л. М. Черкаський. – К. : Техніка, 2003. – 264 с.

В статті досліджується етнорегіональна специфіка “гуцульської народної школи” виготовлення струнно-смичкових інструментів; визначаються основні вектори її функціонування на сучасному етапі; вивчаються індивідуальні творчі методи ведучих скрипкових майстрів та особливості їх об’єднання з класичними та регіональними традиціями.

Ключевые слова: скрипка, скрипичні майстри, народна школа, етнорегіональні особливості, художня обробка деревини.

In clauses the regional specificity “of national school” of manufacturing of violin-stringed tools is investigated; the basic vectors its functioning at the present stage are defined; the individual creative methods conducting violin master of their synthesis with classical and regional traditions are studied.

Key words: a violin, violin master, school, ethnoregional peculiarity, art processing of wood.

УДК 78.083.2: 7.026

Марина Рудик

ЕСКІЗИ ДО ОГЛЯДУ УКРАЇНСЬКОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст.: ПРЕЛЮДІЇ, МІНІАТЮРИ Й ЦИКЛИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ П'ЄС

Проблема реалізації художньої цілісності належить до визначальних у творчості будь-якої епохи. Цікавий і розмаїтий матеріал для її вивчення надає сучасна українська інструментальна творчість. Частина цього доробку розглянуто в пропонованій авторкою статті.

Ключові слова: мініатюра, прелюдія, цикл, новаторство, мистецький експеримент.

Цілісність – один з вирішальних чинників художньо-концепційної досконалості циклічних творів, який би з багатьох варіантів циклічного об'єднання не обрав композитор для втілення свого задуму. Її дослідженню присвячені численні мистецтвознавчі роботи, оскільки циклічні композиції складають величезну частину музичного спадку й сучасного музичного мистецтва.

Так, в одній з базових робіт, присвячених вивченню циклічності у фортепіанній літературі ХХ ст., – дисертації В.Лебедевої “Цикл программных пьес и прелюдий в русской фортепианной музыке ХХ века: традиции и новые тенденции” наводиться таке спостереження щодо ступеня вивчення проблеми в російському музикознавстві: “аналізу композиційної структури програмного фортепіанного циклу одним з перших у вітчизняному музикознавстві звернувся О.Алексеев” [7, с.3]. Також вона засвідчує важливість праць К.Зенкіна, І.Белзи, Д.Житомирського, Я.Мільштейна й О.Царьової в дослідженні проблем цілісності й особливостей образної сфери циклів фортепіанних мініатюр¹. Проте досі не було здійснено комплексного огляду інструментальної творчості українських композиторів у жанровій галузі прелюдій, мініатюр і фортепіанних циклів. Цим зумовлюється актуальність пропонованої розробки. Завданнями є: виявити типологічні ознаки тих чи інших традицій в інструментальних циклах; шляхом компаративного аналізу окреслити напрями розвитку жанрів; створити відносно повну уяву про українську інструментальну творчість у галузі циклічних форм.

Незважаючи на вражаюче розмаїття конкретних концепцій, більшість учених схильні до думки, що факторами цілісності як певної системи виступають:

- певна замкнутість і відособленість від інших зовнішніх об'єктів;
- властивість циклу як системи не зводиться до сумування властивостей її складових і не впливає з них;
- властивості циклу залежать від функцій і розташування кожного з його елементів;
- прикмети циклу як цілісності формуються шляхом нарощення внутрішніх зв'язків і взаємодії її складових, що в цьому процесі набувають якостей, не притаманних їм як окремим автономним частинам.

Виходячи з визначення О.Руч'євської, що цикл – це “ряд автономних за формою частин, що допускає й передбачає тимчасові розриви між частинами, у якому утворюється змістовна структура вищого типу” [8, с.167–168], вважаємо необхідним доповнити його твердженням про те, що цикл як цілісність є наслідком складного структурування й упорядкування внутрішніх зв'язків між складовими системи.

О.Руч'євська розрізняє два типи організації циклів:

- імовірнісний, що допускає перекомпонування елементів системи й опертій на континуум епохального, жанрового, національного й авторського стилів [8, с.169];
- детермінований, що характеризується винятково міцними взаємозв'язками складових, опертій винятково на особливості індивідуального авторського стилю [8, с.170].

Саме авторська концепція визначає тип зв'язків між елементами й виявляє специфіку конкретної цілісності, що в інструментальних творах реалізується тільки на рівні музичної мови, на відміну від вокальних циклів, де важливим чинником цілісності є поетика й семантика вербальних текстів.

Поширення програмних (узагальненого чи деталізованого типу) інструментальних циклів викликає питання про функційно-семантичний вплив такої програми на властивості циклічної

¹ До цієї проблеми також зверталися Б.Бобровський, а серед українських дослідників – М.Калашник.

цілісності. У цьому випадку виникає аналогія з працею над вокально-поетичним циклом, в основі якої лежить “визначений метод роботи композитора над поетичними першоджерелами, який можна зрозуміти як метод режисури, тобто цілеспрямованого добору окремих віршів, їх компонування відповідно до ключової ідеї твору в цілому” [4, с.28]. Тільки в разі визначення програми для інструментального твору концепційно-аналітична робота відбувається над широким колом асоціацій-відчуттів, понять чи візуальним рядом; при цьому в деяких випадках ідеться про важливість асоціювання між візуально-графічним рядом і принципами інтонаційної експозиції й фактурної розробки інтонаційних моделей. На відміну від початкового етапу над вокальним циклом, де автор часто створює вторинний поетичний цикл, під час створення програмного інструментального циклу композиційно-семантичний ряд завжди первинний і детермінований композиторській концепції й питання про підпорядкованість іншим джерелам не виникає.

В українській музиці різнотипність програм інструментальних циклів напрочуд широка. Значну частину їх масиву складають твори, зорієнтовані на циклічні моделі попередніх епох і стилів, що, унаслідок цього, виявляють виразні неотенденції. До цієї групи належать, зокрема, “Музика класична” (пам’яті В.Флиса) для струнного оркестру (1994) Б.Фроляк, “Прелюдія, fuga та хорал” для фортепіано (1999) О.Гаркавого, “Маленькі партити” № 6 (для фортепіано в чотирьох частинах; 2001), № 7 (для скрипки та фортепіано; 2002), № 8 (для альту соло, 2003) Ю.Іщенко, сюїта для органа, скрипки та віолончелі в 3-х частинах (“Трохи про старовину”, “Романс”, “Скерцо”, 2004) Ж. Колодуб, сюїта для фортепіано “Танці Старої Європи” (2000) Л.Колодуба та ін. Навіть деякі специфічні композиційно-драматургічні принципи давнього музичного мистецтва знаходять оригінальне відображення в сучасній творчості. Зокрема, синтез принципу повернення, відомий у бароковій творчості як ритурнель, і композиційних засад (тривіршова поетична строфа) був здійснений Л.Юріною в “Ритурнелях” для фортепіано (1995).

У деяких творах відбувається діалог не з первинними стильовими моделями, а вже з неостилістикою, що можна класифікувати як прояви постмодерного й неоавангардного мислення, як-от: у “Прелюдії без fugи” для фортепіано в трьох частинах О.Гугеля, “Трьох фрагментах зі старовинної сюїти” для камерного ансамблю (1993–2003) М.Денисенко. Це, поза сумнівом, зумовлено таким типовим для української музики чинником, як спадкоємність традицій чи відштовхування від традиції. Для покоління шестидесятників у зазначеному підході важливу роль відіграла позиція таких визнаних авторитетів, як Б.Лятошинський і Д.Шостакович, у творчості яких циклічні композиції займають чільні позиції. Зокрема, Д.Шостаковичу належить таке висловлювання з питання важливості традицій для розвитку нових тенденцій у мистецтві: “Шляхів оновлення мистецтво в наш час знає багато, але тільки ті з них перспективні, які опираються на великі традиції класики... Наводячи мости в майбутнє, ми не повинні спалювати мости, що зв’язують сучасну культуру з її безсмертним минулим” [12, с.367].

Так, самотнім проявом актуалізації стильових традицій давнини в сучасному мистецькому контексті став такий видатний твір, як “Три фантазії з Львівської лютневої табулатури XVI століття” (1973) М.Скорика, а також “Варіації на знаменний розспів” для фортепіано (2002) Ю.Іщенко. Обидва твори органічно вписуються в необарокові інтенції сучасної української музики. Натомість такий принцип розвитку музичної тканини та явища в музичній культурі, як монодія став основою для радикально-авангардного за мисленням і стилістикою однойменного твору В.Сильвестрова (“Monodia” у 3-х частинах для фортепіано та симфонічного оркестру, 1965). Ці твори показують, що в багаточастинних композиціях виявляються специфічні, притаманні тільки тому чи іншому творові принципи циклізації.

У принципах циклізації виявляються також впливи вокальних жанрів (“Три гімни” для скрипки, віолончелі та контрабаса (1992) О.Гугеля чи “Чотири гімни” для струнного квартету (1997) Б.Стронька).

Цілісність циклу, що виникає внаслідок зближення окремих віршів, що тяжіють один до одного, вторинна за походженням. Досі розрізнені, відмінні за тональністю і жанровими ознаками, вірші, згруповані в ціле, розкривають багатшу, ніж окремий твір, гаму почуттів, передають послідовність переживань ліричного суб’єкта, його бачення світу. Цикл виявляє зміну точок зору, що сприяють створенню смислової перспективи. Як організований автором контекст він дозволяє переосмислювати раніше заявлені точки зору або вводити нові. Те, на чому акцентувалося в окремому вірші, може в наступних набувати нових семантичних відтінків.

Циклу притаманна система взаємних змістових перегуків, варіювання ключових образів. Різні точки зору не відмінюють одна одну, а співвідносяться між собою. Завдяки їх зміні, досягаються перетин і кореляція різних поглядів на явище. Інваріантна модель передтекстової ситуації, тобто тієї ситуації, яка передує тексту, трансформується в циклі в ряд ситуацій-варіантів, що збільшують розрив між зображуваною реальністю і її художнім утіленням. Згадане й уявлюване взаємонакладаються і породжують нові варіації. Повторення окремих сегментів тексту служить виявленню подібного в неповторному, появі нових змістових можливостей завдяки несподіваним зіткненням. При виникненні нової єдності спостерігається перерозподіл, перекомпонування вихідних компонентів тексту, виявлених частково знову. Повтори на інтратекстуальному рівні конкретизують, увиразнюють, доповнюють висловлене, скріплюють фрагменти твору. Вони не вимагають обов'язкового нагнітання слів, якщо мова йде про повтори ідеї.

Структура “тексту в тексті” – наслідок синтезу, “специфічна риторична побудова, при якій різниця в закодованості різних частин тексту стає виявленим фактором авторської побудови й читачького сприйняття тексту” [5, с.13]. Ідеться, отже, про взаємодію структур у межах твору, що служить основою генерування нових значень. Виявлення “тексту в тексті” потребує насамперед упізнання введеної частини та співвіднесення її з прототекстом, що дозволяє простежити, як ця частина інтерпретує попередній твір. Текст, частково представлений в іншому, описує й характеризує вихідний, тобто сприймається щодо нього як метатекст.

У деяких творах виникають аналогії із “щоденниковим” принципом, заснованим на “описі ряду послідовних подій, об'єднання на основі єдності ситуації, явища, навіть думки, з основним завданням різностороннього опису” [3, с.5]. Зазначений принцип циклічної організації розмаїто представлено у творчості Й.Ельгісера, якому належать такі цикли, як тринадцять п'єс для фортепіано “Настрої, враження, згадки” (2001), цикл поліфонічних п'єс для фортепіано “Після відвідин художніх виставок” (“У майстерні художника”, “Метафізичні ескізи”, “Картинки з виставки”), “Альбом весни та літа 2002 року” для фортепіано (“Навкруг знов весна”, “Вороття нема”, “Начебто мазурка”, “У розпачі”, “Не занепадай духом”, “Думка”, “У відпустці”, “Безтурботність”, 2002), сюїта для фортепіано “Мальта” (2002) й “Альбом туриста” (“Мить з Моцартом”, “Мить зі Штраусом”, “Мить з Брамсом”, “На площі св. Марка у Венеції”, “Шенбрунн”, “По Карінті”, “Пісні венеціанського гондольєра”, “Візитна картка композитора художнику Ш.Пальмеру”, “Вулкан Етна”) для фортепіано (2003).

За В.Васіною-Гроссман, у класифікації циклів вирізняються сюжетний і тематичний (історичний¹, міфологічний або регіонально-колеритний типи, де центральним персонажем є ліричний герой, який асоціюється з особистістю автора) [2, с.308]. Такі твори достатньо розмаїті за тематикою і формою саморефлексії та спостережень за іншою особистістю: “Психологічні стани” (шість п'єс для фортепіано, 2001) Й.Ельгісера, три збірки по чотири п'єси “Акваріум пана Левка” для фортепіано (1999) Ж.Колодуб, “Той, що виходить з кола” (“Выходящий из круга”) для баяна (1994), “Відчуття самотності” для гобоя (1995) і перформанс для магнітної плівки “Саморефлексія № 2” (1997) К.Цепколенко, “Наодинці” для фортепіано (1994) О.Щетинського.

Суттєву частку інструментальних циклів складають композиції так чи інакше пов'язані з **образотворчим мистецтвом і графікою**. Розуміння деяких геометричних фігур як подібності між циклічними явищами (коло, еліпс і спіраль) належить до традиційних основ музичних аналогій із цього роду мистецтвом. Та найяскравіше виявляються семіотична специфічність мислення того чи іншого автора, а також своєрідність використання найновіших засобів композиторської техніки в цьому напрямі сучасної інструментальної творчості в структуруванні музичного матеріалу: “Структура, яку автор надав своєму текстові, виражає певну подобу світу, його визначену художню модель й образ того, хто цю модель будує, – свідомість художника” [7, с.95]. Ці структури, наповнені специфічною об'ємністю, показові, насамперед, в аспекті активності тембро-фактурної драматургії². Здебільшого це твори з універсальною образністю, у якій не задіяні національні лексеми (“Об'єми” для кларнета, саксофона-тенора, труби, скрипки й

¹ Наприклад, цикл для двох фортепіано у 2-х частинах “Відлуння минулого століття” (2002) О.Попова.

² Саме таким експериментуванням позначені такі твори, як тріо “5×3” для флейти, скрипки й фортепіано (1989) В.Польової, “Проминуле” для скрипки та фортепіано (1990) С.Зажитько, “Туцувський триптих” для брас-квінтету на 3 частини (1993) В. Золотухіна, “З безвиході у безвихідь” для 3-х контрабасів (1995) К.Цепколенко, “Дзвони й наспіви” для фортепіано (2002) В.Бібіка та ін.

фортепіано (1965) В.Загорцева; “Проекції на клавесин, вібрафон та дзвони” (1965) В.Сильвестрова; антифони для віолончелі й фортепіано (1983) і “Перехрещення” для оркестру та солюючого гобоя (1988) О.Щетинського; “Прогулянки в пустоті” для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано й ударних (1993) і “Магічний квадрат” для флейти, кларнета, скрипки, альту, віолончелі та фортепіано (2006) В. Польової; перформанс для маримби, скрипки, альту та віолончелі “Блукання у просторі трикутника” (1994) К.Цепколенко; “Віддалення” для 2-х віолончелей (1996) і “Klangillusion” (“Звукова ілюзія”) для флейти, фортепіано та віолончелі (2000) Л.Юріної; “Музика тиші” для струнного квартету (2001) і “Відзвуки” для фортепіано (версія для фортепіано та симфонічного оркестру, 2005) М.Шведа; “Тишина” для фортепіано й арфи (2005) О.Шимка). За різноманітності інструментальних складів, показовою рисою цих творів є раціональність у використанні звукового матеріалу й, так би мовити, первинність інтонаційної “інтелектуальності”.

Значно посилена роль тембральності й сонорності в “Зеленому квадраті” для скрипки, віолончелі, фортепіано й камерного оркестру (1993) В.Бібика. Проте й у творах такого роду деякі українські композитори втілюють семантику національного мистецтва, опираючись на принципи традиційної орнаментики. До них належать “Писанки” (1972) Л.Дичко, “Писанки” (цикл для фортепіано, 1988) О.Козаренка й “Танцюючі орнаменти” для скрипки та маримби (2006) Б.Стронька.

Серед нових жанрів, які проходять стадію становлення і кристалізації визначальних рис, в українській інструментальній творчості вирізняються “фрески” – симфонічна фреска “Софія Київська” (1981) В.Дроб’язгіної, “Фрески за картинами Катерини Білокур” у 2-х зошитах для скрипки та органа і “Закарпатські фрески” для органа (обидва твори – 1986) Л.Дичко, “Фрески” для тріо дерев’яних духових варіабельного складу (чи труби, валторни та тромбона; 1989) В.Ларчикова, “Три фрески” для камерного оркестру (1992) В.Бібика. Для цих творів можна застосувати характеристики, спостережені О.Тихою в процесі типологічного аналізу засобів, застосованих у творах із таким жанровим визначенням в європейській творчості: глобальність ідеї (загальнолюдський аспект проблеми) і втілення певного типу програмності, особливого типу музичного висловлення, що характеризується, як правило, епічністю та об’єктивністю думки, монументальність на рівні форми (багаточастинність, масштабність, “мозаїчність” конструкцій і, у той самий час, можливість узагальнення), індивідуальність і різноманітність виконавського складу, специфічна “живописність” музичної мови, доступність сприйняття як якості “демократичності” [9]. Водночас уже існує своєрідний прецедент камерно-ліричного трактування цього жанру – це “Дві фрески” для фортепіано (“Світанкова фреска (для Оленки)”, “Надвечірня фреска”, 2003) Б.Фільц.

Необхідно зауважити, що інструментальна творчість українських композиторів у сфері циклічних форм виявляє риси, багато в чому схожі до процесів, які відбувались упродовж першої третини ХХ ст. Акумулявавши засади антиромантичного мислення, вона збагачена новою динамічною образністю, створеною в сміливих стилістичних експериментах. Співвідношення типових моделей із змістом більшості творів свідчить про потужне тяжіння українських композиторів до експериментування, унаслідок якого створюються новаторські за концепціями й формами цикли. Це стосується, насамперед, великих форм і водночас виявляється в циклах п’єс (у т. ч. – мініатюр).

Так, поставагардний напрям презентує надзвичайно цікавий за стилістикою, формотворчим і драматургічним вирішенням та семантичним наповненням цикл “Три янголи” для гобоя соло в церковній акустиці С.Крутикова. Три його частини – “Янгол, який плаче”, “Янгол, який сурмить”, “Янгол, який грає у бісер” (2001) – відтворюють принцип іконічно-мозаїчного триптиха, апелюють до традицій сакрального мистецтва, але вже у формі “гри” з ними з алузіями-асоціаціями до образотворчого мистецтва в першій і сюрреалістичної літератури (“Гра в бісер” Г.Гессе) у третій частинах.

Окремий напрям інструментальної музики формують цикли, написані для дітей. Відмічені педагогічним призначенням, художньо привабливі, доступні за стилістичними засобами й образними концепціями, вони виявляють кращі традиції української та світової інструментальної педагогічної практики. Водночас ці твори знайомлять юних музикантів із сучасними засобами й прийомами, сприяють зануренню в складний світ філософського світосприйняття й

осягнення концептів, характерних і для національної, і для світової музичної культури. Такий підхід притаманний, зокрема, циклу “Десять поліфонічних творів на теми українських народних пісень” Н.Боевої: “Збірка “Десять поліфонічних творів на теми українських народних пісень” написана Н.Боевою з метою освоєння юними піаністами різних поліфонічних форм: канонів, інвенцій, фуг, пасакалії. Як теми автор використовує народні українські пісні, різні в жанровому відношенні: обрядові, побутові, ігрові, протяжні, що додає межі театральності поліфонічним мініатюрам і допомагає сприйняттю співвідношень голосів як акторів у рольовій грі. Легко виявити вплив пісенного начала на структурування музичного матеріалу в багатоголосих композиціях” [10, с.103–104].

До найбільш показових для цієї групи інструментальних циклів належать фортепіанні п'єси “Дитяча музика” № 1 (1973)¹ В.Сильвестрова, “Дитячий цикл п'єс” (1982) і “З життя клоунів” (1986) Т.Парулави, “Музика для дітей” (цикл, 1983) В.Бібика, альбом “Джаз-фієста” (1987/1991) Л.Юріної, “Дитячий альбом” у двох частинах (1989) В.Павенського, “Дитячі п'єси” (1992) К.Цепколенко, збірка “Мелодії караїмського весілля” (1996) В.Іванова, дитячий цикл “Тра інтервалів” (2000) Б.Фроляк, Дитячі сюїти № 1 (1968), № 2 (1969), № 3 (1970), № 4 і № 5 (1974) Вл.Золотарьова, а також ансамблевий цикл “Дитячі іграшки” для блок-флейти та фортепіано (1980) Л.Шукайло, “Дитячі п'єси” (“Детские пьесы”: 1. “Обида”; 2. “Скакалки”) для 2-х фортепіано (1981) і “Топокольори” (1990) К.Цепколенко, “Квіти в музиці, легендах та переказах” (цикл дитячих п'єс для фортепіано, фортепіано в 4 руки й ансамблів різного складу, 2000) В.Іванова.

Висновок. Отже, розмаїття циклічних форм в українській музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. виявляє активність творчих процесів, спрямованих на оновлення і переосмислення традицій, апробацію і асиміляцію новітніх жанрово-стилістичних тенденцій та збагачення національного й світового образного фонду самобутніми концепціями.

1. Бобровский Б. Циклические формы. Сюита. Сонатный цикл / Б. Бобровский // Книга о музыке / сост. Головинский Г., Ройгерштейн М. – М. : Сов. композитор, 1975. – С. 293–309.
2. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово / В. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1978. – Ч. 2 : Интонация. – 368 с.
3. Калашник М. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов ХХ века : монография / М. Калашник. – Х. : ФОРТ ЛТД, 1994. – 188 с.
4. Крылова А. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра / А. Крылова. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1988. – 48 с.
5. Лотман Ю. Текст в тексте / Ю. Лотман // Труды по знаковым системам. Учёные записки Тартуского университета. – Вып. XIV. – Тарту, 1981. – С.13–18.
6. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении [Текст] / Ю. М. Лотман // Семиосфера / Ю. М. Лотман. – С. Пб. : Искусство-СПБ, 2004. – С. 673–676.
7. Лебедева В. Цикл программных пьес и прелюдий в русской фортепианной музыке ХХ века: традиции и новые тенденции : дис. ... кандидата искусствовед. : 17.00.02 / Виктория Лебедева. – М., 2003. – 190 с.
8. Ручьевская Е. Цикл как жанр и форма / Е. Ручьевская, Н. Кузьмина // Форма и стиль. – Л. : ЛОЛГК, 1990. – Ч. II. – С. 129–174.
9. Тиха О. Музична фреска: до питання про статус жанрового “імені” [Електронний ресурс] / Оксана Тиха // Київське музикознавство : зб. статей. – 2010. – Вип. 31. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/kmuz/2010_31/Tykha.pdf.
10. Хананаев С. В. Детская фортепианная музыка в творчестве днепропетровских композиторов / С.В.Хананаев // Музичне мистецтво : зб. наук. праць / ред.-упор. Тукова Т. В., Скрипник О. В. – Донецьк : Юго-Восток, 2008. – Вип. 8. – С. 103–104.
11. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учебное пособие / В. Холопова. – С. Пб. : Лань, 2001. – 367 с.

¹ 1. “Коліскова” (“Колыбельная”); 2. “Сучасний танець” (“Современный танец”); 3. “Вдячність” (“Благодарность”); 4. “Подив” (“Удивление”); 5. “Старовинна мелодія” (“Старинная мелодия”); 6. Фантастична сонатина “Дракон і птах” (Фантастическая сонатина “Дракон и птица”); 7. “Ранкова пісенька” (“Утренняя песенка”); № 2: 1. “Дзвіночки” (“Колокольчики”); 2. “Озеро”; 3. “Ранковий птах” (“Утренняя птица”); 4. “Марш”; 5. “Ноктюрн”; 6. “Скерцо”; 7. “Казка” (“Сказка”).

Рудик Марина. Ескізи до огляду української інструментальної музики останньої третини ХХ ст. ...

12. Шостакович Д. О времени и о себе: 1926–1975 / Д. Шостакович – М. : Сов. композитор, 1980. – С. 367.

Проблема реализации художественной целостности относится к определяющим в творчестве любой эпохи. Интересный и разнообразный материал для ее изучения предлагает нам современное украинское инструментальное творчество. Часть этого наследия рассматривается в предлагаемой автором статье.

Ключевые слова: миниатюра, прелюдия, цикл, новаторство, творческий эксперимент.

The problem of artistic integrity is one of the defining works in any era. Interesting and heterogeneous material for its study provides a modern Ukrainian instrumental works. Part of this revision is considered by the author in the proposed article.

Key words: miniature, prelude, cycle, innovation, artistic experiment.

ВИКОНАВСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 780.6

Петро Круль

ЕВОЛЮЦІЯ ДУХОВОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ В УКРАЇНІ

Стаття присвячена духовому музичному інструментарію, який акцентував на історичній важливості епохи, коли пророблялися перші варіанти застосування в оркестрі народної художньої творчості, формувались основи оркестрового стилю з його тенденцією до принципів народної колористики, пісенності, психологічності й художньої образності.

Багатогранна еволюція духових інструментів у сфері народної творчості не могла не сприяти формуванню сольо-виконавського стилю. Опіраючись на народнопісенну творчість, системою художніх засобів визначились і певні виконавські способи, формувався окремий генофонд української духової виконавської школи з її емоційним обширом і багатогранністю. У XVIII столітті визначилися основні тенденції українського музично-виконавського мистецтва, закладено фундамент його генези в наступних століттях.

Ключові слова: *духовий інструментарій, музичне стилеутворення, еволюція, оркестр.*

Історичний шлях етногенези духового інструментарію, починаючи з найвіддаленіших його витоків і закінчуючи першою третиною XIX ст., тобто початком інструментальної реформи, яка в той час була проведена в Європі, виявився складним і тривалим. Ці реалії й визначили хронологічну межу наших наукових пошуків, дослідження.

Проаналізований історичний період можна умовно розділити на два великі етапи. Витоки першого сягають глибокої давнини. Уже тоді зароджувалися початкові форми ансамблевого і сольоного музикування, формувались і загалом сформувались усі прототипи сучасного духового інструментарію. У середньовіччя розвиток інструментального виконавства обмежувався державними утвореннями й переважно культивувався побутовими формами музикування. Значне зрушення в цій галузі сталося в Західній Європі в епоху Відродження, що не змогло не позначитися й на східній її частині, у якій музикування зумовлювалося зростанням міщанської культури, появою нових форм світського музичного життя. Основою численних інструментальних ансамблів були різноманітні види старовинних духових інструментів: поперечні й продовгуваті флейти, поммери, шалмеї, бомбарди, цинки, труби, сурни, тромбони й т. д. Для кожного із цих інструментів не було створено жодної партії.

Початком другого великого етапу розвитку європейської музичної культури визначилося XVII століття. Варто звернути увагу на два твори, написані латинською мовою, бо, на нашу думку, обидва ці творіння найбільше вплинули на подальший шлях європейської інструментально-духової культури. Це – трактати француза Марі Мерсена (1588–1648) “*Harmonie Universelle*” (1637) і німецького музикознавця Афанасія Кірххера (1601–1680) “*Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni ets*” (1650). Марі Мерсен – монах ордену міюритів, у Парижі на той час був високоосвіченою людиною. Крім музики, він займався філософією й фізикою, опублікувавши із цих наук багато праць. “*Harmonie Universelle*” (обсягом більше 1 800 сторінок із численними ілюстраціями й нотними прикладами) привернула до себе велику увагу. У спеціальному розділі цього дослідження (“*Traite des instruments*”) подано докладний опис музичних духових інструментів епохи, їх конструктивні й акустичні особливості, техніку гри, умови використання й побутування.

Дослідження Марі Мерсена відображає новий ступінь, а також значну еволюцію в музично-інструментальній культурі, охоплює своїм аналізом струнні інструменти: лютню, гітару, цитру, арфу, псалтеріум, трумшейт; клавішні інструменти: епінет, регал, манихорд (первісна назва клавикорда) і духовий інструментарій. Описові характеристики названих інструментів частково повторюють основні думки дослідження Преторіса, що цілком закономірно, бо обидві праці близькі за часом. Однак кілька важливих, узагальнюючих думок Мерсена суттєво доповнюють свідчення його німецького попередника. Визначаючи функціональну активність шалюмо, як попередника кларнета, Мерсен детально описує цей народний духовий інструмент, ілюструючи його об’ємними унаочненнями. Ширше й докладніше, ніж Преторіус, він підтверджує свої міркування, висновки досить переконливими аплікатурними таблицями, наводить зображення різних груп флейтових інструментів – подовжної, поперечної флейти, флейти Пана.

Завдяки цьому французькому вченому, ми маємо докладні свідчення про первісний генофонд гобою, він перший з інструментознавців засвідчує (до того ж не тільки словесно, а й графічним способом) факт перетворення шалмея в гобой. Уперше досліджується досвід загальних акустичних законів сімейства труб. Крім того, у дослідженнях названих авторів ґрунтовно характеризуються й інші амбушурні інструменти: роги, тромбони, серпенти, а також язичкові: волинки (корнамузи), бомони, фаготи, куртади, гобої де Пуату.

Різновиди сопілок, виявлені на території України, – єдині найдавніші зразки музичних інструментів. Спадщина східнослов'янських племен, культурні впливи сусідніх народів і надбання давньої київської доби стали важливими складниками культури Давньої Русі. То була знаменна епоха культурного розвитку східних слов'ян. У цей історичний період розвинувся своєрідний архітектурний і живописний стиль. Високого рівня досягли найрізноманітніші види вжиткового мистецтва й художнього ремесла. Поступово створюється народне мистецтво скоморохів. У давньоруській літературі й образотворчому мистецтві, у народних піснях і казках усе частіше заявляє про себе образ і творчість народного професійного музиканта, актора, скомороха, умільця й виконавця музичних витворів на різних народних інструментах, роль і використання духових інструментів постійно зростають.

У придворному житті Київської Русі інструментальна музика застосовувалась активно й досить різноманітно: вона неодноразово супроводжувала різні придворні церемонії, звучала під час бенкетів, що відбувалися в багатих домах, на урочистостях, влаштованих боярами й багатими купцями. Київські князі насолоджувалися не тільки грою власних умільців, які використовували різноманітні музичні інструменти, але й запрошували відомих приїжджих музикантів з Візантії та інших країн.

Знаменита фреска Софійського собору в Києві зображує групу музикантів-іноземців. Припущення зроблене на підставі того, що деякі з них тримають у руках західноєвропейські інструменти епохи Середньовіччя. Таким духовим інструментом є поперечна флейта, якої не було в арсеналі давніх українських народних інструментів.

У Давній Русі великої громадської ваги набула військова музика. Під звуки труб, сурм, барабанів, бубнів і литавр князі водили своє військо в походи. Закличні сигнали чулися на полях битви під час штурму замкових стін. У багатьох літописах знаходимо записи про те, що кількісний склад певних частин війська визначався за кількістю наявних у них труб, бубнів і знамен, бо кожен військовий підрозділ мав у своєму складі повний перелік військових музичних інструментів. На мініатюрах із зображенням взяття замкових укріплень, облоги міст часто зображені трубачі, барабанщики, бубністи, інші музиканти.

Роль духових інструментів у придворно-церемоніальній і ратній музиці була значною. Музиканти-духовики брали безпосередню участь у прийомах послів, в укладенні перемир'я, входили до складу князівської свити під час її урочистих виїздів.

Духовий інструментарій Київської Русі, його функціональне застосування в різних формах музикування засвідчують високий рівень інструментально-духового мистецтва, усієї давньоруської музичної культури, багатогранність якої, її зміст, жанри й форми інтенсивно розвивалися на ґрунті народної творчості, склавши ту життєдайну основу, на якій творилася і виростала українська музична культура.

У XV–XVI століттях виконавство на духових інструментах розвивалося лише в окремих його формах. Мистецтво скоморохів різними способами витіснялося з музичного побуту, стало небажаним для світських осіб, оскільки в їх творчості висміювалися представники правлячих верств населення. Інколи їх виступи безпосередньо приводили до активних дій народних мас проти своїх властей.

XVII століття характерне еволюцією духового інструментарію з характерною йому складністю, а в багатьох випадках навіть суперечливістю. З одного боку, продовжувався розквіт неймовірного зростання кількості духових інструментів, з'являлися нові їхні розгалуження. З іншого боку, особливо наприкінці століття, усе помітнішою стає інструментальна реформа. На зміну багатьом застарілим типам інструментів появлялися більш досконалі, що ввібрали в себе кращі якості своїх попередників, які поступово зникали з музичного побуту. Обидва ці явища були взаємопов'язаними, виступали складниками одного процесу, співіснували, нерідко переплітались один з одним. Наприклад, бомбарди й поммери ще тривалий час

побутували поряд з фаготами, а шалмеї – з гобоями. Утвердження поперечних флейт майже не зменшувало популярності продовгуватих флейт. Інструменти функціонували паралельно. Бомбарди, поммери, шалмеї активніше використовувалися в ансамблях вуличної або військової музики; фаготи, гобої – в оперних і камерних ансамблях. І фаготи, і гобої могли сукупно використовуватись у вуличному, військовому музикуванні, а їх прототипи – в оперному. Корнети однаково застосовувалися в обох сферах. Об'єднання продовгуватих і поперечних флейт у межах одного ансамблю залишалось традиційним упродовж усього XVIII століття.

Якщо взяти до уваги тенденції генези загальну спрямованість еволюції духового інструментарію, то визначальними для неї слід вважати такі явища:

- а) поступове витіснення басових поммерів фаготами;
- б) емансипація поперечної флейти;
- в) перевтілення шалмея в гобой, мисливського рога – у валторну;
- г) винахід кларнета.

З'являються перші спроби використання валторни й труби в оркестрі і, очевидно, пов'язаний із цим досвід теоретичного осмислення загальних закономірностей натуральних інструментів сімейства сакс-горнів.

У другій половині XVII століття виникають нові територіальні осередки, у яких інтенсивно розвивається інструментальна духова музика. Створення й успішне функціонування музичних цехів в українських містах і музика козацького війська, їх роль і характер у різні історичні періоди були різними. На Запорізькій Січі музиканти грали під час походів і святкувань перемоги, духовими інструментами скликалися військові ради, “музично оформлювалися” певні події. Власне в козацькому середовищі сформувалися характерні риси української інструментальної музики, особливо духової (специфічний інструментарій, стильові й жанрові особливості, поєднані з фольклором).

Після зруйнування Запорізької Січі функції українських музикантів-духовиків змінилися. На Лівобережній Україні їх переведено до військових корпусів при магістратах. Їхнім завданням було грати під час різних державних урочистостей. На Правобережжі музикантів змушували розважати польських королів і магнатів.

Інструментальні ансамблі, оркестри духових інструментів (“капели”) при міських магістратах, поміщицьких садибах, навчальних закладах тощо, безперечно, залишили чималий відбиток на тлі історії української національної музичної культури. Час найбільшої їх активності припадає на XVIII століття, хоч окремі колективи, як нам відомо, виникли раніше – наприкінці XVII століття, інші ж продовжували свою діяльність аж до середини XIX століття.

Неможливо уявити собі український поміщицький побут XVIII століття без домашнього музикування. Культивувалися найрізноманітніші форми музики: танцювальна, застільна, яку виконували на відкритому повітрі, а також у залах. Великим успіхом користуються п'єси для окремих музичних інструментів, ансамблів, оркестрів для струнного, духового або мішаного складів. Популярність духової музики була досить високою.

Найпоширенішими серед домашніх оркестрів на той час були:

1. Капела духової музики з восьми музикантів (2 кларнети, 2 флейти або флейтревєрси, 2 фаготи й 2 валторни).
2. Мішана капела із шести музикантів (2 скрипки, 2 флейти й 2 валторни).
3. Більш об'ємна мішана капела з десяти музикантів (2 скрипки, віолончель, 2 флейти, кларнет, 2 валторни й басетгорн, який почав використовуватися в нас наприкінці XVIII століття).

Активний розвиток музичного життя ставив до виконавців неабиякі мистецькі вимоги. Зростає попит на музичні інструменти, ноти, посібники, виникають музичні видання, клуби, магазини, інструментальні майстерні. Особливої гостроти набуває проблема музикантів-педагогів. Учителі музики стають невід'ємною частиною поміщицького побуту. Крім викладачів клавішних і струнних інструментів, засоби інформації афішують також і педагогів-духовиків, причому нерідко ці спеціальності поєднуються.

Зі збільшенням поміщицьких оркестрів до домашнього музикування все більше залучаються селяни-кріпаки. У спеціальних школах, які створювалися у великих містах, чи індивідуально іноземні капельмейстери навчають мистецтву інструментальної музики селянських дітей.

Роль поміщицьких оркестрів у життєдіяльності національної музичної культури добре відома. Уже до початку XIX століття музиканти-кріпаки склали один з основних резервів національного виконавства на духових інструментах.

Духовий музичний інструментарій акцентував на історичній важливості тієї епохи, під час якої пророблялися перші варіанти експерименту застосування в оркестрі народної художньої творчості, коли формувались основи оркестрового стилю з його тенденцією до принципів народної колористики, пісенності, психологічності й художньої образності.

Багатогранна еволюція духових інструментів у сфері народної творчості, певна річ, не могла не сприяти формуванню також і сольо-виконавського стилю. Опіраючись на народно-пісенну творчість, системою художніх засобів визначилися і певні виконавські способи, формувалася окрема генофонд української духової виконавської школи з її емоційним обширом і багатогранністю. У XVIII столітті визначилися основні тенденції українського музично-виконавського мистецтва, закладено фундамент його генези в наступних століттях.

1. Еременко К. Музыка от ледникового периода до века электроники / К. Еременко. – М. : Советский композитор, 1991. – Кн. 1. – 320 с.
2. Еременко К. Музыка от ледникового периода до века электроники / К. Еременко. – М. : Советский композитор, 1991. – Кн. 2. – 286 с.
3. Круль П. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу: малодосліджені сторінки історії / П. Круль. – К. : Вид-во НАН України, 2000. – 324 с.
4. Круль П. Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування / П. Круль. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2006. – 160 с.

Статья посвящена духовому музыкальному инструментарию, который акцентировал на исторической важности эпохи, когда прорабатывались первые варианты применения в оркестре народного художественного творчества, формировались основы оркестрового стиля с его тенденцией к принципам народной колористики, песенности, психологичности и художественной образности.

Многогранная эволюция духовых инструментов в сфере народного творчества не могла не содействовать формированию сольо-исполнительского стиля. Опираясь на народный песенный фольклор, системой художественных приемов определились и некоторые исполнительские способы, формировался отдельный генофонд украинской духовой исполнительской школы с ее многогранностью. В XVIII веке обозначились основные тенденции исполнительского искусства и заложен фундамент его генезиса на последующие века.

Ключевые слова: *духовой інструментарій, музикальний стилетворення, еволюція, оркестр.*

The present thesis is devoted to wind instruments which stressed upon historical importance of the epoch during which were working out the first experimental variants of application in orchestra amateur and folk arts and were forming also fundamentals of the orchestra style with the tendency towards the principles of folk colorfulness, songs, physiological and art figurativeness.

Versatile evolution of wind instruments could not but further the formation of solo performance style as well. It was forming a separate gene pool of the Ukrainian wind instruments performance school. In XVIII century were outlined main tendencies of the Ukrainian music and performance art and based it genesis in following centuries.

Key words: *wind instruments, music style, evolution, orchestra.*

УДК 78.082: 788.1/4

Ірина Палійчук

УКРАЇНСЬКИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТИ

У статті розглянуто питання теорії та історії жанру українського концерту для мідних духових інструментів, що розкривається як цілісне й водночас багатоаспектне явище, утворене концертами для труби, валторни, тромбона, туби. У роботі також коротко простежено шляхи становлення та розвитку концерту за участю солюючих мідних духових інструментів в українській музичній культурі другої половини XX століття.

Ключові слова: жанр, концерт, мідні духові інструменти, українська музика, виконавське мистецтво.

Серед проблем, які посідають важливе місце в сучасній музикознавчій науці, є подальше поглиблене вивчення жанрових систем. Необхідність у нових наукових розробках у галузі жанрової теорії підтверджує поява останнім часом цілого ряду досліджень українських і зарубіжних музикознавців як загальнотеоретичного, історичного й методологічного характеру (М.Арановський, Л.Березовчук, Г.Дауноравічене, Н.Кашина, В.Клин, М.Лобанова, М.Михайлов, Є.Назайкинський, Т.Смирнова, О.Соколов, А.Сохор, М.Старчеус, О.Царьова, В.Цуккерман, Л.Шаповалова, С.Шип та ін.), так і присвячених окремим жанрам (Л.Архімович, Н.Герасимова-Персидська, М.Загайкевич, О.Зінкевич, Л.Корній, Л.Пархоменко, А.Терещенко, М.Черкашина). У цих умовах особливо актуалізується осмислення структури інструментальних жанрів, одним з яких є концерт (О.Антонова, Н.Ахмедходжаєва, Г.Демешко, В.Заранський, Ф.Крижанівський, О.Лучанко, Б.Мочурад, О.Немкович, О.Пономаренко, Л.Раабен, М.Суторихіна, М.Тараканов, І.Татарінцева, В.Тимофєєв та ін.). Проте ознаки концерту для мідних духових інструментів як певної жанрової системи зі своєю історією формування, еволюцією, а також структурою й динамікою розвитку поки що залишаються ще не з'ясованими.

Мета пропонованої статті – дати визначення концерту для мідних духових інструментів як своєрідного цілісного явища, відтворити його еволюцію в українській музичній культурі другої половини ХХ століття та здійснити періодизацію історії названого жанру.

Концерт – один із жанрів, який у музичній культурі ХХ століття зазнав найбільш інтенсивного розвитку та став об'єктом дослідження, як зазначалося вище, багатьох музикознавців. Зокрема, певним аспектам становлення і розвитку жанрів концерту для труби, тромбона присвячені дисертаційні роботи Б.Мочурада [3] і Ф.Крижанівського [2]. Зауважимо, що в цих працях і в подібних випадках традиційно розглядаються – на рівні жанру – концерти для якогось окремого інструмента, у т. ч. духового – флейти чи фагота, труби чи тромбона. Між тим очевидно, що за всіх інших рівних умов концерти для мідних (мундштукових) інструментів, у цілому, матимуть, крім відмінних, і певні спільні риси, характерні виключно для цієї групи. Тим самим ці концерти у своїй специфічній єдності відрізнятимуться від концертів для дерев'яних духових інструментів і, тим більше, від концертів для споріднених інструментів інших груп – струнно-смичкових (від скрипки до контрабаса), струнно-щипкових, клавішно-духових, ударних тощо. На цій основі можливе обґрунтування прийнятого авторкою пропонованої статті [4] трактування концерту для мідних духових інструментів як своєрідного цілісного утворення в загальній жанровій системі, складовими якого є концерти для труби, валторни, тромбона, туби. Такий “сукупний жанр”, за принципом відомої тріади, виступає як “особливе”, діалектично взаємопов'язане із “загальним” (інструментальний концерт як такий) і “окремим” (конкретний твір).

Становлення концерту для мідних духових інструментів як своєрідної гілки жанру інструментального концерту в Україні припадає на другу половину ХХ століття, порівняно досить пізно відносно розвитку інструментального концерту в цілому і за участю солюючих духових інструментів зокрема. Зазначимо, що російські композитори збагатили репертуар у жанрі концерту для мідних духових інструментів ще в довоєнний період. У 1928 році з'являється Концерт №1 для труби з оркестром В.Щолокова, присвячений М.Табакову. Твір став першим у радянській музиці зразком цього жанру.

У 1930-х роках жанр концерту для мідних духових інструментів у російській музичній культурі поповнили композиції О.Гедіке – Концерт для валторни з оркестром і Концерт для труби в супроводі оркестру. Ці твори, як і Концертино для валторни В.Шебаліна (1930) та Концерт для фортепіано, труби й струнного оркестру Д.Шостаковича (1933), стали класичними зразками для декількох поколінь виконавців на духових інструментах.

Надзвичайно широко концертний жанр для мідних духових інструментів цього періоду репрезентований у творчості зарубіжних композиторів, зокрема, П.Гіндемита, А.Жоліве, Г.Томазі та інших.

Натомість український сольний репертуар для мідних інструментів першої половини ХХ століття був дуже обмежений. Він базувався, в основному, на перекладенні для мідних інстру-

ментів творів, написаних для голосу чи різних музичних інструментів. Авторами цих транскрипцій були, здебільшого, самі виконавці на духових інструментах, зокрема, В.Яблонський, Л.Могилевський, О.Добросердов.

Оригінальні композиції в зазначеній галузі представлені, головним чином, жанром мініатюри: “Ноктюрном” і “Скерцо” Р.Свірського (1935), “Скерцо” О.Чишка (1935), “Полонез-фантазією” для труби В.Івановського (1941), двома п’єсами на молдавські теми для тромбона та фортепіано І.Віленського та “Скерцо” для трьох тромбонів О.Зноско-Боровського (1938). Упродовж першої половини ХХ століття не написано жодного вітчизняного концерту для мідних духових інструментів.

Процес формування цього провідного універсального жанру в духовій літературі відбувався досить повільно. Перші взірці складових вітчизняного концерту для мідних духових інструментів як цілісної системи з’являються лише в 1950–1960-х роках – це Трубний концерт Б.Яровинського, Концерт для труби й тромбона з оркестром Є.Зубцова та Концерт для туби з оркестром Й.Ельгісера. Названі твори демонструють дотримання класико-романтичних норм, які виявляються в принципах драматургії та формотворення, музичній мові концертів тощо. Про це свідчить, насамперед, збереження типово класичної моделі циклу: сонатне Allegro з яскраво контрастними темами, лірична друга та жанрово-танцювальна третя.

Жанровий спектр вітчизняного концерту для мідних духових інструментів на етапі його становлення збагатився Концертом для туби з оркестром Й.Ельгісера, який на відміну від тричастинної циклічної структури концертних взірців Б.Яровинського та Є.Зубцова започаткував тенденцію створення одночастинного концерту поемного типу.

Художні задуми цих творів знаходяться в межах образного світу російської й української музичної класики ХІХ століття. Сильові засади концертних взірців для мідних духових інструментів 1950–1960-х років визначають традиції українського епіко-жанрового симфонізму та західноєвропейські стильові орієнтири.

У 1970-х рр. жанр концерту для мідних духових інструментів стає об’єктом активного зацікавлення українськими композиторами. З’являються концертні взірці за участю солуючих мідних М.Сильванського (1970), Ю.Щуровського (1970), М.Бердієва (1972, 1977, 1978), В.Гомоляки (1972, 1974), Л.Колодуба (1972), О.Зноско-Боровського (1975, 1976), Я.Лапинського (1976), М.Дремлюги (1977), О.Красотова (1977) та інших. Усвідомлюючи художню нерівноцінність цих творів, тим не менше можна констатувати, що 1970-ті роки в історії розвитку концерту для мідних духових інструментів – це період стабілізації жанру, формування його іманентних ознак і типологічних різновидів – “юнацького” концерту, жанру великого симфонізованого концерту, концертів-поем, а також синтетичного жанру – симфонії-концерту.

1970-ті роки відзначаються також появою українського валторнового концерту, першими авторами якого були Л.Колодуб, В.Гомоляка й О.Зноско-Боровський.

Таким чином, концерт для мідних духових інструментів як жанрова підсистема на цей час був повністю сформований: відтоді представлений усіма її складовими – концертами для труби, тромбона, валторни й туби. Їх стильовою моделлю найчастіше виступає неоромантизм, щоправда, у найбільш нейтралізованих, “поміркованих” проявах.

Як виняток у загальному процесі стабілізації вітчизняного концерту для мідних духових інструментів у 1970-х роках, постає Симфонія-концерт для труби з оркестром О.Красотова, яка започатковує створення нових, оригінальних різновидів цього жанру.

1980–1990-ті роки є активною стадією¹ розвитку всіх складових українського концерту для мідних духових інструментів² і жанрової підсистеми як цілісного явища зокрема, яка триває донині. Вона має синтезуючий характер в історії розвитку цього жанру, що узагальнює досягнення попередніх періодів і тих нових тенденцій, що виникли в українській музиці ос-

¹ На думку О.Зінкевич, термін “стадія” точніше відображає зміст цього періоду розвитку жанру, указуючи на незавершеність процесів, що відбуваються в сучасному концертному жанрі. Досліднику, який знаходиться “всередині” цього історичного явища, важко позначити його часову межу. Термінологічні аспекти зазначеної проблеми висвітлюються в статті О.Зінкевич “Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема” [1, с.52].

² Виняток становить концертний жанр для туби, представлений сьогодні поодинокими взірцями.

таннього двадцятиліття. Це – нова якість лірики, різні форми жанрового синтезу, багатоманітність композиторських технік та яскрава індивідуалізація художніх рішень.

До створення концертних вірців за участю мідних духових інструментів звернулися представники різних генерацій української композиторської школи – С.Зажитько, Д.Киценко, Л.Дума, Ж. та Л.Колодуби, О.Костін, Л.Юріна та інші. Різні за драматургією і стильовими особливостями, композицією та виконавським складом, їхні твори засвідчують процес модифікації жанру концерту для мідних духових інструментів на сучасному етапі його розвитку.

1980-ті роки в історії розвитку концерту для мідних духових інструментів в Україні характеризуються формуванням його певних типологічних різновидів, що підтверджує великий потенціал жанру. Зокрема, потяг до камерності на початку ХХ століття спричинив появу камерного концерту, типовим взірцем якого є Другий валторновий концерт Л.Колодуба. Водночас у зазначений відтинок часу з'являються одночастинний камерний концерт (“Драматичний” концерт для труби з оркестром Ж.Колодуб, Епічне концертно для труби з оркестром Л.Колодуба) і жанр концертно (Українське концертно для двох валторн з оркестром та Епічне концертно для труби з оркестром Л.Колодуба).

Концерти для мідних духових інструментів у супроводі симфонічного оркестру представлені такими типологічними різновидами: жанром великого симфонізованого концерту (Перший тромбовий концерт Л.Колодуба, Концерт для труби із симфонічним оркестром “Монологи” Б.Синчалова), а також концертом поемної форми (Тромбовий концерт Л.Юріної).

На сучасному етапі продовжує розвиватися жанр “юнацького” концерту для мідних духових інструментів (Концерт №2 для валторни з камерним оркестром Л.Колодуба для юних виконавців), концепція якого не зазнала змін у порівнянні з 1970-ми роками.

В українській музиці 1980-х років жанр концерту для мідних духових інструментів стає полем утілення складних філософсько-естетичних проблем й одвічних питань буття, пов'язаних з особистісним світосприйняттям. Роздуми авторів про добро й зло, життя і смерть, національне й універсальне, здавалося б, несумісні з жанром концерту та більш характерні для симфонічного втілення. Однак вони, позбавлені зовнішньої ефектності, вплинули на поетику концертності, розширили її концептуальні обрії та збагатили виразові можливості.

Роздуми про складні колізії життя пов'язані зі сферою ліричного, яка, починаючи з 1980-х років, відіграє значну роль у драматургії концертного жанру. Ця риса завжди була присутня у творах українських композиторів як невід'ємна ознака національного менталітету.

Посилення ліричного начала спричинило появу таких оригінальних жанрових різновидів концерту, як концерт-монолог, концерт-медитація, концерт-елегія, концерт-реквієм. Типовим взірцем концерту-монологу за участю мідних духових інструментів є Концерт для труби із симфонічним оркестром “Монологи” Б.Синчалова.

Жанрово-стильовий спектр концерту для мідних духових інструментів у 1980-х роках збагатилася неокласицистська тенденція, безпосередньо пов'язана з процесом камернізації жанрів, характерної для початку ХХ століття. Великий вплив на стилістику сучасного концерту для мідних духових інструментів має неофольклоризм, що яскраво виражає його національну специфіку. Метод цитування фольклорних джерел у концертних творах за участю солуючих духових постає у двох варіантах: на рівні теми у формі періоду-куплета (Українське концертно для двох валторн з оркестром Л.Колодуба), а також на рівні мотиву – тільки узагальнені вузлові інтонації без точного цитування (Другий валторновий концерт та Епічне концертно для труби з оркестром Л.Колодуба, “Драматичний” концерт для труби з оркестром Ж.Колодуб). Л.Юріна у своєму Тромбовому концерті тяжіє до яскраво сучасних прийомів письма, сонористики.

Панорама концертних вірців для мідних духових інструментів, створених українськими композиторами в цей період, демонструє дотримання різних композиційних схем творів. З одного боку, продовжують жити й розвиватися твори циклічної структури, які зберігають генетичні зв'язки з композиційним інваріантом жанру (Валторнові концерти, Перший тромбовий і Трубний концерти Л.Колодуба, Концерт для труби із симфонічним оркестром “Монологи” Б.Синчалова та інші). З іншого боку, з'являється ряд одночастинних концертів, де на першому плані – процесуально-динамічний фактор драматургічного становлення (“Драматичний” концерт для труби з оркестром Ж.Колодуб, Тромбовий концерт Л.Юріної тощо).

1990-ті роки позначені інтенсивним зростанням рівня індивідуально-стильової самосвідомості українських авторів у створенні концертних творів для мідних духових інструментів. У результаті виникають твори великої форми, чий стиль відзначено яскравим національним колоритом, глибоким природним відчуттям специфіки солюючих інструментів, а головне – сучасною музичною мовою і незаангажованим ставленням до жанрово-семантичного інваріанта.

Нові жанрово-стильові процеси у вітчизняному концерті для мідних духових інструментів виникають унаслідок впливу загальних тенденцій жанрової дифузії та жанрового синтезу, характерних для музичного мистецтва кінця ХХ століття.

Жанровий плюралізм значно розширив концептуальні можливості концерту за участю солюючих духових інструментів. Зокрема, замість культу прекрасного, гармонійного, блискучого, цей жанр слугує втіленням іронічних (Концерт для валторни та симфонічного оркестру Л.Думи), трагічних образів (Концерт для валторни та симфонічного оркестру С.Зажитька, Концерт для тромбона та 13 струнних інструментів “De profundis” Д.Киценка, “Сербське капричіо” для труби й камерного оркестру О.Костіна) та ін.

На відміну від періоду формування жанру концерту для мідних духових інструментів, на сучасному етапі з’являється тенденція до індивідуалізації його драматургічних рішень. Циклічна композиція сучасного українського концерту розширює структурні варіанти. Це засвідчує Концертно для трьох солістів “Маски” Л.Колодуба, яке являє собою чергування шести різнохарактерних мініатюр, що зовні надає йому рис сюїтності.

Останнє десятиріччя ХХ століття характеризується розширенням не тільки кількісно доробку в жанрі українського концерту для мідних духових інструментів, а й якісно, з огляду на значні перспективи його жанрових модифікацій – з’являються такі специфічні різновиди жанру, як програмний концерт (Концерт для тромбона та 13 струнних інструментів “De profundis” Д.Киценка, Шоста камерна симфонія (Концерт) “Тривоги осінніх днів ...” Є.Станковича, “Сербське капричіо” О.Костіна, Концертно для трьох солістів “Маски” Л.Колодуба), а також концерт-соло (Концертно для трьох солістів Л.Колодуба).

Стильовий діапазон досліджуваного жанру в 1990-х роках розширили твори, позначені впливом необароко (Другий тромбовий концерт Д.Киценка), естетики експресіонізму (Концерт для валторни та симфонічного оркестру С.Зажитька), а також закономірностей кінодраматургії (Шоста камерна симфонія Є.Станковича, “Сербське капричіо” О.Костіна).

Отже, жанр концерту для мідних духових інструментів являє собою розгалужене й водночас цілісне явище, складовими якого є концерти для труби, валторни, тромбона, туби. Кожен з них має свої типові особливості та індивідуальний еволюційний шлях. Разом з тим утворений їх сукупністю особливий, “сумарний” жанр виступає як цілісне неповторне явище зі спільністю специфічних тембрових, фактурних та інших характеристик, чітко відрізняючись у цьому відношенні від аналогічних “укрупнених” жанрових угруповань – концертів для струнно-смічкових, клавішних, дерев’яних духових, ударних інструментів тощо.

Український концерт для мідних духових інструментів упродовж другої половини ХХ століття пройшов значний еволюційний шлях, який поділено на такі часові відтинки:

- 1950–1960-ті роки – етап становлення жанру: виникнення перших концертів для мідних духових інструментів вітчизняних авторів – Трубного концерту Б.Яровинського, Концерту для труби й тромбона з оркестром Є.Зубцова та Концерту для туби з оркестром Й.Ельгісера.
- 1970-ті роки – етап “доукомплектування” жанру (поява додаткових складових – валторнових і тромбових концертів), його стабілізації, формування іманентних ознак і збагачення типологічних різновидів: з’являються “юнацький” концерт (М.Сильванський, Ю.Щуровський, М.Бердієв, Я.Лапинський), жанр великого симфонізованого концерту (В.Гомоляка, О.Зноско-Боровський, М.Дремлюга), концерти поемної форми (Л.Колодуб, В.Гомоляка), а також синтетичний жанр – симфонія-концерт (О.Красотов).
- 1980–1990-ті роки – активна стадія розвитку вітчизняного концерту для мідних духових інструментів, яка триває донині. Вона має синтезуючий характер в історії розвитку цього жанру, узагальнюючи досягнення попередніх періодів і тих тенденцій, що виникли в українській музиці останнього двадцятиліття: це нова якість лірики (Б.Синчалов), різні

форми жанрового синтезу (Л. Колодуб, О. Костін, Є. Станкович), багатоманітність композиторських технік та індивідуалізація художніх рішень (Л. Юріна).

Еволюційний процес концертного жанру для мідних духових інструментів в українській музичній культурі не припиняється дотепер: на концертній естраді з'явилися Концертно для тромбона й фортепіано Л. Донник, "Байки" для валторни та фортепіано В. Ніколаєва, "Deo Volentum" для туби та струнного квартету А. Томльонової, "Маятник" для тромбона й маримби О. Щетинського та багато інших, що вимагають подальшого дослідження розвитку вітчизняного концерту для мідних духових інструментів. Також потребує спеціального дослідження загальнотеоретична проблема жанру в його особливому тлумаченні – як своєрідного цілісного явища, яка тут була порушена лише в плані постановки питання.

1. Зинькевич Е. С. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема / Е. С. Зинькевич // Музично-історичні концепції у минулому і сучасності. – Львів : Сполом, 1997. – С. 49–55.
2. Крыжановский Ф. П. Украинский концерт для тромбона в аспекте становления и развития жанра : дис. ... канд. иск. : 17.00.03 / Крыжановский Федор Петрович. – Одесса, 2006. – 181 с.
3. Мочурад Б. І. Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції : дис. ... канд. мистецтв : 17.00.03 / Мочурад Богдан Іванович. – Львів, 2005. – 185 с.
4. Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів: особливе трактування жанру / І. Палійчук // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. ст. пам'яті композитора й музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Антона Мухи / ред.-упоряд. О. Кушнірук. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – Вип. 3. – С. 218–226.
5. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні / В. Т. Посвалюк. – К. : КНУКіМ, 2006. – 400 с.
6. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті / С. Шип // Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті І. Ф. Ляшенка). Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – К., 2002. – С. 154–177.

В статье рассмотрено вопросы теории и истории жанра украинского концерта для медных духовых инструментов, что раскрывается как целостное и в то же время многоаспектное явление, созданное концертами для трубы, валторны, тромбона, тубы. В работе также кратко прослежено пути становления и развития концерта при участии солирующих медных духовых инструментов в украинской музыкальной культуре второй половины XX века.

Ключевые слова: жанр, концерт, медные духовые инструменты, украинская музыка, исполнительское искусство.

The purpose of the article is to give the reader some information on the theory and history of the Ukrainian concert for brass wind instruments. It is considered as a complete and many-sided phenomenon, which consists of the concert for trumpet, for horn, for trombone and for tube. The work is researches the trends of formation and development of the concert for solo wind instruments with orchestra in the Ukrainian musical culture of the two half of the XX century.

Key words: genre, concert, brass wind instruments, Ukrainian music, performing art.

УДК 785.16

Мирон Черепанин, Марина Булда

**МУЗИЧНА ТВОРЧИСТЬ І НАУКОВІ ПОШУКИ
ДУЕТУ АКОРДЕОНІСТІВ "КОНЦЕРТІНО"
(інноватика в галузі міжнародного співробітництва)**

У статті висвітлюються концертно-виконавський, педагогічний і науковий напрями діяльності дуету акордеоністів "Концертіно", аналізуються індивідуальність виконавського стилю та специфіка його втілення у творчості колективу, обґрунтовується ефективність інноваційних проектів у галузі міжнародного співробітництва.

Ключові слова: дует акордеоністів, виконавський стиль, напрями діяльності, концертне виконавство, міжнародне співробітництво.

Одним із важливих компонентів музичної діяльності кафедр Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника є вокальне й інструментальне ансамблеве виконавство, яке має багаторічні традиції й широкі перспективи розвитку в епоху технологічних досягнень сучасного суспільства. Дослідження творчої діяльності вокальних, інструментальних та хореографічних ансамблів навчального закладу є особливо *актуальним* у контексті збереження і примноження мистецького доробку творців професійного мистецтва, збагачення культури краю здобутками цих колективів. Сьогодні на часі постає питання про фіксацію аудіо-й відеоматеріалу із записами ювілейних і святкових концертів, творчих звітів та створення спеціального інформаційно-музичного фонду з метою передачі досвіду відомих в Україні та за її межами виконавців для молодих викладачів і студентів. Саме таке завдання ми поставили перед собою і керівниками колективів напередодні святкування 10-річного ювілею створення Інституту мистецтв.

Метою статті є ознайомлення читачів з концертно-виконавським, педагогічним і науковим напрямом діяльності дуету акордеоністів “Концертіно”, виконавським стилем та специфікою його втілення у творчості ансамблю, інноваційними проектами в галузі міжнародного співробітництва.

Серед багатьох мистецьких колективів, які впродовж чотирьох десятиліть були створені на музичному факультеті Івано-Франківського педагогічного інституту ім. В. Стефаника, а згодом в Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, – дует акордеоністів “Концертіно”. Ансамбль заснований у 2000-му році за участю Мирона Черепанина (доктор мистецтвознавства, професор, заслужений артист України, завідувач кафедри музикознавства та акордеонного мистецтва) і Марини Булди (кандидат мистецтвознавства, доцент). Музиканти є володарями кубків “Золотої Ніки” (2004, 2005), медалі “Вищої ліги метрів світового акордеона” (2005), відзначені дипломами лауреатів міжнародних конкурсів і фестивалів, почесними грамотами й подяками (*додаток 1*).

Дует став одним із небагатьох в Україні, виконавський стиль якого відзначається творчою індивідуальністю, вишуканою естрадно-джазовою манерою гри, оригінальністю ансамблевого аранжування. Тематика концертної програми колективу відображає різноманітні стилі, малі й великі форми акордеонної музики й нараховує близько 50-ти концертних опрацювань творів популярної класики, народних мелодій, музики в стилі “ретро”, традиційного й сучасного танго, естрадно-джазових композицій (*додаток 2*).

Сфера творчих інтересів учасників дуету “Концертіно” охоплює концертно-виконавський, педагогічний і науковий напрями діяльності. Серед них провідним є *концертне виконавство*. Географія гастрольних подорожей дуету охоплює міста України, Росії, Угорщини, Польщі, Литви. Колектив брав участь у різноманітних фестивалях академічної, народної й естрадно-джазової музики: відкриттях та гала-концертах Міжнародного кінофестивалю (Егер, 2003, 2004, 2006), II і III Міжнародних фестивалів “Гармоника – душа Росії” (Москва, 2004, 2005), у телевізійній програмі Яна Табачника “Честь имею пригласить” (Київ, 2005), днів Івано-Франківської області в Опольському воєводстві (2005), XV Міжнародного семінару-фестивалю акордеоністів (Паланга, 2009); IX Міжнародного фестивалю акордеонної музики (Кошалін, 2009), VIII Балтійського фестивалю науки (Слупськ, 2010), I і V Міжнародних конкурсів-фестивалів акордеонно-баянного виконавського мистецтва “АссоHoliday” (Київ, 2006, 2010).

Про участь дуету в конкурсах і фестивалях неодноразово з великим захопленням відгукувалася українська та міжнародна преса. Відомий російський музикознавець, професор Ю. Ястребов у фаховому журналі “Народник” писав: “Честь відкрити фестивальну програму “АссоHoliday” була представлена акордеонному дуєтові “Концертіно” з Івано-Франківська в складі заслуженого артиста України Мирона Черепанина й Марини Булди, які відзначають у цьому році десятирічний ювілей творчого союзу. Полька “Трік-трак” І. Штрауса, танго “Любовні посмішки” П. Фросіні й естрадна мініатюра З. Конфрі з багатообіцяючою назвою “Запаморочливі пальці” у виконанні дуету стали свого роду заставкою, прелюдією до яскравого святкового феєрверку різноманітної концертної програми” [14].

Детальніше зупинимося на концертно-виконавській діяльності дуету “Концертіно” за два минулі роки. Так, у 2009 році музиканти побували в Литві. Організаторами цієї поїздки були ректор Литовської академії музики і театру, професор Едуардас Габніс і Президент Асоціації

акордеоністів Литви, професор Річардас Свяцкявічюс. Музиканти представляли Україну на XV Міжнародному літньому фестивалі-семінарі акордеоністів, що відбувся в курортному містечку Паланга. Виконавці мали честь відкривати фестиваль сольною концертною програмою, а також брати участь у роботі науково-практичного семінару, репетиціях оркестру акордеоністів і виступати в гала-концерті.

Сім днів роботи фестивалю-семінару були насичені надзвичайно цікавими подіями, концертами, зустрічами з педагогами музичних закладів Литви та знаменитими митцями країн СНД і Європи. Музиканти запозичили корисний досвід, який можна назвати Школою акордеонного мистецтва щодо організації оркестру акордеоністів, концертного виконавства, сучасної методики викладання тощо. Весь цей інформаційний матеріал використовується в особистій творчості й практичній роботі зі студентами.

Дует акордеоністів не оминув увагою й українську діаспору, яка проживає в Литві, зокрема, у її столиці Вільнюсі. Творча зустріч з громадою відбулася в приміщенні Української світлиці, де музиканти виступили з концертом, а також передали для бібліотеки товариства авторські видання книжок.

На IX Міжнародний фестиваль акордеонної музики в польському місті Кошалін дует був запрошений у вересні 2009 року. Організатори цієї події доручили музикантам виступити з концертом у день відкриття фестивалю, який традиційно відбувається в катедральному соборі міста. Переповнений зал глядачів з великим захопленням сприймав виступ дуету, виконавська майстерність якого захоплювала почуття людей, виражені щирими оплесками та вдячними словами визнання.

Організатори фестивалю також залучали українських виконавців як досвідчених професіоналів до роботи з оркестрами акордеоністів і проведення майстер-класів. Слід відзначити, що акордеонне виконавство є надзвичайно популярне в культурно-виховній діяльності мистецьких та освітянських закладів Польщі. До аматорського, а згодом і професійного музичування залучаються діти від 4–5 років. В акордеонних та камерних ансамблях беруть участь учнівська й студентська молодь, а також люди старшого віку, професія яких не пов'язана з музикою. Таке поєднання в одному колективі різновікових категорій має суттєві позитивні результати в справі музично-естетичного виховання. Захоплення ансамблевим виконавством стає настільки серйозним, що переважна більшість учасників продовжує навчання у вищих музичних закладах Польщі.

Наприкінці травня 2010 року учасники дуету були запрошені ректором Поморської академії в Слупську (Польща) професором Романом Дроздом для участі в концертах, які відбувалися в рамках VIII Балтійського фестивалю науки. Митці з Івано-Франківська представляли свою виконавську майстерність на регіональному освітянському форумі, фестивалі слов'янської культури Поморського краю, а також проводили майстер-клас для студентів місцевого Інституту музики. Ректорат Поморської академії, організатори регіонального освітянського форуму та дирекція Слупської філармонії вручили Миронові Черепанину й Марині Булді спеціальний диплом та висловили вдячність за участь у цих заходах і високий музичний професіоналізм. Творчі зустрічі були підкріплені письмовою угодою про співпрацю між Інститутом музики та Інститутом мистецтв, що в майбутньому сприятиме зближенню фахово споріднених навчальних підрозділів у напрямі проведення спільних наукових конференцій, обміну музичними колективами, навчання студентів тощо.

Крім участі у фестивалі, концерти відбувалися на запрошення українських громад Слупська й Битома, сім'ї яких пережили трагічні роки післявоєнного періоду. З великою насолодою молодь і старше покоління українців вслухалися в кожен музичний твір. Особливе захоплення викликав Козачок із симфонії невідомого автора, у фіналі якого був використаний старовинний козацький інструмент “Журавель”.

Улітку того ж року дует був запрошений для участі в концертах із серії “Музика – бальзам для душі”, які відбувалися на відкритих площадках та в концертних залах Великопольського воєводства. Центральним став виступ, що відбувся в приміщенні парафіяльного костелу м. Сераков за участю органіста Познанської академії музики Вальдемара Гавейновича. Оригінальне поєднання органної музики з акордеонною справило незабутнє враження на присутніх у храмі людей, серед яких були представники влади, інтелігенції і духовенства. У концерті зву-

чали твори світової класики, музика різних епох і стилів, традиційне й “нове танго” А.П’яцоллі, естрадно-джазові композиції сучасних авторів. Крім концертів, музиканти надавали фахову допомогу учасникам місцевого оркестру акордеоністів. На заняттях з дітьми та керівниками оркестру зверталася увага на розвиток технічних навиків гри, формування основ ансамблевого виконавства, підбір педагогічного репертуару тощо.

Активна концертна діяльність дуету дала поштовх до створення міжнародних мистецьких проектів. Спільно з ректоратом Прикарпатського національного університету та дирекцією Інституту мистецтв складені відповідні угоди про наукову й культурну співпрацю між навчальними закладами та осередками культури України, Росії і країн Європи. Співорганізаторами цих проектів є: Музей російської гармоніки Альфреда Мірека (Москва); Міжнародний творчий центр Яна Табачника й Вища ліга метрів світового акордеона (Київ); Литовська академія музики і театру; Вільнюський оркестр акордеоністів “Консона”; Академія Поморська в Слупську; Центр культури м. Кошалін і квінтет акордеоністів “Fantini Akkord Kvintet” (Польща).

Співпраця на міжнародному рівні відбувається шляхом обміну мистецькими колективами, проведення концертів і майстер-класів провідними педагогами вищих навчальних закладів. Організуються творчі зустрічі зі студентами й педагогами, концерти солістів і професійних колективів. Безпосередня участь дуету в запланованих заходах суттєво збагачує ці проекти новими формами діяльності, зокрема, це: виступи на відкриттях фестивалів з концертною програмою, робота в журі Міжнародного конкурсу-фестивалю “АссоHoliday” (Київ, 2005–2010), виступи на міжнародних науково-практичних семінарах. Здобуті результати знаходять своє висвітлення в українських і зарубіжних наукових часописах, виданнях навчальних посібників та монографій.

Концертно-виконавська діяльність дуету успішно поєднується з організацією творчих зустрічей та концертів з професійними музикантами-виконавцями, ансамблевими й оркестровими колективами, які відбувалися за участю мистецьких колективів Польщі та Литви. Зокрема, квінтет акордеоністів “Fantini Akkord Kvintet” (м. Кошалін, Польща) був залучений до урочистостей з нагоди Дня університету та виступив з концертом у залі обласної філармонії (2009). У травні 2010 року в Івано-Франківську перебував Вільнюський оркестр акордеоністів “Консона”. Колектив демонстрував своє професійне виконавське мистецтво перед студентами університету й громадою міста. Крім оркестрової програми, звучали й сольні номери дуету “Концертіно”, який у супроводі литовських музикантів виконав твори симфонічної та сучасної акордеонної музики.

Педагогічний напрям діяльності дуету включає в себе публікацію навчально-методичних посібників “Аранжування та обробки концертних творів для двох акордеонів”, рекомендованих Міністерством освіти і науки України для студентів вищих навчальних закладів культури й мистецтва [15]. Основою їхнього змісту стали популярні твори композиторів-класиків, народні й естрадні мелодії, джазові п’єси сучасних авторів. Ці збірники суттєво доповнюють ансамблевий репертуар студентів музичних училищ, консерваторій і академій, а також використовуються в концертній практиці професійних музикантів.

Наукову галузь складають дослідження естрадно-джазової музики в акордеонно-баянному мистецтві України й зарубіжжя, а також перспектив її розвитку крізь призму європейської інтеграції культур. Результатом дослідження стала монографія “Естрадний олімп акордеона” [16]. Ініціатором проекту науково-енциклопедичного видання є Міжнародний творчий центр Яна Табачника. Робота присвячена комплексному вивченню і відтворенню цілісної картини музичних напрямів сучасного акордеонно-баянного виконавського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст., детермінованих динамікою розвитку світової музичної культури. Серед публікацій фахового напрямку – наукові статті, рецензії, рубрики. Вищезгадана проблематика розглядається також у вітчизняних і міжнародних фахових музичних виданнях, зокрема, “Джаз” (Україна), “Народник” (Росія), “Акордеонія” (Литва), “Intermusik” (Німеччина).

Підсумовуючи вищесказане, зазначимо, що кожен виступ дуету “Концертіно” в Україні чи за її межами залишав у шанувальників акордеонної музики багато приємних і незабутніх вражень. Зустрічі й творчі зв’язки об’єднували музикантів із цікавими людьми, збагачували їх сценічний досвід, спонукали до появи нових ідей і мистецьких проектів. 14 жовтня 2010 року в залі Івано-Франківської обласної філармонії відбулася презентація ювілейної програми дуету,

присвяченої 70-річчю Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника. За сприяння та підтримки ректора університету, доктора фізико-математичних наук, професора Остафійчука Богдана Костянтиновича здійснено запис CD та DVD дисків цього концерту, а також опубліковано ілюстроване науково-інформаційне видання “Дует акордеоністів “Концертіно” [17]. Насичені мистецькими подіями роки творчого десятиліття вписані в історію цього колективу, яка й сьогодні має своє продовження.

1. Черепанин М. Фестивальна афіша музею русскої гармоніки Альфреда Мирека / М. Черепанин, М. Булда // Народник. – 2004. – № 4. – С. 6–7.
2. Черепанин М. Портрети сучасних українських композиторів-баяністів / М. Черепанин // Народник. – 2005. – № 1. – С. 40–41.
3. Черепанин М. Феномен многогранності таланта / М. Черепанин, М. Булда // Народник. – 2006. – № 1. – С. 38–39.
4. Черепанин М. Метри мирового аккордеона в Києві. О I Міжнародному конкурсі-фестивалі “АссоHoliday” / М. Черепанин // Народник. – 2006. – № 3. – С. 9–12.
5. Черепанин М. Акордеонно-баянна творчість польських музикантів у контексті міжнародних мистецьких взаємин / М. Черепанин // Багатокультурність Івано-Франківської області та Опольського воєводства : зб. наук. праць за матеріалами міжнар. наук.-практ. конф. – Івано-Франківськ, 2008. – С. 156–161.
6. Cherepanyn M. Das Akkordeon-Kulturfestival in der Ukraine. “Ассо-Holiday” 2009 / М. Cherepanyn // Intermusik. – 2009. – № 9. – September. – S. 8, 11.
7. Черепанин М. Свято акордеонно-баянної музики у Києві / М. Черепанин // Джаз. – 2009. – № 3. – С. 5–7.
8. Черепанин М. Палангському аккордеонному фестивалю і семінару-практикуму – 15 лет / М. Черепанин, Э. Габніс // Народник. – 2009. – № 3. – С. 2–4.
9. Черепанин М. Праздник аккордеонно-баянної музики в Києві. – (Категорія “Музыка варьете”) / М. Черепанин // Народник. – 2009. – № 4. – С. 3–5.
10. Черепанин М. Метри мирового аккордеона. Творческие портреты эстрадно-джазовых музыкантов. Ян Табачник / М. Черепанин // Джаз. – 2009. – № 5. – С. 23–25.
11. Черепанин М. Метри мирового аккордеона. Творческие портреты эстрадно-джазовых музыкантов. Виктор Власов / М. Черепанин // Джаз. – 2010. – № 2. – С. 26–30.
12. Черепанин М. Метри мирового аккордеона. Творческие портреты эстрадно-джазовых музыкантов. Валерий Ковтун / М. Черепанин // Джаз. – 2010. – № 4. – С. 28–31.
13. Черепанин М. Юбилейный музыкальный форум Высшей лиги. Эстрадная категория / М. Черепанин // Народник. – 2010. – № 2. – С. 5–6.
14. Ястребов Ю. Киевское чудо. V Международный конкурс-фестиваль “АссоHoliday – 2010” / Ю. Ястребов // Народник. – 2010. – № 2. – С. 3.
15. Черепанин М. Аранжування та обробки концертних творів для двох акордеонів : навчальний посібник / М. Черепанин, М. Булда. – Івано-Франківськ, 2002. – 130 с.; Черепанин М. Аранжування та обробки концертних творів для двох акордеонів : навчальний посібник / М. Черепанин, М. Булда. – Івано-Франківськ, 2004. – 124 с.
16. Черепанин М. Естрадний олімп акордеона : монографія / М. Черепанин, М. Булда. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. – 256 с.
17. Сподаренко В. Дует акордеоністів “Концертіно” : науково-інформаційне видання / В. Сподаренко. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2010. – 24 с. : іл.

Додаток 1

Міжнародні відзнаки

- Диплом і медаль Вищої ліги метрів світового акордеона “За видатні заслуги і вагомий внесок у розвиток сучасного акордеонного виконавського мистецтва” (Київ, 2005);
 - “Золота Ніка” II і III Московського міжнародного фестивалю “Гармоника – душа Росії” (Москва, 2004, 2005);
 - Сертифікат Каталогу Зіркового Неба “Космос-Земля” (Москва, 2006).
- Дипломи лауреатів:
- I Міжнародного конкурсу “Кримська весна – 2001”;
 - II Всеукраїнського фестивалю “Зірки баяна на Запоріжжі” (Запоріжжя, 2002);
 - IV та V фестивалів джазової музики “Зимовий джем в Станіславові”, “Весняний джем в Станіславові” (Івано-Франківськ, 2001, 2002);
 - V ювілейного джазового фестивалю “Пап-джаз-фест” (Ужгород, 2002);

Черепанин Мирон, Булда Марина. Музична творчість і наукові пошуки дуету акордеоністів “Концертіно” ...

- III Міжнародного музичного фестивалю-конкурсу “Петро-Павловские ассамблеи – 2003” (Санкт-Петербург, 2003);
- II і III Московського міжнародного фестивалю “Гармоника – душа России” (Москва, 2004, 2005);
- XV Міжнародного фестивалю-семінару “Паланга – 2009”;
- IX Міжнародного фестивалю ансамблів акордеонної музики (Кошалін, 2009);
- подяка оргкомітету Поморського регіону за допомогу й співпрацю в організації освітянського форуму (Слупськ, 2010);
- диплом Асоціації акордеоністів м. Каунас (Литва) з нагоди 10-річного ювілею дуету акордеоністів “Концертіно” (2010);
- диплом Асоціації акордеоністів м. Лесковац (Сербія) з нагоди 10-річного ювілею дуету акордеоністів “Концертіно” (2010);
- грамота Управління культури Виконавчого комітету Івано-Франківської міської ради за активну участь дуету акордеоністів “Концертіно” у культурно-мистецьких заходах міста Івано-Франківськ і з нагоди 10-річчя творчої діяльності (Івано-Франківськ, 2010);
- грамота Генерального консула Російської Федерації в м. Львів В.Гузєва за великий особистий внесок у справу збереження і популяризації російської культури, зміцнення міжнародних відносин у Прикарпатті та у зв’язку з 20-річчям Російської общини Івано-Франківської області (Львів, 2010).

Додаток 2 *Концертний репертуар*

Популярні твори композиторів-класиків:

- Й.-С.Бах. Токата й fuga (d-moll).
- Козачок із симфонії (g-moll) невідомого автора початку XIX ст. Переклад М.Різоля.
- Дж.Россіні. Каватина Фігаро з опери “Сивільський цирюльник”.
- І.Штраус. Полька “Трік-трак”.
- В.Семенов. Болгарська сюїта.
- В.Монті. Чардаш.

Народні мелодії:

- Угорський танець “Чардаш”. Концертна обробка М.Двілянського.
- Е.Лекуона. Андалузія.
- Г.Дініку. Румунський весняний хоровод.
- Сербське коло. Концертна обробка М.Черепанина.
- К.Намисловські. Кларнет-полька.
- М.Тимофіїв. Свято в Карпатах.

Музика в стилі “ретро”:

- Б.Пейдж, А.Стоун. Модний гавот.
- Ж.Пейроннін. Королева мюзета.
- Дж.Пріват, М.Віттенет. Чаклунка.
- Т.Мюрена, Ж.Коломбо. Байдужість (Indifference).
- А.Фоссен. Флік-флак.
- Я.Вейвода. Розамунда.
- Е.Сантеухіні. Для тебе, Ріо Ріта.

Традиційне й сучасне танго:

- М.Родрігес. Кумпарсіта.
- С.Ірадье. Голубка (Paloma).
- Дж.Гаде. Танго ревності (Jalousie).
- П.Фросіні. Любовні посмішки.
- А.П’яцолла. Ave María. Oblivion. Meditango. Libertango. Adios Nonino.

Естрадно-джазові композиції:

- С.Джоплін. Вишукані синкопи.
- Дж. Керн. Дим.
- Г.Шендерьов. Варіації на тему К.Вейля “Меккі-мессер”.
- П.Дезмонд. П’єса на 5/4 (Take-five).
- Арт Ван Дамм. Очі чорні.
- З.Конфрі. Запаморочливі пальці.
- А.Музічіні, Р.Гальяно. Пісня для Джо.
- С.Тихонов. На ранчо ковбоя Джека.
- В.Ковтун. Прощення.

В статье исследуются концертно-исполнительское, педагогическое и научное направления деятельности дуэта аккордеонистов “Концертино”, анализируются индивидуальность исполнительского стиля и специфика его воплощения в творчестве коллектива, обосновывается эффективность инновационных проектов в отрасли международного сотрудничества.

Ключевые слова: дуэт аккордеонистов, исполнительский стиль, направления деятельности, концертное исполнительство, международное сотрудничество.

In the article has been researched the concert performance, pedagogical and scientific trends activity of the duet of accordionists “Concertino”, analysed individuality of performing style and its specific embodiment in the creation of the collective, substantiated effectiveness of innovative projects in international cooperation.

Key words: the duet of accordionists, performing style, trends activity, concert performance, international cooperation.

УДК 78.071.1

Віолетта Дутчак

МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА ДІАСПОРИ

Автор статті розглядає методологічні аспекти дослідження бандурного мистецтва діаспори періоду ХХ – початку ХХІ ст. Конкретизуються напрями та методи вивчення цього виду мистецтва як національно-культурного феномену.

Ключові слова: українське зарубіжжя, кобзарство, бандурне мистецтво діаспори, методологія дослідження, методи дослідження.

Бандурне мистецтво українського зарубіжжя – специфічний національно-культурний феномен українців періоду ХХ – початку ХХІ ст. Самобутність традиційного кобзарства, що сформувалося як окремий вид народної творчості українців у ХVІІ–ХІХ ст., завжди полягала в синтезі співу й інструментальної гри, оперуванням її представниками складною ієрархією системи репертуарних жанрів, володінням професійною лебійською мовою, сформованими канонами навчання – передачі секретів майстерності від учителя-майстра до учня. Проте на початку ХХ ст. характер кобзарства суттєво змінюється. Зумовило цю зміну складне переплетення кількох суттєвих об’єктивних чинників як соціально-політичного, так й історико-культурологічного характеру: переслідування кобзарів, революційні та військові події, поява нових академічних форм виконавства й музичних жанрів, що вплинули на загальне слухацьке сприйняття, тощо. Переосмислення в кобзарстві відбувалися також у зв’язку із суб’єктивними чинниками: неможливістю підтримувати закритий від посторонніх сакральний статус кобзарських братств, активізацією міських центрів культури, на відміну від сільських, де функціонували кобзарські угруповання, впливом гри й співу сліпих бандуристів як носіїв національних музичних жанрів на виконавство передових представників української інтелігенції. Саме стараннями останніх були не лише зафіксовані епічні зрізи репертуару кобзарів у звукозаписах та письмових розшифруваннях (Ф.Колесса, Леся Українка, О.Сластіон, К.Грушевська, Д.Яворницький, К.Квітка, Д.Ревуцький та ін.), але й спопуляризований цей напрям мистецтва шляхом видання методичної й нотної літератури (у самовчителях і підручниках гри на інструменті), аналізу регіональних та індивідуальних виконавських стилів бандуристів. Саме ці переломні фактори спричинили поступовий перехід від усної традиції кобзарства до писемної, а пізніше й процес його академізації. Для останнього характерними ознаками стали формування і поширення професійної освіти, розвиток сценічно-концертного напрямку виконавства, удосконалення інструментарію, розширення форм, жанрів та стилістики репертуару.

Соціально-політична ситуація в Україні впродовж ХХ століття зумовила ще один музично-культурологічний феномен – мистецтво української еміграції. Еміграція, з точки зору істориків, – явище неоднозначне, має на увазі тимчасову або постійну зміну місця проживання громадян. У таких умовах, як протидію асиміляційним процесам, представники українського зарубіжжя загострили і сприяли вирішенню проблеми збереження мови й традиційного на-

ціонального мистецтва, зокрема, консервацію питомих ознак його найбільш яскравих напрямів, у т. ч. і музичних. Історія бандурного мистецтва на еміграції – також непросте явище як у часовому, так і в географічному вимірі. Це зумовлено, з одного боку, соціальним і політичним характером еміграційних хвиль, з іншого, – умовами в тих країнах проживання, куди цілеспрямовано направлялися основні сили емігрантів.

Якщо зміни в українському кобзарстві ХХ ст. (у репертуарі, освіті, виконавстві) ставали предметом наукових досліджень (дисертаційні роботи М.Щоголя, О.Правдюка, С.Грици, А.Омельченка, пізніше В.Дутчак, О.Ваврик, М.Підгорбунського, Н.Морозевич, І.Панасюка, Л.Мандзюк, І.Дмитрук, О.Ніколенко та ін.), то мистецтво бандуристів зарубіжжя становило в українському музикознавстві неосвоєну цілину. Лише в останні десятиліття ряд публікацій А.Горняткевича, М.Досінчука-Чорного, В.Мішалова, О.Попович, О.Ваврик, у т. ч. й автора статті [2–5], визначили особливості здобутків окремих персоналій, колективів, шкіл у бандурному мистецтві діаспори. При цьому важливими ціннісними аспектами стають не лише відкриття невідомих сторінок в історії розвитку цього виду мистецтва, але й методологічні підходи у вивченні функціонування його різних напрямів. Тому **метою** статті є узагальнення методологічних принципів та конкретизація методів і технік дослідження бандурного мистецтва української діаспори.

Зауважимо, що методологічні питання мистецтвознавства, зокрема й музикознавства, порушувалися в роботах дослідників В.Шульгіної [13], О.Самойленко [9], О.Немкович [7], Р.Шагала [12], У.Еко [6], В.Шейка та Н.Кушніренко [11], Л.Ніколаєвої [8], Н.Гуляницької [1] та ін. Проблеми методології вивчення історії, теорії та практики бандурного мистецтва на сучасному етапі розглядаються в дисертаціях Н.Морозевич, І.Панасюка, В.Мішалова, Л.Мандзюк, І.Дмитрук, О.Ніколенко, С.Вишневської, І.Мокрогуз, І.Куровської. Проте методологічні засади дослідження бандурного мистецтва української діаспори аналізуються вперше, що й становить наукову новизну статті.

Значення методології в науковій діяльності важко переоцінити. Вона складає систему наукових принципів, на яких ґрунтується робота, визначає вибір методів пошукової діяльності для забезпечення “отримання об’єктивної, точної, систематизованої інформації про процеси і явища” [11, с.56].

Слід підкреслити, що серед багатьох видів українського мистецтва в діаспорі важливими показниками виступають тяглість традицій, життєздатність їх функціонування. Бандурне мистецтво зарубіжжя в цьому сенсі виявляє щільний зв’язок як з українськими материковими традиціями, так і власні, сформовані впродовж іманентного розвитку. Серед теоретичних та практичних проблем вивчення бандурного мистецтва українського зарубіжжя виділяються такі:

- джерелознавчі (формування системи джерел дослідження – науково-аналітичні, довідково-енциклопедичні, публіцистичні, мемуарні видання, віртуальні джерела, періодика, звуко- та відеозаписи, нотографічна література та ін.);
- історико-культурологічні, соціокультурні й історико-біографічні (у хронікальному та філософсько-естетичному аспектах);
- музикознавчі, зокрема:
 - жанрової системи репертуару солістів і колективів (інструментальної та вокально-інструментальної як оригінальної, так й аранжованої);
 - композиторської творчості для бандури;
 - творчої діяльності окремих митців і колективів – представників бандурного виконавства діаспори;
 - виконавських питань (стилю, інтерпретації, концертно-гастрольної діяльності, конкурсно-фестивального руху);
 - фахової освіти, виконавсько-педагогічних шкіл діаспори;
- музично-психологічні (характеристики особистості виконавця, композитора, специфіка музичного мислення та музичного сприйняття, етнічної психоментальності українців, зокрема емігрантів);
- інструментознавчі (еволюція, акустика, звуковидобування) та органологічні (конструкція інструментарію);

- музично-педагогічні (технічно-виконавські, методичні та навчальні питання гри й співу) та ін.

Своєрідним є й інтегрування специфічних методів і практик інших гуманітарних наук у музикознавство. Поліфункційність бандурного мистецтва зумовлює використання й інтердисциплінарних підходів, зокрема, методів естетики, філософії та психології мистецтва, суміжних до музики видів мистецтва, у т. ч. як візуальних, так і часових. Складність проблематики дослідження бандурного мистецтва діаспори, специфіки його предмета, що охоплює широкий спектр питань, зумовлюють *комплексний характер методології*, що поєднує різні методи універсального, загальнонаукового та спеціального характеру.

До загальнонаукових відносять *метод об'єктивності й історизму, діахронний і синхронний, порівняльний та типологічний методи*. *Метод об'єктивності й історизму* дозволяє прослідкувати передумови, основні етапи становлення та розвитку бандурного мистецтва діаспори впродовж ХХ – початку ХХІ ст., виявити об'єктивні обставини суспільно-політичного, ідеологічного та культурно-естетичного характеру, що зумовили сам феномен мистецтва українського зарубіжжя, його складові, темпи й масштаби поширення в країнах Європи, Азії, Америки, Австралії.

Діахронний метод, що потребує викладу явищ, фактів, подій світової і вітчизняної культури в хронологічній послідовності, дозволив визначити періодизацію розвитку бандурного мистецтва за кордоном відповідно до еміграційних процесів з України. Перший період – 20–30-ті рр., коли в середовищі українців-емігрантів першої хвилі знаходимо лише поодинокі факти про виконавців-бандуристів, що було зумовлено, з одного боку, трудовим характером першої еміграційної хвилі, з іншого, – незначною кількістю інтелігенції, що володіла інструментом. Другий – 40–50-ті рр. – період, упродовж якого до Європи, Америки, Австралії прибуває потужна хвиля післявоєнної еміграції, серед якої значну частину становила українська мистецька еліта. Тоді ж починається активне впровадження бандури в мистецький побут українців, створення колективів і майстерень з виготовлення інструментів. Закріплення здобутків цього періоду відбувається в наступний, третій період (60–80-ті рр.), коли формуються провідні мистецькі осередки бандуристів, утілюється в життя скоординована програма організації навчальних кобзарських курсів для молоді в українських таборах Європи й Америки, створюється новий оригінальний репертуар, активізується концертна діяльність окремих виконавців та ансамблів. Цей період важливий з позиції розвитку іманентних рис бандурного мистецтва діаспори, коли формуються власні традиції та естафета поколінь бандуристів. З кінця 80-х – початку 90-х рр. розпочинається четвертий, сучасний період розвитку бандурного мистецтва діаспори, зумовлений новітньою хвилею еміграції, для якого характерні щільна співпраця бандуристів діаспори та “материкової” України, об'єднання зусиль бандуристів світу в проведенні конкурсів і фестивалів, гастрольних подорожей, створення новітнього репертуару тощо. Саме в останній період географічні межі бандурного мистецтва розширюються, стираючи грані між її материковою та діаспорною частинами, чому сприяє і комунікативний інформаційно-технологічний чинник.

Розглядати бандурне мистецтво діаспори також слід у контексті аналізу процесів становлення професійного кобзарства в Україні, оскільки це створює можливості для порівняльної характеристики, для відзначення найвагоміших відмінностей у розвитку бандури в різному суспільному оточенні. Цьому сприяв *синхронний метод*, що передбачає всебічне дослідження в одному обраному проміжку часу без звертання до історичної ретроспективи. Його використання дозволило визначити процеси одночасного розвитку бандурного мистецтва в Україні та діаспорі, пріоритети в ідеологічних принципах, розгортанні тих чи інших виконавських форм, репертуарних жанрів тощо.

Близький до синхронного *порівняльний метод* застосовується в дослідженнях декількох національних культур, передбачаючи виявлення загальних та особливих закономірностей, тенденцій розвитку, сфер взаємовпливів, відповідно встановлюючи рівень своєрідності або спорідненості культур. Стосовно розвитку бандурного мистецтва в діаспорі, порівняльний метод дозволив розкрити специфіку соціокультурної динаміки, визначеної економічно-політичними умовами розвитку різних країн, правовими та культурними засадами ставлення до націо-

нальних меншин, зокрема українських, і виявити можливості розвитку українських осередків, у т. ч. бандурних, у різних країнах у різні часові відтинки.

В основі *типологічного методу* – аналіз культурно-мистецьких явищ від абстрактного до конкретного й виявлення на цій підставі типологічної близькості історико-культурних процесів. Це, зокрема, стосується мовної складової культур, подібності музичного розвитку, національної ментальності слов'янських країн, що зумовлює легкість перенесення і “приживання” мистецького явища, проте не створює сильних стабільних елементів для консервації традиції. Натомість віддаленість мов, базова полікультурність окремих країн формують сприятливе середовище для розвитку мистецької традиції, її збереження та розвитку.

До загальнонаукових належить і *системний метод*, використання якого дозволяє комплексно підійти до досліджуваного. Важливими елементами системи виступають взаємозв'язки її частин (елементів, підсистем, компонентів), що формує інтегральний результат. Кожне явище, об'єкт можна розглядати як певну множину елементів, що об'єднані в систему, показниками якої виступають цілісність, структурність, функціональність, взаємозв'язок із зовнішнім середовищем, ієрархічність, цілеспрямованість, самоорганізація [11, с. 61–62]. Виходячи з типології систем, запропонованої В.Шейком і Н.Кушніренко, бандурне мистецтво української діаспори можна визначити як багатофункціональну, відкриту, складну, динамічну, детерміновану й цілеспрямовану, регульовану систему.

Спеціальними методами (теоретичними й емпіричними) у музикознавстві виступають, з одного боку, – методи гуманітарних галузей знань, з іншого, – методи художньої культури, оскільки предметом є музика як особлива форма пізнання світу, форми й види музики, мистецька творчість в її різних проявах (композиторська, виконавська, диригентська, педагогічна). Такі спеціальні методи не є унікальними, але їх використання стосується певних сторін вивчення музичного мистецтва, у т. ч. і бандурного мистецтва українського зарубіжжя. Це, зокрема, композиторська спадщина в її розмаїтті форм і стилів; виконавські тенденції та засоби інтерпретації музичних творів – традиційного й новітнього репертуарів; музично-етнографічні параметри аналізу функціонування цього виду мистецтва, урахування етнічної специфіки та ментальності виконавців; музично-краєзнавчі особливості, що дозволяють визначити міру збереження традицій українських регіональних шкіл у середовищі інших культур; музично-естетичні, музично-соціологічні та музично-комунікативні засади саме цього виду мистецтва. Окремою складовою є і музично-психологічні аспекти бандурного мистецтва діаспори, бо вони містять орієнтацію на конкретну особистість композитора чи виконавця, особливості сприйняття бандурного репертуару, урахування тембр інструмента, спів, мову, жанр. Музично-психологічні методи орієнтують дослідника на вивчення суб'єктивних механізмів функціонування національних мистецьких явищ, індивідуальних якостей їх представників та їх несвідомих психічних процесів в умовах панування іншої мови, культури, релігії, менталітету.

Статистичний метод у дослідженні репертуару бандуристів діаспори може бути використаний у визначенні кількісної частки окремих жанрів (епічних, духовно-релігійних, пісенних, інструментальних, перекладених), що створюватиме підстави для визнання пріоритетних жанрів виконавської творчості, а також більш узагальнено – для виявлення кількісного показника поширення бандурних осередків у світі.

Метод спостереження доцільний для прослуховування аудіо- та відеозаписів концертних виступів відомих солістів і колективів бандуристів. Результати слугуватимуть розкриттю інтерпретаційних засад та стильових параметрів сольного й колективного виконавства бандуристів.

Суть *описового методу* полягає у виявленні й аналітичному огляді зібраного матеріалу стосовно теми дослідження. Важливими при цьому стають параметри тематичного змісту, характеру викладу, мови, семантики, доступності матеріалів. Здійснюється аналіз першоджерел – бібліографічних (архівних матеріалів, рукописів і публікацій, періодики, довідкової та навчально-методичної літератури, наукових монографій і дисертацій, присвячених українському кобзарству, народно-інструментальному мистецтву України та інших культур, розвитку мистецтва діаспори), нотографічних (нотної літератури – рукописної та надрукованої), аудіовізуальних (платівки, магнітофонні записи, компакт-диски), віртуально-інформаційних в Інтернет-мережі (веб-портали й веб-сайти солістів, колективів, організацій, установ тощо).

У результаті джерельного аналізу виявлені раніше не відомі широким науковим колам матеріали стосовно географії розповсюдження бандурного мистецтва відповідно до хронологічних періодів розвитку; динаміки репертуару на різних часових етапах; особливостей функціонування фахових організацій бандуристів (Росія, Чехословаччина, Канада, США); методики навчання виконавців; взаємостосунків професійних бандуристів, аматорів та істориків-дослідників; виникнення провідних бандурних осередків у різних країнах упродовж XX – початку XXI ст.

Поширений у літературознавстві *історико-біографічний метод* переважно застосовується як тлумачення творчості шляхом відображення біографії й особистості автора. Його особливості полягають у роботі з текстами, хоча його домінування може призвести до нівелювання ролі духовно-історичної атмосфери, стилю епохи, впливу традиції. Згаданий метод важливо використовувати й для бандурного мистецтва діаспори, оскільки персоніфікований підхід дозволяє узагальнення мистецьких здобутків у різні часові періоди здійснити крізь призму аналізу особистих досягнень солістів-виконавців, композиторів, колективів, інституцій. На прикладі аналізу біографічних показників можна виявити й рівні міжетнічної взаємодії митців (наприклад, сучасних композиторів, які пишуть для бандури, зокрема, Оксани Герасименко, Юрія Олійника, Ле Ван Хоа). Вони, будучи представниками певної нації і в силу життєвих обставин перебуваючи в іншомовному оточенні, відчували у своїй творчості вплив інших музичних культур, шукали спільні “точки дотику” між культурою свого та інших етносів.

Компаративний метод дозволяє встановити закономірності функціонування і розвитку традиційних форм народно-інструментального виконавства українців із подібними явищами багатьох інших культур, зокрема різновидами співу й інструментальної гри.

Метод соціокультурної динаміки та культурно-історичний метод використовуються для диференціації етапів становлення й розвитку українського бандурного мистецтва в історико-культурному контексті, пояснюються факти утворення новітніх його форм, напрямів і стилів.

Для визначення перспектив наступного розвитку бандурного мистецтва можна застосувати *метод моделювання*. Узагальнивши процеси функціонування бандурного виконавства в різних країнах упродовж XX ст., його взаємодії із сучасними стильовими засадами в контексті різноманітних суспільних явищ, а також проаналізувавши подібні явища інших національних культур та специфіку сучасної комунікації, виокремлюються уявні моделі векторів і закономірностей майбутнього розгортання бандурного мистецтва, його характеристик, виконавських форм, стильових тенденцій. Крім того, згаданий метод стає необхідним при порівнянні та створенні виконавських моделей інтерпретації різножанрового бандурного репертуару (традиційного епічного й духовного та сучасного).

Важливим для порівняно “молодого” бандурного мистецтва є й *термінологічний метод*, оскільки в його рамках аналізується стан розробки, зміст існуючих іманентних та запозичених позначень для концептуальних понять дослідження (*кобзарство, бандурне мистецтво, діаспора, еміграція, академізація, виконавський стиль, традиція, інтерпретація*) і специфічної термінології (*способів, прийомів гри, штрихової системи та ін.*).

Специфіка дослідження зумовлює і застосування *методу емпатії*, тобто розуміння культурного явища через призму бачення її носія, у нашому випадку українського митця-емігранта чи представника-виконавця різних поколінь еміграції – виразника багатокультурності (особливо це стосується бандуристів Канади та США).

З метою верифікації концепції дослідження пропонується використання й емпіричних методів наукових пошуків, зокрема, *спостереження, спілкування, порівняння, експеримент*. Цьому слугує особиста участь в конкурсах, фестивалях, мистецьких акціях (у формі сольної й ансамблевої концертної виконавської практики) і в науково-практичних конференціях (дебати, диспути, обговорення, круглі столи тощо).

Таким чином, запропонована й використана авторкою статті методологічна концепція дослідження дозволяє синтезувати різновекторні аспекти процесу розвитку бандурного мистецтва діаспори, забезпечує перспективу наукового осмислення традицій кобзарства як національно-культурного феномену сучасності.

1. Гуляницькая Н. Методы науки о музыке : исследование / Наталья Гуляницькая. – М. : Музыка, 2009. – 256 с.
2. Дутчак В. Г. Мистецтво бандуристів українського зарубіжжя / Віолетта Дутчак // Українознавчі студії. – 2/2000. – Івано-Франківськ : Плай, 2000. – С. 283–293.
3. Дутчак В. Г. Дослідження кобзарства в науковій літературі діаспори / Віолетта Дутчак // Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції “Кобзарство в контексті становлення української професійної культури”. – К. : ДАКККіМ, 2005. – С. 18–24.
4. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ ст. Специфіка збереження національної ідентичності / Віолетта Дутчак // Збірник доповідей I Міжнародної наукової конференції “Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті” (Міжнародний інститут освіти, культури та зв'язків з діаспорою Національного університету “Львівська політехніка”). – Львів : Сполом, 2006. – С. 483–490.
5. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя крізь призму теорії традиції / Віолетта Дутчак // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. Рожок В. І., Посвалюк В. Т. та ін. ; упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – Вип. 5. – С. 173–184.
6. Еко У. Як написати дипломну роботу. Гуманітарні науки / Умберто Еко. – Тернопіль : Мандрівець, 2007. – 224 с.
7. Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін : монографія / Олена Немкович. – К., 2006. – 534 с.
8. Ніколаєва Л. Основи науково-дослідницької роботи : навчальний посібник / Лідія Ніколаєва. – Львів : СПОЛОМ, 2003. – 172 с.
9. Самойленко А. И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монографія / Александра Самойленко ; ред. Н. Г. Александрова. – Одесса : Астропринт, 2002. – 244 с.
10. Філіпенко А. Основи наукових досліджень. Конспект лекцій : навчальний посібник / Антон Філіпенко. – К. : Академвидав, 2005. – 208 с.
11. Шейко В. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник / Володимир Шейко, Наталія Кушніренко. – К. : Знання, 2006. – 307 с.
12. Шмагалю Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст. : структурування, методологія, художні позиції / Ростислав Шмагалю. – Львів : Укр. технології, 2005. – 528 с. : 742 іл.
13. Шульгіна В. Д. Музична україніка / Валерія Шульгіна. – К. : НМАУ, 2000. – 232 с. : нот. – Бібліогр. : с. 196–230.

Автор статті розглядає методологічні аспекти дослідження бандурного мистецтва діаспори періода ХХ – початку ХХІ в. Конкретизуються напрямки та методи вивчення цього виду мистецтва як національно-культурного феномена.

Ключевые слова: українське зарубіжжя, кобзарство, бандурне мистецтво діаспори, методологія дослідження, методи дослідження.

Author of the article considers the period XX – to beginning of XXI century Diaspora bandura art research methodological aspects. Directions and methods of study of this type of art are specified as the national-cultural phenomenon.

Key words: Ukrainian foreignness, kobzar-art, bandura art of Diaspora, research methodology, research methods.

УДК 785.16

Лілія Пасічняк

**ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПРОПАГУВАННЯ ТРАДИЦІЙ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ
(на прикладі фестивалю оркестрів народних інструментів “Кобзареві струни”)**

У статті вивчаються роль і місце фестивалю оркестрів народних інструментів “Кобзареві струни” у справі відродження, збереження та пропагування традицій народно-інструментального виконавства Карпатського регіону.

Ключові слова: фестиваль, оркестр народних інструментів, концертне виконавство, аматорське мистецтво, традиція.



сприяти відродженню, збереженню та пропаганді фольклору, становленню культурних контактів у межах Карпатського регіону, а також між усіма українцями, у тому числі діаспори, популяризації виконавства на народних інструментах. Репрезентація фольклору на подібних заходах відбувається завдяки участі багатьох солістів, ансамблів, оркестрів народних інструментів, які є представниками як первинних (автентичних), так і вторинних (аматорських) форм фольклору, професійно реконструйованої автентики (навчально-експериментальні фольклорні ансамблі, професійні), а також фольклоризму (композиторські обробки народних пісень, танців).

Особливе значення серед вищеперелічених мистецьких акцій займає обласний фестиваль “Кобзареві струни”, який відрізняється з-поміж інших тим, що свою майстерність демонструють оркестри народних інструментів. Висвітленню окремих питань організації та особливостей проведення цього заходу присвячені газетні публікації народного артиста України Віктора Гуцала, методиста НД “Просвіта” смт Рожнятів Марії Савків, журналістів Мирослава Волошина (газета “Новини Підгір’я”) та Ігоря Лазоришина (газета “Галичина”). Відсутність дослідження, яке б вивчало основні тенденції фестивалю, його динаміку, специфіку функціонування, перспективи розвитку визначає актуальність нашої розвідки. **Метою** статті є осмислення ролі й місця фестивалю в справі відродження, збереження та пропагування традицій народно-інструментального виконавства Карпатського регіону.

За ініціативою засновника фестивалю – Рожнятівського відділу культури (начальник Я.І.Тринчук) і за підтримки його організаторів – головного управління культури Івано-Франківської облдержадміністрації (начальник А.В.Грицан), ОНМЦ культури “Прикарпаття” (директор Я.Поташник), Рожнятівської районної ради (голова І.І.Дирів), Рожнятівської держадміністрації (голова В.А.Семкович) у Шевченківські дні, а саме – 9 березня 1995 року, у смт Рожнятів на Іва-

¹ Зокрема, **Міжнародний гуцульський фестиваль** (м. Вижниця, смт Путила Чернівецької обл.; смт Печеніжин (Коломийський р-н), м. Коломия, м. Косів, смт Верховина, м. Яремче, м. Надвірна Івано-Франківської обл.; м. Рахів Закарпатської обл.), Міжнародний фольклорно-етнографічний фестиваль “**Коломийка**” (с. Корнич, смт Печеніжин Коломийського р-ну, м. Коломия), міжрегіональний фестиваль української народної пісні, музики і танцю “**Дністрові зорі**” (м. Городенка Івано-Франківської обл.; м. Заставна Чернівецької обл.; м. Заліщики Тернопільської обл.), обласний фестиваль сімейної та родинної творчості “**Родинні скарби Прикарпаття**” (смт Богородчани), обласний фестиваль оркестрів народних інструментів “**Кобзареві струни**” (смт Рожнятів, м. Коломия Івано-Франківської обл.), Міжнародний фолк-рок-фестиваль “**Бойківська ватра**” (смт Рожнятів, смт Брошнів-Осада, с. Осмолода Івано-Франківської обл.; м. Рава-Руська, м. Турка Львівської обл.), етнофестиваль “**Полонинське літо в Карпатах**” (с. Верхній Ясенів Верховинського р-ну), обласний фестиваль аматорського мистецтва “**Покутські джерела**” (м. Снятин, м. Тлумач, м. Городенка Івано-Франківської обл.), Міжнародний фестиваль етнічної музики та лендарту “**Шешори**” (с. Шешори Косівського р-ну), Міжнародний фольклорний фестиваль етнографічних регіонів України “**Родослав**” (м. Івано-Франківськ), обласний фестиваль-конкурс дитячих оркестрів народних інструментів (м. Косів), регіональний фестиваль гуцульських трійстих музик ім. Могура (смт Верховина), Міжнародний фестиваль українського традиційного мистецтва “**Етноексперимент “Космацький Великдень”**” (с. Космач Косівського р-ну) та ін.

но-Франківщині було започатковано обласний фестиваль оркестрів народних інструментів “Кобзареві струни”. У фестивалі беруть участь кращі оркестрові колективи й ансамблі народних інструментів Івано-Франківської, Тернопільської, Львівської, Чернівецької, Закарпатської областей. Серед гостей першого свята “найкраще виступив народний самодіяльний оркестр народних інструментів Коломийського районного центру народної творчості під керуванням заслуженого артиста України Петра Терпелюка” [4, с.1]. Уже стало традицією, що на кожному з наступних фестивалів у списку учасників обов’язково присутні колективи Коломийського району, а оркестр П.Терпелюка “Гуцулія” (сьогодні ним керує Микола Ковцуняк) серед постійних.

Головна мета й завдання фестивалю “Кобзареві струни” – збереження, пропагування народно-оркестрового виконавства, оригінальних автентичних творів, авторських композицій на основі народного мелосу, виявлення самобутніх творчих колективів, залучення молодих талантів до цього жанру, зміцнення творчих зв’язків між колективами України. У мистецькому проєкті бере участь незмінний почесний голова фестивалю – народний артист України, професор, лауреат Національної премії ім. Т.Г.Шевченка, голова Асоціації народно-інструментального жанру Всеукраїнської музичної спілки України, художній керівник і диригент Національного оркестру українських народних інструментів Віктор Омелянович Гуцал (м. Київ).

Усі наступні фестивалі “Кобзареві струни” були проведені що два роки в березні, квітні в смт Рожнятів, за винятком другого, який відбувся 29 березня 1996 р. у приміщенні НД “Прогрес” м. Коломия, присвячений 182-й річниці від дня народження Т.Г.Шевченка. Поміж запрошених гостей цього фестивалю – народний артист України Іван Попович. Серед учасників святкового заходу – народні аматорські оркестри народних інструментів Рожнятівського (кер. Ярослав Тринчук), Городенківського (“Покутські музики”, кер. Василь Дутчак), Богородчанського (“Візерунок”, кер. Василь Стефанюк), Надвірнянського (“Аркан”, кер. Сергій Орел) РНД, Коломийського районного центру КОР (культурно-освітньої роботи) і НТ (народної творчості) – “Гуцулія” і “Гуцулятко” (кер. заслужений артист України Петро Терпелюк); ансамблі народних інструментів – гурт “Долинські музики” (Долинський р-н, кер. Богдан Погонич), ансамбль народної музики (Долинський р-н, кер. Ігор Лопух), ансамбль сопілкарів (с. Задубрівці Снятинського р-ну, кер. Микола Тимофійчук), студентський оркестр народної музики Прикарпатського університету ім. В.Стефаніка (“Галицькі забави”, кер. Б.Ровенко, Л.Никорак).

Фестиваль “Кобзареві струни” має свою цікаву історію виникнення. Ідея створення фестивалю саме оркестрів народних інструментів визріла ще 1987 року, коли в Києві на базі Національного оркестру народних інструментів (кер. В.Гуцал) проводився Республіканський семінар керівників самодіяльних оркестрів народних інструментів. З Івано-Франківської області учасниками цього заходу були Я.Тринчук (смт Рожнятів), В.Дутчак (м. Городенка), С.Орел (смт Делятин), Д.Біланюк (м. Косів). Зі слів Я.І.Тринчука дізнаємося, що ініціатором ідеї став Сергій Орел, який наголосив, що на Прикарпатті найбільше збережений цей жанр, то чому б у центрі активного його функціонування не започаткувати фестиваль оркестрів народних інструментів, де могли б представити своє мистецтво кожний з районів області за участю аматорських і професійних колективів. Назву фестивалю дав Я.Тринчук, перебуваючи під враженнями після відвідин могили Т.Г.Шевченка в Каневі, де він почув гру кобзаря. Звучання струн кобзи та майстерна, натхненна, жива гра цього кобзаря настільки вразили його, що в нього відразу визріла думка: “Кобзареві струни ще з козацьких часів “підтримували і проголошували” національну ідею, так і наші карпатські цимбали та скрипка можуть пропагувати українське засобами народно-інструментального жанру” [9].

У результаті аналізу проведених 12-ти фестивалів можна стверджувати про відчутне зростання рівня мистецького форуму загалом і, зокрема, художньо-виконавської майстерності колективів-учасників. Високий рівень професійності під час фестивалю презентували муніципальні колективи: “Рапсодія” ЦНД м. Івано-Франківськ (кер. заслужений артист України Любомир Никорак), “Аркан” Надвірнянського РБК (кер. заслужений артист України Сергій Орел); “Гуцулія” районного центру КОР і НТ м. Коломия (кер. Микола Ковцуняк), “Трембіта” МБК м. Коломия (кер. Михайло Могильняк). З кожним роком фестиваль молодшає, серед його

учасників усе більше дітей, юнаків і дівчат, що засвідчує про відродження в молоді інтересу до рідної культури¹.

Помітною стає тенденція до розширення рамок фестивалю, яка намітилася у 2006 році, коли серед гостей свята виступив колектив із сусідньої області – оркестр народних інструментів Закарпатської обласної філармонії “Угорські мелодії” (кер. О.Короленко). Під час проведення всіх фестивалів “Кобзареві струни” у запрошеннях, програмах, архівних матеріалах НД “Просвіта” смт Рожнятів зазначалося про його статус як обласного. 7 березня 2008 р. відбувся XI регіональний фестиваль оркестрів народних інструментів “Кобзареві струни”, присвячений 194-й річниці від дня народження Т.Г.Шевченка, у смт Рожнятів. Серед гостей фестивалю – оркестри й ансамблі народних інструментів Львівської (оркестр народної музики Братківської школи мистецтв Стрийського р-ну, кер. В.Кисіль), Тернопільської (оркестр народних інструментів м. Бережани, кер. заслужений працівник культури України І.Микитюк), Чернівецької (оркестр народних інструментів “Глинницькі музики” с. Глинки Кіцманського р-ну), Закарпатської (троїсті музики ДМШ смт Міжгір’я, кер. Ю.Біланинець) областей.



Здійснивши аналіз складу інструментальних ансамблів, оркестрів, які брали участь у фестивалі “Кобзареві струни”, можна зробити висновок, що ці колективи належать до народно-академічної культури й художньої самодіяльності (тріо, капели бандуристів, оркестри народних інструментів, ансамблі дрибарів, сопілкарів, “троїсті музики” тощо). Очевидною є тенденція використання в оркестрах народних інструментів певних типових груп інструментів, а саме – хордофонів: струнно-смичкові – перша й друга скрипки, контрабас; струнно-ударні – цимбали; аерофонів: кларнет, флейта, сопілка, баян, акордеон; мембранофонів: бубон з тарілкою, бубон (решітка). В окремих колективах до струнно-смичкової групи може входити ще й віолончель (оркестр “Рапсодія” (кер. Л.Никорак)). Серед епізодичних інструментів – трембіта, бугай. До складу оркестрів Рожнятівського РНД та Івано-Франківського музичного училища ім. Д.Січинського, окрім вищеназваних інструментів, входять бандури, кобзи, домри, які складають струнно-щипкову оркестрову групу. У народному аматорському оркестрі народних інструментів “Трембіта” Калуського коледжу культури і мистецтв (кер. заслужений працівник культури України Т.Малиш) і зразковому аматорському оркестрі народних інструментів “Дивограй” Рожнятівської школи мистецтв (кер. М.Турчин) використовують тембр поширеного на Закарпатті народного аерофона – тарагота, а також групу духових доповнюють труба та тромбон. Цей приклад ще раз підтверджує думку про те, що фестивалі, конкурси є важливим засобом обміну досвідом, виконавськими традиціями тощо.

¹ Зокрема, **солісти-інструменталісти** – Михайло Захарія (цимбали, м. Долина, 2000, 2008); Дмитро Ровенко (цимбали, клуб с. Горохолино-Ліс Богородчанського району, 2001, 2003, 2004, 2008); Петро Бабінець (бандура, с. Загвіздя, 2004); Петро Рибчак (акордеон, учень Брошнівської ДШМ ім. В.Івасюка, 2001); **ансамблі народних інструментів** – ансамбль бандуристів школи мистецтв ім. В.Івасюка смт Брошнів Рожнятівського району (кер. Марія Литвин, 1998, 2001, 2006), тріо бандуристів Рожнятівської дитячої школи мистецтв (кер. Леся Гук, 2003), зразковий аматорський ансамбль народної музики Рожнятівської ДШМ (кер. Михайло Турчин, 1998, 2000, 2001, 2004, 2006, 2008, 2010), ансамбль дрибарів ДМШ с. Слобода-Рівнянська Рожнятівського р-ну (кер. Василь Дмитрів, 2001, 2008, 2010), народний аматорський ансамбль сопілкарів БК с. Задубрівці (кер. Микола Тимофійчук, 1996, 2000), народний аматорський ансамбль сопілкарів НД с. Лісний Хлібичин Коломийського району (кер. Іван П’ятничук, 1996, 2001); **дитячі оркестри народних інструментів** – “Туцулятко” Коломийського районного центру КОР і НТ (кер. народний артист України Петро Терпелюк, 1996), ДМШ смт Богородчани (кер. Анжела Михашук, 2010), Підпечерівської державної дитячої школи мистецтв (кер. Л.Я.Никорак, 2000, 2001), ДМШ №3 м. Івано-Франківськ (кер. Любомир Никорак, 2000, 2001).

Інструментальний склад ансамблів “троїстих музик”, які брали участь у фестивалі, досить різноманітний, що виявляє певну тенденцію функціонування і популярності інструментів у кожному з регіонів: народні духові, цимбали, баян, контрабас; скрипка, сопілка, цимбали, бубон з тарілкою (Богородчанський р-н), скрипка, кларнет, цимбали, баян, контрабас; дві скрипки, сопілка, цимбали, баян, бубон з тарілкою (Косівський р-н), скрипка, сопілка, цимбали, баян, бубон з тарілкою (Верховинський р-н), скрипка, гітара, баян, контрабас; скрипка, флейта, кобза, акордеон, контрабас (Долинський р-н) та ін. Представлені інструментальні гурти (капели, “троїсті музики”) мають нетиповий для фольклорних (автентичних) ансамблів склад виконавців, характерний для Гуцульщини (скрипка, фрілка або монтелев, цимбали, бубон з тарілками) і Бойківщини (скрипка, бас, цимбали, бубон). Натомість спостерігаємо використання нетрадиційних для української народно-інструментальної культури інструментів, які, зважаючи на історичні обставини та широке використання, отримали популярність у народно-інструментальному жанрі Карпатського регіону: оркестрові різновиди сопілок, кларнет, флейта, угорські цимбали, гітара, кобза, баян, акордеон, контрабас.

Концертні програми оркестрів народних інструментів складаються як з інструментальних, так і вокально-інструментальних композицій: обробки народних мелодій; інструментування, аранжування оригінальних творів, написаних для інших інструментів (соло, ансамблю, оркестру), вокалістів – марш, вальс, танго, пісня, романс, п’єса; оригінальні інструментальні оркестрові твори на основі народного мелосу – концертна п’єса, фантазія, музична картина, сюїта, віночок, в’язанка; вокально-інструментальні композиції на основі народних та авторських пісень (додаток 2).

Сценічна інтерпретація й авторська обробка поданої в додатку інструментальної традиційної музики здійснюється від “музейної” репродукції до авторської етноімпровізації. Обов’язковою складовою репертуару учасників фестивалю є те, що кожен оркестр яскраво відтворює фольклор свого краю, зокрема, його етнографічних груп – гуцулів, бойків, лемків, покутян, ополян.

За час існування фестиваль “Кобзареві струни” перетворився на мистецьке свято, де проводяться різноманітні культурно-мистецькі акції: виставка-продаж декоративно-прикладного мистецтва майстрів Рожнятівського району; фотовиставка художніх світлин “Стежками Кобзаря” народної аматорської студії “Пролісок” Рожнятівського РНД (2010, кер. І.Парадовський); книжкова виставка “Т.Г.Шевченко. Життя. Творчість. Світогляд” (1995); виставка вишиття, передусім Ірини Павлів із села Креховичі і художнього розпису кераміки майстрів народно-прикладного мистецтва Івано-Франківської області (2010); виставки художнього відділу Брошнівської дитячої школи мистецтв ім. В.Івасюка, творів художника В.Харченка, вишивок від “Союзу українок”, дитячих малюнків від Будинку школяра (2001)¹.

У фестивальному концерті поряд з інструментальною музикою завжди звучать поетичні рядки Кобзаря (Надія Писар, 2001; призер I премії районного огляду-конкурсу читців, присвяченого Т.Г.Шевченку, Ольга Сухарник, 2008; призер II премії районного огляду-конкурсу читців, присвяченого Т.Г.Шевченку, Наталія Гулій, 2008), а також пісні на слова Т.Г.Шевченка (вокальне тріо в складі Ганни Андрусів, Марії Литвин, Надії Мензатюк: сл. Т.Г.Шевченка, 1998, 2008; тріо бандуристок Рожнятівської школи мистецтв (кер. Олександра Бігун, 2003, 2008); солістка Тетяна Зварич, 2008).

Спектр типології виконавських жанрів фестивалю досить різноманітний: солісти-інструменталісти (дримбар – В.Дмитрів із с. Слобода-Рівнянська, 2004, 2006²; бандуристи – В.Сси-

¹ Традиційними заходами, якими розпочинається фестиваль, є: урочиста літургія, святковий похід учасників і гостей фестивалю від церкви до пам’ятника Т.Г.Шевченку, де відбувається святочна академія вшанування пророка, поета, Кобзаря (панахида, яку відправляє отець-декан Рожнятівського деканату УГКЦ Ярослав Жовнірович; під звуки фонограм пісень “Шлях до Тараса” і “Заповіт” – читання віршів, покладання квітів до пам’ятника Т.Г.Шевченку; власне відкриття фестивалю (звучить Державний гімн України), привітальні слова організаторів фестивалю, гостей, почесного голови, учнів Рожнятівської ЗОШ, і на завершення знову звучить Гімн України). А далі голова райдержадміністрації В.Семкович запрошує всіх у НД “Просвіта”, де відбувається друга частина свята – фестивальний концерт, який розпочинається Кобзаревим гімном “Реве та стогне Дніпр широкий” у виконанні зведеного хору.

² Роки, які зазначаються в даному абзаці, – це дати участі у фестивалі соліста, ансамблю, оркестру.

пок, соліст-бандурист Національного оркестру народних інструментів України, в. о. голови Всеукраїнської спілки кобзарів України, заслужений артист України, 2000; Г.Свірко-Мазур, викладач Долинської школи естетичного виховання, 2000, 2001; Б.Дибенко, викладач ДМШ №1 м. Івано-Франківськ, 2003; В.Дутчак, кандидат мистецтвознавства, доцент Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника, 2004; народні духові – П.Яремчук, соліст РПК смт Богородчани, 2004); ансамблі як інструментальні (народний аматорський ансамбль народної музики Долинського РНД – кер. І.Лопух, 1996, 2004, 2008; народний аматорський ансамбль “Долинські музики” Долинського РНД – кер. Р.Шумей, 1996, 2003, 2006; народний аматорський фольклорно-музичний гурт “Рушничок” Делятинського СНД Надвірнянського району – кер. А.Івасюк, 1998, 2006; тріо бандуристів сім’ї Вівчаренків с. Угринів-Горішній Тисменицького району – кер. Г.Вівчаренко, 2003, 2004), так і вокальні (народний аматорський вокальний ансамбль “Мелодія” Рожнятівського РНД, – кер. І.Кравців, 1998, 2001, 2006, 2010; народний аматорський вокальний ансамбль Брошнівського РНД – кер. Г.Андрусів, 1998, 2006; народний аматорський вокальний ансамбль “Намисто” Калуського державного училища культури – кер. Г.Мартиненко, 2000, 2001); капели бандуристів (народна аматорська муніципальна капела бандуристів Івано-Франківського ЦНД – кер. заслужений працівник культури України М.Шевченко, 2003, 2004, 2006; народна аматорська капела бандуристів Калуського РНД – кер. Г.Микуляк, 2000, 2001); “троїсті музики” (капела “Черемош” Верховинського РНД – кер. заслужений працівник культури України Р.Кумлик, 2000; РНД ім. Т.Г.Шевченка м. Бурштин Галицького району – кер. Л.Ватаманюк, 2003; фольклорний гурт “Музики” БК с. Горохолино Богородчанського району – кер. О.Ровенко, 1997, 1998, 2006; “троїсті музики” “Мелодія гір” РНД с-ща Яблунів Косівського району, – кер. В.Григорчак, 2006); муніципальні оркестри (муніципальний духовий оркестр Рожнятівського РНД – кер. З.Хашевський, 2004, 2006, 2008; “Аркан” Надвірнянського РНД – кер. заслужений артист України С.Орел, 1996, 2001, 2003, 2004, 2008, 2010; “Рапсодія” Івано-Франківського ЦНД – кер. Л.Никорак, 2000, 2001, 2003, 2004, 2006, 2008, 2010; “Гуцулія” Коломийського центру КОР і НТ – кер. М.Ковцуняк, 1995, 1996, 2001, 2003, 2004, 2006, 2008, 2010; “Трембіта” МБК м. Коломия – кер. І.Могильняк, 2008, 2010); навчальні оркестри, ансамблі (народний аматорський оркестр народних інструментів Калуського державного училища культури, кер. – Ю.Гречко, 1995; оркестр народних інструментів Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника – кер. Ю.Гречко, 2006; ансамбль народної музики Івано-Франківського державного музичного училища ім. Д.Січинського – кер. В.Ровенко, 2008, 2010; оркестр народних інструментів Івано-Франківського музичного училища ім. Д.Січинського – кер. Р.Сич, 2010); хори (народні аматорські хорові колективи – Рожнятівського РНД (кер. – М.Романишин, 2003, 2004, 2006; Н.Мензатюк, 2010), Перегінського РНД (кер. – Б.Русинкевич, 2001, 2003, 2004, 2010), РНД смт Брошнів Рожнятівського району (кер. – І.Терлецька, 2001, 2003, 2004, 2010), осередку “Союзу українок” (кер. – С.Діденко, 2010 р.)).

Народний артист України В.Гуцал, аналізуючи фестиваль, дав найвищу оцінку цій культурно-мистецькій акції – “...справжнє свято народно-інструментальної музики всього прикарпатського краю...” [6, с.2]. Фестиваль “Кобзареві струни” на теренах Прикарпаття виконує велику пізнавально-виховну й естетичну функції. Це не є конкурс і не змагання, а показ професійної майстерності різних народно-інструментальних колективів, збереження традицій виконавства на народних інструментах, популяризація української пісні та народної інструментальної музики.

Виступи учасників фестивалю є яскравим свідченням поширення та функціонування народно-оркестрового виконавства на території Івано-Франківської області, зокрема, у її районних міських центрах (додаток 1). На думку професора В.Гуцала, Івано-Франківська область відома в Україні як “П’ємонт збереження та розвитку народно-інструментального жанру” [5, с.2].

Кожен оркестр – це перлина нашого музичного мистецтва, оригінальний індивідуальний виконавський стиль, професійна виконавська майстерність учасників і керівника, власний, своєрідний колорит звучання, оригінальний репертуар як особлива сфера акумулювання характерних інтонаційних особливостей інструментальних і вокальних фольклорних мелодій Прикарпатського краю. Саме завдячуючи діяльності таких колективів, можна сподіватися на збереження, популяризацію, відтворення й передачу молодому поколінню величезної скарбни-

ці інструментальної музики Прикарпаття не тільки у вигляді записів формату CD чи DVD, нотних збірників, наукових публікацій, а й безпосереднього живого творчо-виконавського процесу. Проаналізувавши репертуар, прослухавши виступи оркестрів, ансамблів, окремих солістів, можна з упевненістю констатувати динаміку їх виконавської майстерності впродовж уже 12-ти фестивалів. Підтвердженням цього висновку може слугувати такий приклад. У кінці урочистої академії фестивалю 2010 року прозвучав “Запорізький марш” Є.Адамцевича (обробка В.Гуцала) у виконанні зведеного оркестру в складі кращих колективів фестивалю. За диригентським пультом – народний артист України, професор, лауреат Національної премії ім. Т.Шевченка, художній керівник і диригент Національного академічного оркестру українських народних інструментів Віктор Омелянович Гуцал.

Феномен народно-оркестрового виконавства означеного регіону в його дієвості. З початку його існування, а саме – другої половини ХХ століття і до сьогодні ми можемо відзначити появу й поширення в одному з регіонів України ще однієї традиції інструментальної музикування. А вірніше – вдалу трансформацію жанру “троїстих музик”, що, у свою чергу, не стало початком його нівелювання чи повного зникнення, а, навпаки, активним учасником процесу відродження, збереження й пропагування автентичної народно-інструментальної культури України сучасними засобами (композиторська творчість, концертне виконавство, фестивалі, конкурси та ін.).

Найдієвішою формою збереження і пропагування народно-інструментальних традицій Прикарпаття виявилось аматорське мистецтво. Більшість з учасників фестивалю (оркестри, ансамблі) мають звання “народний аматорський”, дитячі колективи – “зразковий”, яке вони отримали, у першу чергу, за активну участь у відродженні та пропагуванні національної автентичної інструментальної й вокальної музики як невичерпного джерела історії музичної культури українського народу. Як зазначає народний артист України В.Гуцал, “фестиваль показав, що всілякі розмови про кризу аматорського мистецтва безпідставні, бо не можна відлучити народ від духовного і духовності” [6, с.2].

Аматорські художні колективи, зокрема, ансамблі “троїстих музик”, ансамблі й оркестри народних інструментів, які беруть участь у фестивалі “Кобзареві струни”, є активними учасниками в процесі відтворення автентичного фольклору Карпатського регіону. Велику роль у цьому процесі відіграють керівники колективів – музиканти-віртуози, диригенти, творці репертуару, ентузіасти народно-інструментального жанру, педагоги. Участь автентичних ансамблів “троїстих музик” є можливою у фестивалі “Кобзареві струни” як безпосереднє представлення тієї основи, на якій саме й відбулося становлення народно-оркестрового виконавства України.

Висновки. Фестиваль “Кобзареві струни” – це своєрідна “творча лабораторія”, де відбувається взаємозбагачення всієї народно-інструментальної музики Прикарпаття. Це один із засобів сучасного функціонування української народно-інструментальної музики. Подібні фестивалі в Україні, які мають оркестрово-ансамблеве спрямування, проводяться в містах Севастополь, Нова Каховка, Дніпропетровськ. Перспектива фестивалю “Кобзареві струни” вбачається в розширенні географічних меж його учасників та отриманні статусу всеукраїнського, а в майбутньому й міжнародного, тому що кожен колектив на подібному міжнародному фестивалі може зайняти призове місце.

Значення цього фестивалю в справі пропаганди фольклору, безумовно, велике. Адже кожен колектив чи виконавець-соліст – це акумуляція народно-інструментальних традицій окремих регіонів Прикарпаття, які яскраво виражені у використанні інструментів, виконанні репертуару (особливе місце серед зразків належить гуцульському музичному фольклору), концертній діяльності, композиторській творчості, пошуково-дослідницькій роботі. Саме ці перелічені позиції є пріоритетними для визначення ролі й місця учасників фестивалю “Кобзареві струни” у відродженні, збереженні та пропагуванні фольклорних народно-інструментальних традицій Прикарпаття.

1. Архівні матеріали РНД смт Рожнятів (методист інструментального жанру Марія Савків).
2. Бойчук Б. Кобзареві струни / Б. Бойчук // Рідна земля. – 1996. – 29 берез. – С. 6.

3. Волошин М. Вінок шани Кобзареві / М. Волошин // Новини Підгір'я. – 2001. – № 22 (579). – 26 трав. – С. 1.
4. Вшанували пам'ять Кобзаря // Новини Підгір'я. – 1995. – 11 берез. – № 11 (256). – С. 1.
5. Гуцал В. Думки після обласного фестивалю / В. Гуцал // Культура і життя. – 1998. – № 16. – 22 квіт. – С. 2.
6. Гуцал В. Кобзареві струни / В. Гуцал // Культура і життя. – 2008. – № 17. – 16 квіт. – С. 2.
7. Гуцал В. Кобзареві струни [Текст] / В. Гуцал // Українська музична газета. – 2008. – № 2 (68). – С. 7.
8. І звучатимуть “Кобзареві струни” / Оргкомітет // Новини Підгір'я. – 1995. – 4 берез. – № 10 (255). – С. 4.
9. Інтерв'ю автора статті з керівником народного аматорського оркестру народних інструментів Рожнятівського РНД, заслуженим працівником культури України, начальником відділу культури і туризму Рожнятівської РДА Ярославом Івановичем Тринчуком (рукопис з фонограми). – Івано-Франківськ, 2010.
10. Лазоришин І. ...І заспівали струни – Кобзареві / І. Лазоришин // Галичина. – 2010. – 11 берез. – С. 9.
11. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) / М. Хай. – К. ; Дрогобич : Коло, 2007. – 545 с.

ДОДАТОК 1

Перелік оркестрів народних інструментів, які брали участь у фестивалі “Кобзареві струни” (1995–2010 рр.)

Івано-Франківська область

Рожнятівський район

1. Народний аматорський оркестр народних інструментів Рожнятівського РНД (кер. заслужений працівник культури України Ярослав Іванович Тринчук, 1995, 1996, 2000, 2001, 2003, 2008, 2010¹).
2. Зразковий аматорський оркестр народних інструментів “Дивограй” Рожнятівської школи мистецтв (кер. Михайло Турчин, 1998, 2000, 2001, 2004, 2006, 2008, 2010).
3. Народний аматорський оркестр народної музики “Водограй” НД с. Сваричів (кер. Микола Сагайдак, Олег Москаль, 2000, 2001, 2003, 2010).
4. Муніципальний духовий оркестр Рожнятівського РНД (кер. Зеновій Хашевський, 2004, 2006, 2008).

Надвірнянський район

5. Народний аматорський муніципальний оркестр народних інструментів “Аркан” Надвірнянського РНД (кер. заслужений артист України Сергій Орел, 1996, 2001, 2003, 2004, 2008, 2010).

Коломийський район

6. Муніципальний оркестр народних інструментів “Гуцулія” районного центру культурно-освітньої роботи і народної творчості (кер. Петро Терпелюк, Микола Ковцуняк, 1995, 1996, 2001, 2003, 2004, 2006, 2008, 2010).
7. Муніципальний оркестр народних інструментів “Трембіта” МБК м. Коломия (кер. Михайло Могильняк, 2008, 2010).
8. Народний аматорський оркестр народних інструментів НД смт Отинія (кер. Петро Цібій, 2000).
9. Оркестр народних інструментів “Гуцулятко” Коломийського районного центру народної творчості (кер. заслужений артист України Петро Терпелюк, 1996, 2001).

м. Івано-Франківськ

10. Муніципальний оркестр народної музики “Рапсодія” Івано-Франківського ЦНД (кер. заслужений артист України Любомир Никорак, 2000, 2001, 2003, 2004, 2006, 2008, 2010).
11. Народний аматорський оркестр народних інструментів “Галицькі забави” об'єднання профкому управління магістральних газопроводів “Прикарпаттрансгаз” (худ. кер. Богдан Ровенко, 2000, 2001).
12. Оркестр народних інструментів Івано-Франківського музичного училища ім. Д.Січинського (кер. Роман Сич, 2010).
13. Оркестр народних інструментів ДМШ №3 (кер. Любомир Никорак, 2000).
14. Оркестр народної музики Прикарпатського університету ім. В.Стефаніка “Галицькі забави” (кер. Б.Ровенко, Л.Никорак, 1996).
15. Оркестр народних інструментів Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаніка (кер. Ю.Гречко, 2006).

¹ Роки, які зазначаються в додатку, – це дати участі у фестивалі оркестрів.

Городенківський район

16. Оркестр народних інструментів “Ямгорів” Серафинецької ДМШ (кер. Дмитро Іллієвич, 2003, 2004, 2006, 2010).
17. Народний аматорський оркестр народних інструментів “Покутські музики” Городенківського РНД (кер. Василь Дутчак, 1995, 1996, 2001, 2003, 2004).

Галицький район

18. Народний аматорський оркестр народної музики ДМШ м. Бурштин (кер. Ярослав Сливоцький, 2006, 2008, 2010).

Косівський район

19. Оркестр народних інструментів НД с-ща Яблунів (кер. Василь Григорчак, 2004, 2006, 2008, 2010).
20. Народний аматорський оркестр народних інструментів Косівського РНД (дириг. Андрій Ткачук, 2000, 2001).
21. Народний аматорський оркестр народних інструментів Косівської школи мистецтв (кер. заслужений працівник культури України Дмитро Біланюк, 2003).

Верховинський район

22. Народний аматорський оркестр народних інструментів НД “Просвіта” с. Замагора (кер. Галина Мартищук, Василь Костюк, 2000, 2001, 2003).

м. Калусь

23. Народний аматорський оркестр народних інструментів “Трембіта” Калуського державного училища культури (худ. кер. і дириг., заслужений працівник культури України Танасій Малиш, 1995, 2000, 2001, 2003, 2004, 2006, 2008).
24. Оркестр народних інструментів “Струни Прикарпаття” палацу культури “Юність” (кер. Юрій Гречко, 1998, 2004, 2006).
25. Народний аматорський оркестр народних інструментів Калуського державного училища культури (кер. Ю.Гречко, 1995).

Долинський район

26. Народний аматорський оркестр народних інструментів “Гердан” Долинської дитячої музичної школи (худ. кер. Іван Захарія, 2000).

Тисменицький район

27. Народний аматорський оркестр народної музики відділу культури і туризму Тисменицької райдержадміністрації (кер. Олег Камінський, 2010).
28. Оркестр народних інструментів Підпечерівської державної дитячої школи мистецтв (кер. Л.Я.Никорак, 2000, 2001).

Богородчанський район

29. Народний аматорський оркестр народних інструментів НД с. Підгір'я (кер. Роман Мельник, 2000, 2001).
30. Оркестр народних інструментів ДМШ смт Богородчани (кер. Анжела Михашук, 2010).
31. Народний самодіяльний оркестр народних інструментів “Візерунок” Богородчанського РНД (кер. Василь Стефанюк, 1995, 1996).

Тернопільська область, м. Бережани

32. Народний аматорський оркестр народних інструментів м. Бережани (кер. Ігор Микитюк, 2008, 2010).

Чернівецька область, Кіцманський район

33. Оркестр народних інструментів “Глинницькі музики” с. Глинки (2008).

Львівська область, Стрийський район

34. Оркестр народної музики Братківської школи мистецтв (кер. Василь Кисіль, 2008).

Закарпатська область, м. Ужгород

35. Оркестр народних інструментів Закарпатської обласної філармонії “Угорські мелодії” (кер. О.Короленко, 2006).

ДОДАТОК 2

**Основний концертний репертуар, виконуваний
оркестрами – учасниками фестивалю “Кобзареві струни” (1995–2010)**

Обробки народних мелодій для оркестру народних інструментів

1. “Верховино, світку ти наш”. Обробка П.Терпеляка.
2. “Народні мелодії”. Обробка Д.Іллієвича.
3. “Газдівська полька”. Обробка Д.Іллієвича.
4. “Весільний марш”. Обробка М.Петрини.
5. Українська народна пісня “Розпрягайте, хлопці, коней”. Інструментування Ю.Гречка.

6. “Гуцульські вівчарські мелодії”. Обробка А.Івасюка.
7. “Гуцулка”. Обробка А.Івасюка.
8. “Галицькі наспіви”. Інструментування Я.Сливоцького.
9. Касабланка. “Від Іспанії до Латинської Америки”. Інструментування Я.Сливоцького.
10. “Хора і Сирба”. Інструментування Я.Сливоцького.
11. “Гуцулія”. Обробка Я.Сливоцького.
12. “Молдавський наспів”. Обробка Я.Сливоцького.
13. “Тернопільські гопанки”. Обробка Я.Сливоцького.
14. “Румунські мелодії”. Обробка П.Цібія.
15. Українська народна пісня “Ой за гаєм, гаєм”. Обробка В.Власова, інструментування М.Хорунжого.
16. “Українська весільна полька”. Обробка Д.Попічука.
17. “Румунська народна мелодія”. Обробка В.Григорчака.
18. Гуцульський народний танець “Аркан”. Обробка В.Григорчака.
19. Румунські мелодії “Лекуріччі”. Обробка О.Москаля.
20. “Полька-дідусь”. Обробка Л.Никорака.
21. “Косарські мелодії”. Обробка А.Ткачука.
22. “Буковинські мелодії”. Обробка Д.Павлюка.
23. “Бойківська весільна”. Інструментування М.Турчина.
24. “Сваричівська весільна”. Обробка М.Турчина.
25. Українська полька “Весілля у розпалі”. Обробка Р.Шумея.
26. “Гуцульські наспіви”. Обробка Р.Шумея.
27. “Українська полька”. Обробка І.Лопуха.
28. “Гопак”. Обробка І.Лопуха.
29. “Українські мелодії”. Обробка І.Лопуха.
30. “Румунська народна мелодія”. Обробка М.Ковцуняка.
31. Закарпатська народна пісня “Урваласи струна”. Обробка С.Орла.
32. “Чардаш”. Обробка С.Орла.
33. “Буковинські мелодії”. Обробка С.Орла.
34. “Коломийки”. Обробка С.Орла.
35. “Буковинський танець”. Обробка С.Орла.
36. Молдавський танець “Сирба”. Інструментування Т.Малиша.
37. “Дойна-козак” (записана в гірських районах Буковини). Обробка Т.Малиша.
38. “Молдавська хора”. Обробка В.Стефанюка.
39. “Ой зацвіли фіалочки”. Обробка В.Стефанюка.

**Інструментування, аранжування оригінальних творів, написаних для інших інструментів:
соло, ансамблю, оркестру; вокалістів, для оркестру народних інструментів**

1. Є.Адамцевич. “Запорізький марш”. Аранжування В.Гуцала.
2. С.Кушнірук. “Гуцульський диптих”. Аранжування В.Ровенка.
3. Г.Свиридов. “Вальс”. Аранжування Я.Тринчука.
4. Марш з кінофільму “Білий птах з чорною ознакою”. Аранжування В.Попадюка.
5. А.П’яццолла. “Лібертанго”. Інструментування Л.Никорака.
6. Я.Барнич. “Гуцулка Ксеня”. Аранжування О.Ровенка.
7. А.Кос-Анатольський. “Романс” з балету “Хустка Довбуша”. Інструментування Ю.Гречка.
8. К.М’ясков. “Український танець”. Інструментування Ю.Гречка.
9. В.Грідін. Варіації на тему української народної пісні “Їхав козак за Дунай”. Інструментування Ю.Гречка.
10. Фросіні. “Веселий акордеон”. Аранжування В.Романіва.

Оригінальні інструментальні оркестрові твори на основі народного мелосу

1. Д.Левицький. “Буковинські мелодії”.
2. Ю.Польовий. “Росяне намисто”.
3. В.Попадюк. “Карпатські візерунки”.
4. В.Попадюк. “Буковинські народні мелодії”.
5. В.Попадюк. “Фантазія на гуцульські народні мелодії” для сопілки з оркестром.
6. В.Басюл. “Весілля в селі”.
7. Е.Балог. “Полька для цимбалів”.
8. П.Терпелюк. “Танець старого гуцула”.
9. П.Терпелюк. “Віночок українських народних пісень”.
10. І.Міський. “Думка і коломийка”.

11. І.Міський. “Українські віртуози”.
12. В.Крецу. “Буковинська фантазія”.
13. В. Крецу. “Концертна сирба”.
14. В.Раду. “Весняна хора”.
15. Т.Йордакі. “П’еса для тарагота з оркестром”.
16. М.Тимофіїв. “Свято в Карпатах”.
17. М.Тимофіїв. “Легенда про Довбуша”.
18. М.Ковцуняк. “Гомін Карпат”.
19. Я.Лунгу. “П’еса для двох скрипок”.
20. Р.Сорогану. “П’еса для тарагота з оркестром”.
21. В.Гекер. “Мелодія та буковинські козачки”.
22. Г.Дініку. “Жайвір”.
23. С.Орел. “Концертна сирба”.
24. С.Орел. “Посвята”.
25. Т.Ремешило. “Гуцульські наспіви”.
26. А.Гайденко. «На святі “Вербунк”».
27. Л.Никорак. “Фантазія на гуцульські народні мелодії”.
28. Я.Щирба. “Прикарпатські наспіви”.
29. Х.Альперт. “Почуття”.
30. Д.Попічук. “Старовинна весільна полька”.
31. Д.Попічук. “Буковинська полька”.
32. Т.Малиш. “Радуйся, Гуцуліє”. Фантазія на теми гуцульських мелодій.
33. Т.Малиш. Музична картинка “Буковинські вечорниці”.
34. Т.Малиш. “Гірська чарівниця”. П’еса для сопілки з оркестром.
35. Т.Малиш. “П’еса на теми українських мелодій”.
36. В.Дутчак. “Гумореска”.
37. В.Дутчак. “Покутський сувенір”. Фантазія для сопілки з оркестром.
38. В.Дутчак. “Покутський образок” (фрагмент сюїти “Мое Покуття”).
39. В.Дутчак. Концертна полька “Молодичка”.
40. В.Дутчак. “Фантазія на теми пісень на слова Т.Г.Шевченка”.
41. В.Дутчак. “Віночок старовинних танців”, записаних у с. Серафинці.
42. В.Тойя. “Концертна хора”.
43. А.Петерсон. “Галоп і хора”.
44. М.Турчин. “Бойківські коломийки”.
45. М.Турчин. “Ранок в Карпатах”.
46. М.Турчин. “Українська полька”.
47. М.Турчин. “Фантазія на українські народні мелодії”.
48. В.Стефанюк. “Весела полька”.
49. В.Стефанюк. “Карпатська мозаїка”.
50. В.Стефанюк. “Коломийки”.
51. І.Захарія. “Сюїта на теми народних мелодій”.
52. І.Арсенич. “Карпатські візерунки”.
53. Б.Погонич. “Бойківські візерунки”.
54. В.Дмитрів. “В’язанка бойківських народних мелодій”.
55. В.Дмитрів. “Фантазія на українські народні пісні”.
56. В.Григорчак. “В’язанка гуцульських мелодій”.
57. О.Камінський. Фантазія на теми українських народних обрядових мелодій “На Купала”.
58. О.Камінський. “Бойківська забава”.
59. О.Москаль. “Віночок українських народних пісень”.
60. Б.Ровенко. “В’язанка українських народних мелодій”.
61. Р.Шумей. “Бойківські візерунки”.
62. М.Ковцуняк. “Візерунки Карпат”.

Вокально-інструментальні композиції

1. Українська народна пісня “У милого очі сині”. Інструментування Д.Загороднього.
2. “Вірю в любов”. Сл. і муз. В.Ткачука. Обробка М.Турчина.
3. “Лілея”. Обробка С.Орла.
4. “Як єм була мала”. Обробка С.Орла.
5. “Гуцульська коліскова”. Сл. нар., муз. С.Орла.
6. Українська народна пісня “Якби я мала крила орлині”. Інструментування Я.Тринчука.

7. Українська народна пісня “Гандзя”. Інструментування І.Микитюка.
8. І.Франко І. “Ой ти дівчино, з горіха зерня”. Інструментування М.Марківа.
9. О.Білаш “Два кольори”. Інструментування В.Кисіля.
10. “Пісні з тої Лемківщини”. Обробка І.Лопуха.
11. Українська народна пісня “Ой весною зеленою”. Обробка В.Григорчака.
12. Українська народна пісня “Приймаченько”. Обробка В.Григорчака.
13. Українська народна пісня “Ой на горі два дубки”. Обробка О.Камінського.
14. Українська народна пісня “Ой у саду вишня”. Обробка Д.Іллієвича.
15. Українська народна пісня “Ішов козак потайком”. Обробка Є.Бідака.
16. Лемківська народна пісня “Наша Анничка”. Обробка О.Москаля.
17. “В полонині скрипка грає”. Сл. Григорака, муз. Костенка. Обробка Б.Ровенка.
18. Українська народна пісня “Ой під вишнею”. Обробка Т.Малиша.
19. “Зоре моя, вечірня”. Сл. Т.Г.Шевченка. Обробка В.Дутчака.
20. “Отчий дім”. Сл. М.Хамця, муз. В.Дутчака.
21. “Ти скажи, ватаже”. Сл. М.Хамця, муз. В.Дутчака.
22. Українська народна пісня (улюблена пісня Т.Г.Шевченка) “Ой зійди, зійди ти, зіронько, та вечірня”. Інструментування Л.Никорака.
23. Українська народна пісня “Ніч яка місячна”. Інструментування Л.Никорака.
24. Українська народна пісня “Гандзя”. Обробка П.Терпелюка.
25. Українська народна пісня “Місяць і зіроньки”. Обробка В.Стефанюка.

В статтє изучаються роль и место фестиваля оркестров народных инструментов “Кобзарские струны” в процессе возрождения, сохранения и пропагандирования традиций народно-инструментального исполнительства Карпатского региона.

Ключевые слова: фестиваль, оркестр народных инструментов, концертное исполнительство, аматорское искусство, традиция.

In the article a role and place of festival of orchestras of folk instruments are studied “Kobza-player strings” in the process of revival, maintainance and propaganda of traditions of the folk-instrumental performance of region of Carpathians.

Key words: festival, orchestra folk instruments, concerto performance, amateur art, tradition.

УДК 78.087.684

Ольга Фабрика-Процька

“БЕСКИД” – ОБЕРІГ ЛЕМКІВСЬКОГО ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ

У статті аналізується історичний шлях становлення та творчої діяльності лемківської хорової капели “Бескид” (Івано-Франківськ). Визначено основні засади формування виконавської політики колективу впродовж усього його функціонування. Авторка відзначає роль концертної діяльності, досліджує жанрові площини репертуару хорової капели в збереженні традицій лемківської пісенної культури на сучасному етапі. Як додаток пропонується перелік репертуару хору “Бескид” за жанрами (твори на слова Т.Шевченка, різнохарактерні народні пісні, колядки й щедрівки, духовні зразки, твори сучасних композиторів).

Ключові слова: лемки, хорове мистецтво, народна пісня.

Історія, культура та побут українських субетносів є невід’ємними складовими національної культури в цілому. Жодна етнографічна група українського народу у ХХ столітті не зазнала стільки горя і трагедій, як лемки. Доля української Лемківщини, як відомо, склалася трагічно, а насильницька депортація лемків після Другої світової війни призвела до цілковитого руйнування етнокультурного середовища регіону. Упродовж 1944–1946 рр. на підставі “Угоди між Урядом Української Радянської Соціалістичної Республіки і Польським Комітетом національного Відродження про евакуацію українського населення з території Польщі до УРСР і польських громадян з території УРСР до Польщі” (від 09.09.1944 р.) на Схід було депортовано 483 808 осіб і розсіяно майже по всіх областях України. Тисячі лемків у 1946–1947 рр. повернулися в Галичину, ближче до Карпат. Ті, що залишилися на Закарзонні – 140 577 осіб, під час сумнозвісної акції “Вісла” (29 квітня – 12 серпня 1947 р.) були депортовані на Захід – на колишні німецькі території, що відійшли до Польщі.

Вигнані зі своєї рідної землі, відірвані від своїх коренів, залишивши звичні географічні умови компактного проживання, своєрідного соціального устрою, сімейних зв'язків, українці-лемки були приречені на тотальну асиміляцію. Доктор мистецтвознавства, професор, композитор Олександр Козаренко слушно зазначає, що “...геополітичні катастрофи ХХ століття, зокрема вигнання лемків із своєї батьківщини, мабуть, назавжди знищили природне середовище побутування лемківської пісні, а процеси глобалізації ще більше прискорюють її маргіналізацію у духовному житті українського народу”. На його думку, одним з анклавів, у якому в майбутньому житиме лемківська пісня, є феномен фольклоризму на концертній естраді та в композиторській творчості.

З плином часу в нових поколіннях лемківських родин усе частіше традиційний фольклор звужується та спрощується у сфері побуту й переходить у сценічний тип репрезентації своєї культури.

В останні роки з'являються окремі публіцистичні книги, брошури, документальні нариси, невидруковані рукописи, а також наукові дослідження, які описують у різних аспектах лемківські родоводи, історію, фольклор, духовну й матеріальну культуру лемків та ін.

Народна пісенність Лемківщини – невід'ємна й самобутня частина фольклору України в його багатобарвній палітрі.

Самобутність лемківської пісні полягає не лише у використанні лемківського мовного діалекту, але й в особливостях, сформованих на синтезі як загальноукраїнських ознак, так й угорських, польських, словацьких. Філарет Колесса писав: “[...] Лемківщина була тією брамою, якою найбільше заходили на українську територію західні впливи за посередництвом моравських чехів і словаків, і з якими лемки мають найбільше спільного в пісенному репертуарі так під оглядом текстів, як і мелодій” [5].

Саме синтез етнічних елементів та культур сусідніх народів був і є важливим фактором розвитку карпатського фольклору. Народна пісня, своєрідність якої пов'язана з наслідком етнографічних, географічних, соціальних та політичних чинників, що мали місце впродовж усієї історії лемківської землі, є найціннішим скарбом духовної культури населення Західних Карпат.

Автентична пісенна лемківська традиція нині, на жаль, перебуває в стані вичерпання. Давні, маловідомі пісні Лемківщини – коштовні самоцвіти лемківської культури, що зберігаються в пам'яті старожилів, із плином часу скорочуються, нівелюються і не можуть бути збережені без участі фольклористичної науки. У зв'язку із цим, актуальним є розкриття сучасного лемківського пісенного виконавства в Україні на основі аналізу діяльності Івано-Франківської народної аматорської лемківської хорової капели “Бескид” – справжнього оберігає лемківського пісенного фольклору.

Мета статті – висвітлити процес становлення та творчо-мистецьких досягнень хорової капели “Бескид” Івано-Франківської обласної організації “Лемківщина”. Головним завданням є виявлення жанрових площин пісенного репертуару хорового колективу “Бескид”. Матеріалом для статті послужили особисті зустрічі авторки з керівником та учасниками колективу.

Минуло двадцять років із часу заснування хорової капели “Бескид”. Щире бажання згуртувати лемків задля збереження духовної спадщини надихнуло палкого патріота-ентузіаста рідного краю, педагога й мовознавця Петра Пиртея створити культурно-освітній рух серед лемків на Прикарпатті. З його ініціативи в Івано-Франківську в 1990 році було засновано осередок товариства “Лемківщина”, а в 1991 році створено обласне суспільно-культурне товариство, головою якого було обрано Петра Пиртея, який упродовж усього життя всю свою силу, насагу, запал і знання присвятив рідній Лемківщині. Його внесок у відродження лемківської пісні, звичаїв і традицій є неocenним. Зокрема, окрім суспільно-громадської роботи, його перу належить книга, у якій подано лексику народнорозмовної мови лемків, що належить до говорів карпатської групи. Опубліковані матеріали допоможуть розкрити особливості лемківських говорів та їхні специфічні риси, не властиві іншим українським субетносам.

Згодом, у тому ж році, з ініціативи лемкині за походженням, випускниці Київської державної консерваторії ім. П.Чайковського, викладача музичного училища ім. Д.Січинського, хормейстера Іванни Сенко було створено хорову капелу “Бескид”. Ідею створення підтримали активісти-аматори лемківських родин, члени обласного товариства “Лемківщина” С.Криницький, Я.Яцевич, А.Сенко, М.Соболевський, С.Кочмарський, І.Фігель, О.Копистянський, Я.Били-

ця, С.Бруц, Г.Адамчак, С.Валевський, В.Грогожник, Г.Черкавська, Ю.Костишак, П.Ворона, Стефан і Надія Суличі, М.Головай, Г.Давидова, П.Кріль, І.Матвійків, В.Ружилю, а згодом В.Ворона, З.Фігель, О.Шуплат, Л.Курей, Б.Соп'як. Пізніше склад капели поповнили Васирина Гурак, Борис Павлишин, Стефанія Фіцик, Віра Лешків, Дарина Костів, Надія Легка, Наталія Скрипник, Дмитро Клюк, Євген Когут, Олександр Фігель, Надія Ядловська, Світлана Скрипник, Марія Хміль. Першим концертмейстером була Ірина Криниченко.

Керівником "Бескиду" було обрано випускника Київського державного інституту культури ім. О.Корнійчука, диригента Ореста Турка, вихідця з Лемківщини, який упродовж п'яти років працював з капелою. Саме в той час відбулося утвердження колективу, почалися концертні виступи, участь у фестивалях, конкурсах, фестинах тощо. З кожною репетицією, з кожним концертом "Бескид" утверджував себе як непересічний, багатоголосий колектив, про який почали дізнаватися все ширші кола шанувальників хорового співу, лемківського фольклору. У різні роки склад "Бескиду" змінювався.

Пам'ятним для капели був 1992 рік. Тоді колектив уперше вирушив до Польщі відвідати землю пращурів. То були дні, сповнені щему й хвилювань. Хористи взяли участь у Міжнародному фестивалі лемківської культури "Лемківська ватра" у Ждині (колишня Лемківщина).

Знаменним був 1993 рік. Саме завдяки старанням Любові Курей та її родини, а також підтримці жителів села Лопушня Рогатинського району, що на Івано-Франківщині, і сусіднього села Підвисоке Бережанського району Тернопільської області було організовано й проведено перший фестиваль, де взяло участь понад 200 виконавців з м. Борислав (Львівська обл.), м. Калуш, с. Маринопіль (Галицький район Івано-Франківської обл.) Через гони літ п. Люба Курей з великою приємністю пригадує разом із сестрами Вірою та Надією: "... Вірила, що зможу зорганізувати людей, бо цією мрією жила вже давно... і свято вдалося. Мій батько, коли був живий, заповідав мені, що колись вільно співатимемо лемківських пісень..." Перший локальний фестиваль лемківської культури згуртував людей, додав сили, впевненості в краще майбутнє.

У 1995 р. за активну концертну діяльність і високий мистецький рівень колективу "Бескид" було присвоєно почесне звання "самодіяльна народна хорова капела". Постійно вдосконалюючи виконавську майстерність, збагачуючи репертуар різноманітними народними перлинами в обробках галицьких авторів кожних три роки, колектив підтверджує свій мистецький рівень та звання "народно-аматорський".

З того часу колектив працює при міському Народному домі Івано-Франківська. Очолює цей заклад Марія Корпанюк, яка сприяє повноцінній роботі хорової капели. Щорічно хор "Бескид" бере активну участь у мистецьких заходах і творчих звітах міського Народного дому, Центрального народного дому, міського управління культури й ОНМЦ. Творчий колектив тісно співпрацює з Івано-Франківською обласною організацією "Лемківщина".

Починаючи з 1996 року, капелу "Бескид" очолив випускник музично-педагогічного факультету тоді ще Івано-Франківського педагогічного інституту, нині – заслужений працівник культури України, доцент кафедри народних інструментів і музичного фольклору Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника Петро Чоловський. Він з великою відповідальністю за художній рівень колективу поринув у багатий світ лемківської пісні. П.Чоловський домагається такої інтерпретації лемківських співанок, яку можна назвати високохудожньою автентичністю. Це нелегка праця, адже в капелі більшість учасників не мають музичної освіти. Очоливши "Бескид", продовжив творчо підбирати репертуар, опрацьовувати спеціально для капели народні лемківські співанки, ураховуючи при цьому вокально-хорові можливості колективу.

За час свого існування хорова капела "Бескид" побувала з концертами на Львівщині, Тернопільщині, у Києві, Зиндранові, Ждині та Горлиці (Польща). У 1997 році вона була учасницею концерту з нагоди 1100-ліття Галича. Спів "Бескиду" лунав у концертах з нагоди 190-ї річниці Т.Шевченка, а також на святкуваннях ювілейних дат нашої держави, за що отримав велику кількість подяк і почесних грамот.

На хвилі національного відродження фестивальний рух в Україні був відносно новим явищем і є важливим чинником культурно-мистецького розвитку регіонів, сприяючи форму-

ванню духовності українського суспільства, вихованню національної свідомості молоді, а відтак – процесу інтеграції вітчизняної культури у світовий інформаційний простір.

Хорова капела “Бескид” брала участь у святкових концертах на всеукраїнських лемківських форумах (Тернопіль, 1993, Івано-Франківськ, 1997), лауреат ІХ гуцульського фестивалю (Надвірна, 1999), лауреат Х Міжнародного гуцульського фестивалю “Коломийка-2000”.

У 2001 р. на запрошення Рожнятівської райдержадміністрації та товариства “Бескидське земляцтво” хорова капела взяла участь у святі “Обереги Бескидів”, приуроченому 55-й річницї депортації. У тому ж році колектив виступив на фестинах духовної музики з нагоди 2000-ліття Рїздва Христового в Івано-Франківську та на І Міжнародному фольклорному фестивалі етнографічних регіонів України “Родослав” (2001, 2002), на яких отримав дипломи лауреатів. Виступав “Бескид” на всесвітніх конгресах СФУЛО у Львові (1994, 2005), Івано-Франківську (1997, 2009), Києві (2002) та ін.



У 2001 році творчий колектив відзначив своє 10-річчя. Святкові вітання і великий ювілейний концерт відбулися в залі міського Народного дому м. Івано-Франківськ. На святї були присутні начальник управління культури облдержадміністрації Ганна Карась і начальник міського управління культури Мирослав Петрик, голови та члени правління обласного товариства “Лемківщина”, шанувальники хорового мистецтва. Учасники хорової капели були нагороджені грамотами й подяками.

Хорова капела “Бескид” стала дипломантом Міжнародного фестивалю-конкурсу “Пісні Закерзоння”, присвяченого мистецтву депортованих етнічних українців (Городок, Львівської обл., 2005, 2007), а у 2010 році стала лауреатом цього конкурсу.

26 листопада 2006 р. “Бескид” відзначив своє 15-річчя. Святковий концерт відбувся при переповненій залї обласної філармонії. Капелу вітали начальник обласного управління культури і туризму Володимир Федорак, який урочисто вручив грамоти та подяки колективу й учасникам, а керівника капели Петра Михайловича Чоловського нагородив медаллю “За сподвижництво у культурі Прикарпаття”, заступник міського голови Віктор Кімакович вручив колективу грошову премію. Щирї вітання звучали від начальника міського управління культури Мирослава Петрика, керівників творчих колективів, шанувальників лемківської хорової музики. Варто додати, що спеціально до ювілею журналіст Наталія Асатурян підготувала радіопередачу, де розповідалося про історію, матеріальну та духовну культуру лемків, а також прозвучали записи пісень “Бескиду”.

У 2007 р. хор “Бескид” став учасником Галицької лемківської ватри, приуроченої 60-м роковинам депортації українців з етнічних земель Польщі в 1944–1946 та 1951 рр., а також презентував свою творчість на обласному хоровому святї “Щедрик, щедрик, щедрунець...”, присвяченому 130-річчю з дня народження М.Леонтовича (Івано-Франківськ).

Щорічно “Бескид” бере активну участь у фестивалі хорового мистецтва “Від Рїздва до Великодня”, а з 2009 р. – незмінний учасник фестивалю “Коляда на Майзлях” (Івано-Франківськ). Пам’ятним був 2009 рік – святкування 100-річчя з дня народження славетного поета світового значення з Лемківщини Богдана-Ігоря Антонича. Учасники “Бескиду” побували з концертами на ювілейному міжнародному фестивалі лемківської культури в Ждині (Польща), що проходила під гаслом ювілею поета.

Організація фольклорних фестивалів видається однією з форм, що визнані на міжнародному рівні як засіб виявлення національних традицій і цінностей задля подальшого їх дослідження, популяризації та збереження. Щороку збільшується кількість лемківських регіо-

нальних фестивалів, зокрема I та II Крайові фестивалі лемківської культури “Лемківська ватра” (с. Гутисько, Тернопільщина, 1999–2000), III та IV Крайові фестивалі лемківської культури “Дзвони Лемківщини” (Монастириськ, Тернопільщина, 2001, 2002), який з 2003 р. отримав статус Всеукраїнського, міжнародний – “Лемківська ватра” (Ждиня, Польща), на який “Бескид” уперше поїхав у 1992 р., а з 1999 р. щорічно презентує свій спів на цьому фестивалі. Відрадно, що систематично здійснюється запис кращих концертних виступів учасників триденного фестивалю на радіо та телебаченні Польщі. Похвально, що серед них чільне місце займають пісні у виконанні хорової капели “Бескид”. Про це свідчать численні аудіо- та компакт-диски під назвою “Watra”, записані студією “Radio Rzeszow”.

Хорова капела була учасницею фестивалю “Плаче і кличе зелена неділя” (с. Копанки Калуського району, 2006), “Кличе зелена неділя” (с. Рівня Рожнятівського району, 2011) та ін.

Петро Чоловський у період викладацької, наукової та творчої діяльності видав кілька пісенних збірок, до яких увійшли обробки лемківських пісень для чоловічого квартету та мішаного хору. У 2007 р. вийшов його навчально-репертуарний збірник «Співає народна аматорська хорова капела “Бескид”» [6], а спеціально до двадцятилітнього ювілею колективу він підготував до друку другу частину.

Лемківський музичний діалект відзначається багатством і різноманітністю ритмічного й мелодичного складу пісень. Характерними рисами саме лемківських мелодій є “свобода тактової будови” (змінність розмірів, відступи від тактових схем); синкоповані ритмічні групи (вплив угорських мелодій); мазуркові (тридольні) ритми (споріднені з польськими); дроблений ритм. Пісням притаманне речитативне інтонування, тобто спів голосу з незначним роздвоєнням на декілька голосів. Часто використовуються різні види орнаментики, мелодії з малим охопленням звукоряду. У творах можна зустріти побудову тоніки, що знаходиться в середині звукоряду, “наче вісь, навколо якої повертається мелодія” [4, с.335]. У лемківських співанках трапляється архаїка у формі викладу та мелосі, використовується сучасний мажоро-мінор, відсутність типових модуляцій у паралельну тональність тощо.



Репертуар народної хорової капели налічує понад 100 хорових творів, серед яких пісні різних жанрів: необрядові, календарно-обрядові, родинно-обрядові, вокально-хорові твори на слова Великого Кобзаря, духовні пісні. Це справжні перлини лемківського пісенного мистецтва в обробці композиторів Галичини – С.Людкевича, Ф.Колесси, В.Барвінського, Я.Баранецького, М.Гайворонського, М.Колесси, Я.Полянського, В.Флиса, М.Кречка, а також оригінальні твори й

обробки народних пісень сучасних авторів – Є.Козака, А.Кос-Анатольського, І.Майчика, М.Волинського, М.Цуприка, М.Дацка, С.Чуєнка, Ф.Турянина, П.Чоловського, Р.Долчука та ін. “...враховуючи те, що більшість учасників без музичної підготовки, я розумію складність роботи як керівника, так і хористів. Усі твори 4-голосого викладу, а окремі з них з елементами поліфонії. Зокрема, пісні “Ой на горі пень дуплавий”, “Чом же ти не пришов?”, “Пасли пастирі воли”, “Сидит пташок”, “Зелена ліщина”, “Різдво-коляда”, “Був святий вечір” мають у собі хроматичні ходи у вокальних партіях, а це свідчить про велику складність їх виконання, – зауважував Петро Михайлович. – Але у цьому і цікавість праці з “Бескидом”. Лемківська хорова капела є оригінальною та своєрідною. Мені приємно з нею працювати, адже я бачу результати своєї творчої роботи, бо цим самим удосконалюю свій професійний рівень диригента-хормейстера” [7, с.81].

Капела щорічно дає звітні концерти перед громадськістю міста, області та за її межами. Упродовж усього творчого шляху “Бескид” дав понад 200 концертів, серед яких 65 – сольних. Слід підкреслити, що твори, які співає лемківська капела, виконуються в академічній хорovій манері, без супроводу, що зумовлює складність і вимагає постійної роботи над звуком, диханням, виразною дикцією, чистотою інтонування, унісонним ансамблем, строем, тембральним злиттям партій, фразуванням, манерою та характером виконання, урахуовуючи своєрідність лемківської говірки.

Упродовж років у “Бескиді” охоче співають випускники музичного факультету Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника Андрій Ланяк, Олена Микитюк, Любов Вінтонів, Наталія Велиган, Людмила Бойчук, Ольга Фабрика, Владислав Шаблій, Петро Слободян, випускниця музичного училища ім. Д. Січинського Галина Турок, Іванка Шевчук-Жибак, студенти Інституту мистецтв Іван Павлик та Андрій Чукур, а також відомі співаки нашого краю – лауреати всеукраїнських і міжнародних конкурсів та фестивалів Мирослав Петрик, Орест Турок, Надія Сулич. За участь і вагомий внесок у справу збереження, розвитку й популяризації самобутньої культури та мистецтва лемків оргкомітет фольклорних фестивалів, конкурсів та оглядів нагороджує їх почесними грамотами, подяками й подарунками.

Учасники “Бескиду”, у більшості лемки-переселенці старшого покоління, пам’ятають трагічну сторінку своєї історії – депортацію зі споконвічних земель. Тому в кожному концерті поруч з веселими, танцювальними, жартівливими творами звучать пісні тужливого характеру: своєрідний лемківський гімн “Гори наши” (оброб. Р. Соболевського), “Ой верше, мій верше” (оброб. М. Гайворонського), “Лемко, я си лемко” (мелодія народна, оброб. І. Гнатюка, сл. С. Криницького), “Моя Лемковино” (сл. і муз. С. Діброви, аранж. Р. Долчука) та інші.

Дослідник фольклору С. Грица зазначає: “Спів лемків має ознаки низинного і почасти верховинського співу Західної України [...] з досить чіткою артикуляцією слів. У зв’язку з пануючим речитативом, одноголоссям має “висвітлений” мажорний характер (... оскільки тут домінують мажорні лади над мінорними на відміну від інших локальних стилів України)” [2, с. 87]. У лемківських піснях втілені народна мораль, оптимізм і трагізм, душевне багатство, щирі почуття, працелюбність, чесність. І понині пісня в кожній родині лемків – це оберіг. Вона народжується там, де збирається багато людей. У ній, як у дзеркалі, відображається день минулий, сучасність і майбутнє лемків, їхні погляди на життя, таємні мрії і бажання.

У різні роки склад учасників хорovої капели змінювався. За час існування в ній брало участь понад 120 учасників різних професій: учителі та лікарі, музиканти й кравці, викладачі вищих навчальних закладів, інженери та архітектори, бухгалтери, студенти й домогосподарки, але всіх їх об’єднує любов до пісні, до лемківського фольклору, вокального мелосу, що походить із зелених Бескидів. Унікальною особливістю “Бескиду” є те, що в колективі співають сім’ями, родинами.

Сьогодні, коли відроджується національна культура, важливо повернутися обличчям до традиційної регіональної пісенності як фундаменту хорovого співу. Без цих регіонально-етнічних коренів хорova культура не може повноцінно розвиватися, оскільки вона повинна постійно жити за законами світу, зберігати безпосередній зв’язок людини з природою. Регіонально-етнічні традиції є тими судинами, якими хорova культура бере поживу зі щедрої землі, з душі народного духу. Цей зв’язок виявляється на кожному ступені культури, бо несе в собі незмінне відчуття рідної землі.

Аналіз історичного шляху становлення та творчої діяльності представленого колективу дає підстави стверджувати, що впродовж 20 років народна аматорська хорova капела “Бескид” є оберегом традицій та обрядів лемківської пісенної культури на Прикарпатті. Разом з іншими лемківськими колективами відроджує і пропагує виняткову красу й багатство лемківської пісні, безкорисливо, не перетворюючи пропаганду своєї культури в бізнес. Своєю діяльністю підтримує відірваних від отчого краю, від зелених гір лемків, розкиданих по всьому світу, не дає їм забути, хто вони, закликає зберегти їх етнічну оригінальність, культурне багатство, звичаї та традиції. Спів “Бескиду” – динамічно виразний, емоційний, не гучний за звучанням, але щирий, що проникає в найпотаємніші куточки людської душі. Звукоутворення коливається від народної манери (домінує переважно в учасників старшого покоління) до академічної манери (люди

середнього віку та молодь). Удосконалюючи виконавську майстерність та збагачуючи репертуар новими піснями, “Бескид” привертає увагу діячів культури з України та поза її межами.

1. Галик Я. Лемківщина – край наших предків / Я. Галик. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2009. – 192 с.
2. Грица С. Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті / С. Грица. – Тернопіль : Астон, 2000. – С. 87.
3. Кальченко С. Обробки народних пісень Лемківщини / С. Кальченко // Стиль Миколи Колесси в хорових обробках народних пісень Полісся, Гуцульщини, Лемківщини. – Дрогобич : Коло, 2003. – С. 45.
4. Колесса Ф. Характеристичні признаки мелодій народних пісень з Лемківщини / Ф. Колесса // Музикознавчі праці. – К. : Наук. думка, 1970. – С. 335.
5. Народні пісні з Галицької Лемківщини : тексти й мелодії / зібрав, упоряд. і поясн. д-р Ф. Колесса. – Львів : З друкарні Наук. т-ва ім. Шевченка, 1929. – С. LIII.
6. Чоловський П. Співає лемківська хорова капела “Бескид” / П. Чоловський // Збірник хорових творів. Нотне видання. – Івано-Франківськ, 2007. – 106 с.
7. Фабрика-Процька О. “Бескид” – пісенний смолоскип лемківського фольклору / О. Фабрика-Процька // “Без пісень нема життя...” (До 40-річчя заснування музичного факультету Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаніка). Музично-краєзнавчий альманах / [упоряд. Дутчак В. Г. та ін.] – Івано-Франківськ : Гостинець, 2006. – 140 с.
8. Чаплик К. Нові записи лемківських пісень / К. Чаплик. – К., 2008. – 72 с.

Додаток

Репертуар народної аматорської лемківської хорової капели “Бескид” Українські та лемківські народні співанки

Гори наши	оброб. Р.Соболевського
Ой верше, мій верше	оброб. Т.Хахая
Ой верше, мій верше	оброб. М.Гайворонського
Пришов бим я до вас	оброб. М.Колесси
Дротар	оброб. М.Дацко
Немам нич, не дбам нич	оброб. М.Дацко
А ти, дівча, як ся маш	оброб. Ч.Задаю
В калиновім лесі	оброб. С.Людкевича
Ей, гоюна!	оброб. Ф.Колесси
Бодай та корчмічка	оброб. Я.Баранецького
Дам я яловицю	оброб. Є.Козака
Здалека-сме приїхали	оброб. Ф.Колесси
Ой ти, дівчино, доброго роду	оброб. В.Таловирі
Ишла Марина	оброб. П.Чоловського
Зелена ліщина	оброб. А.Кос-Анатольського
Ой приходив до дівчини	оброб. І.Майчика
Гей, Яничку!	оброб. П.Чоловського
Ой на горі пень дуплавий	оброб. М.Кречка
Лемко, я си лемко	мелодія нар., сл. С.Криницького, оброб. І.Гнатюка
Кед мі пришла карта	оброб. Т.Хахая
Промочив мя, промочив	оброб. М.Колесси
На што дівча	оброб. В.Флиса
Сідит пташок	оброб. Я.Полянського
Сідит пташок	оброб. П.Чукура
Не бий мене, мужу	оброб. І.Майчика та М. Колесси
Моя мила шудре-дудре	оброб. П.Чоловського
Ой чорна гора	оброб. Є.Козака
Чиє ж то полечко	оброб. А.Кос-Анатольського
Чотири воли пасу я	оброб. А.Кос-Анатольського
Чом же ти не пришов	оброб. Р.Стефанка
Вертай, дівча	оброб. І.Майчика
Фраїру, фраїру	оброб. П.Чоловського
Летів пташок	оброб. Є.Федоренка
За поляном чорна роля	оброб. П.Чоловського
Шкода, Боже, шкода	оброб. П.Чоловського

Ой зацвіла рожа трояка	оброб. М.Кречка
А на што мі намисто	оброб. М.Колесси
Там в горах Карпатах	оброб. Т.Хахая
Гей мам я косу	оброб. Ч.Задаю
Паде дощ	оброб. М.Кречка
На високій горі	оброб. Р.Соболевського
В зеленім гаю	оброб. М.Колесси
Пониже залужа	оброб. Р.Долчука
В темну нічку у бочи	оброб. П.Чоловського
Ой на горі дубина	оброб. Р.Долчука
В глибокій долині	оброб. Р.Долчука
У зеленім гаю	оброб. Р.Долчука
Дармо ви мя, мамко	оброб. Ю.Сливинського
На долині красна лучка	оброб. І.Майчика
В гаю зелененьким	оброб. Ф.Колесси
Мала я фраїра	оброб. Т.Хахая
Ой на горі пень дуплавий	оброб. М.Кречка
Боже мій миленький	оброб. Я.Баранецького
Ой ти, дівчино, доброго роду	оброб. В.Таловирі
Шкода, Боже, леса зеленого	оброб. П.Чоловського
На вулиці скрипка грає	оброб. Д.Котка
Порізала пальчик	оброб. О.Бондаренка
Ой на плаю	оброб. М.Кречка
Червена ружа трояка	оброб. М.Кречка
Сидит сокіл на високій вербині	оброб. Ф.Турянина
А на што мі намисто	оброб. М.Колесси
Юж ся вразам	оброб. Я.Баранецького
Лісом, лісом	оброб. О.Худобіна
Ей, крочком, коні	оброб. О.Худобіна
Я лелію, поливаю	оброб. М.Кречка

Пісні для чоловічого складу

Україна-мати	муз. М.Цуприка
Як я ишов	оброб. М.Цуприка
Вино, вино червоненьке	оброб. М.Цуприка
Пішов Іван в полонину косити	оброб. Ф.Турянина
Мила моя, повідж правду	оброб. Ф.Турянина

Колядки (календарно-обрядові)

Пасли пастирі воли	оброб. Й.Волинського
Був святий вечер	пер. за В.Барвінським, П.Чоловського
Різдво-коляда	сл. Б.-І.Антонича, муз. В.Жданкіна,
Коли ясна зізда	оброб. Б.Генгала
До нянька	оброб. М.Колесси
В глибокій долині	оброб. Ф.Колесси
Тріє царі, де ідете	оброб. С.Чуєнка
Повіджте мі, пастушкове	оброб. М.Колесси
Многая літа	оброб. Ю.Антківа
Нині Рождество	лемківська оброб. М.Колесси

Щедрівки

Павочка ходить	оброб. А.Авдієвського
Вечорниці-зоряниці	сл. О.Сома
Небо ясні зірки вкрили	народна
Нині Рождество	оброб. М.Колесси
Пришли зме ту щедра це	оброб. А.Гнатишина
Ой у садочку павочка ходить	оброб. Ф.Колесси

Духовні твори

Отче наш	муз. М.Леонтовича
Богородице Діво	муз. І.Яциневича
Ісуса в святих тайнах	муз. М.Федоріва
Нехай повні будуть уста наші	муз. М.Леонтовича
Через поле широке	оброб. Д.Котка

Вокальні твори сучасних поетів і композиторів

Виросла мі ружа на камени	сл. і муз. І.Майчика
Сяніцькі дзвони	сл. В.Хомика, муз. М.Волинського
Рідне Надсяння	сл. В.Хомика, муз. М.Волинського
Лемківська зоря	сл. С.Дасевича, муз. М.Петрика
Моя Лемковино	аранж. Р.Долчука
Родимий краю	сл. С.Мидловського, муз. В.Матюка, оброб. А.Кос-Анатольського
Гімн України	сл. П.Чубинського, муз. М.Вербицького

Вокальні твори на слова Т.Г.Шевченка

Реве та стогне Дніпр широкий	муз. Д.Крижанівського, оброб. А.Авдієвського
Думи мої, думи	мелодія. нар., сл. Т.Шевченка, оброб. А.Авдієвського
Заповіт	муз. Г. Гладкого, оброб. Л.Ревуцького

В статтє анализується исторический путь становления и творческой деятельности лемковской хоровой капеллы "Бескид" (Ивано-Франковск). Определено основные положения формирования исполнительской политики коллектива на протяжении всего его функционирования. Автор отмечает роль концертной деятельности, исследует жанровые разнообразия репертуара хоровой капеллы в сохранении традиций лемковской песенной культуры в современный период.

Ключевые слова: лемки, хоровое искусство, народная песня.

The main aim of this article is to show the process of becoming and the art achievements of the choir "Beskyd" in the historic development. The role of the choir in the lemky's song culture traditions guardings is defined. The catalogue of choire repertoire in different genres (different folk songs, Christmas songs, clerical original compositions, vocal compositions of the modern composers, based on Shevchenko's poems compositions) is given.

Key words: lemky, choral art, folk song.

УДК 786.8: 780.4

Владислав Князєв

РОЗВИТОК ЖАНРУ ОБРОБКИ НАРОДНОЇ ПІСНІ У БАЯННО-АКОРДЕОННІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

У статті, на основі аналізу композиторської творчості провідних вітчизняних композиторів, що пишуть для баяна, аналізується розвиток жанру обробки народної пісні з точки зору показу оригінальної специфіки баянного виконавства. Розглядається процес трансформації обробки народної пісні в жанр оригінального баянного репертуару.

Ключові слова: обробка народної пісні, композиторська творчість, оригінальний репертуар, інтерпретація, специфічні виконавсько-технічні прийоми.

На ранніх етапах становлення гармоніки особливою увагою виконавців і симпатією публіки користувались обробки фольклорних та популярних пісень, танців. На перших етапах становлення (20–40 рр.) домінувала фольклорно-аматорська форма побутування, що не вимагала ґрунтовної професійної підготовки. Баяністи ще не могли продемонструвати своєрідні прийоми гри, специфічні виконавські якості інструмента. У репертуарі цього періоду фактично відсутні драматично-конфліктні колізії, що суттєво звужувало яскраві вияви інтерпретаторської думки.

Здебільшого авторами були самі виконавці – гармоністи й виконання мало імпрізаційний характер, проте з'являються і перші концертні обробки, зроблені П.Невським, В.Зарновим, В.Рожковим. Однак сьогодні ці твори становлять швидше історичну, аніж художню цінність.

Із середини 30-х років найбільш яскравим автором у цьому жанрі був саратовський баяніст-віртуоз І.Паницький. Його твори вирізняються професійністю і відтворюють незвичайну атмосферу фольклорно-інструментального музикування. Специфічний двоїстий композиційний принцип побудови (лірична й танцювальна теми) виявився вельми вдалим щодо природи баянного звучання, вигідно демонструючи кантиленність і віртуозно-технічні можливості інструмента. У творчості І.Паницького обробки вперше набувають рис академічності. Свого часу вони становили значну технічну трудність для виконання й тривалий період служили еталоном віртуозності в жанрі.

В Україні одним із перших у цьому напрямі був М.Різоля. Його концертні обробки на народні теми (“Дощик”, “Українська фантазія”, “Ах ти, душечка”, “Коси русії”), як новий етап репертуарного професіоналізму, користувалися великою популярністю в навчальних закладах і на концертній естраді в 50–60-ті рр. Автор плідно працює як у сольному, так і в ансамблевому жанрі. Вільне володіння інструментом та знання його специфіки, тонке відчуття народної мелодики дозволяли йому повноцінно розкривати виражальні можливості баяна. При цьому автор скрупульозно підходить до виконавської інтерпретації своїх творів. Забезпечує виконавця детальними авторськими рекомендаціями стосовно найраціональнішого виконання складних місць, розкладаючи міх та відзначаючись новаторськими на той час поглядами на аплікатуру, що передбачала вільне застосування як чотиріпальцевої, так і п’ятипальцевої аплікатурної системи.

Загалом слід зауважити, що значна репертуарна залежність баяна від народних джерел визначила й відповідні композиторські фактурні засоби та виконавські прийоми, що застосовувались у цей період: одноголосне проведення, народно-підголоскова поліфонія, варіаційний розвиток гомофонно-гармонічного складу.

Зростаючу інтерпретаторську трудність засвідчують музичні твори великої форми, що побудовані на основі народного мелосу або із застосуванням так званого жанрового цитування, що полягає в наповненні авторських тем специфічними мелодико-інтонаційними зворотами та ритмо-фактурними формулами, які властиві народним жанрам. Це – концерти для баяна з оркестром М.Різоля (1957), Г.Шендерьова (1979), Я.Лапінського (1980).

Жанр обробки художньо прогресує та технічно ускладнюється у творчості В.Подгорного (фантазія на білоруську народну тему “Перепілонька” та українську “Повій, вітре, на Україну”, варіації на тему російської народної пісні “Полосинька” та ін.) і К.М’яскова (фантазія на закарпатські теми, 1960).

Яскраво розкриває музично-виражальні можливості інструмента В.Подгорний. У його творчості відбувається народження нового для баянної літератури жанру – концертної фантазії. Твори виділяються інтелектуальністю музичної мови, “...складними гармонічними поєднаннями, послідовностями альтерованих акордів, нетерцовими побудовами, зіставленнями натурально-ладової основи з мажоро-мінором і т. ін. Незвичність враження від творів... доповнюється і різними виконавськими новаціями. Зокрема, він значно розширив звичну шкалу штрихів, істотно збагатив темброве і динамічне звучання” [3, с.28–29]. Симфонічність мислення є характерною для композитора, а «становлення баяна як академічного інструмента склалося в реалізації саме цієї можливості втілення “оркестровості”, відбиваючи симфонізацію мислення композиторів, монументалізацію образних сфер, або, використовуючи типові фортепіанні, скрипкові, хорові види звучання, “підказані” зазначеною тенденцією “оркестралізації”» [4, с.86]. Симфонізація втілюється шляхом активного й напруженого драматичного розвитку, насичення музичної тканини контрапунктуючими лініями, голосоведення яких нагадує оркестрове, застосуванням акордів у широкому розташуванні, тембрально-оркестрової різноманітності, що відтворюється баянними засобами (слід зауважити, що фактично всі баянні твори В.Подгорного оркестровані для народного чи симфонічного оркестру). Використовуються контрастно-фактурні побудови – мелодія на фоні тремолюючої фігурації (“Полосинька”, I вар.), поліфонізація матеріалу; широко застосовуються п’ятизвучні акорди, що призводить до значного ускладнення партії правої руки.

В.Подгорний – один з перших, хто приділяє штриху, як важливому засобові музичної виразності, особливу увагу. Його твори вирізняються надзвичайним штриховим розмаїттям, а виконання ставить низку складних технічних завдань, що вимагають, окрім віртуозної рухливості

пальців, вишуканої артикуляції та тонкого нюансування в голосоведенні, уміння виділити певний голос, чіткого, логічного трактування образу. Музика композитора складна для виконання. Видатний російський баяніст Ю.Шишкін так висловився про творчість митця: “Для баяністів він залишиться недосяжним навіть за наявності значного арсеналу виражальних засобів. Музика В.Подгорного має набагато більше звукових пластів, вона об’ємніша, ніж ми сьогодні зміємо виконувати її на баяні, і пройдуть десятиліття, поки баяністи зможуть повніше її розкрити” [5, с.29].

Творчості В.Подгорного, що базується на народнопісенній основі, притаманна яскрава національна своєрідність і вона користується заслуженою популярністю сучасних виконавців, незважаючи на “тенденцію до швидкої зміни актуального оригінального репертуару” [2, с.198]. Останні твори “Чумацький плач”, “Єврейська фантазія” засвідчують нові плідні пошуки композитора в цьому напрямі.

Швидке поширення готово-виборного багатотембрового баяна в 60-ті роки наклало своєрідний відбиток на еволюцію техніки й оригінальної музики для інструмента, де відбувається утвердження як циклічних жанрів – концерту, сонати, сюїти, так і малої форми.

Наслідком розвитку в академічній літературі для баяна концертного репертуару та вдосконалення його музично-художніх якостей, що, переломивши традиції народно-інструментального мистецтва та професійної камерно-інструментальної і симфонічної музики, знаменували здобутки на новому якісному рівні, було подолання психологічного бар’єра недовіри до інструмента, закріплення його статусу як професійно-концертного; формування нового типу виконавського мислення засвідчило певний поступ уперед у композиторській творчості та слугувало новим стимулом для прогресу у виконавстві [1, с.22].

Разом із диференціацією концертного напрямку баянного виконавства від фольклорно-аматорського, що відбувається в 50-х роках, у композиторській творчості проходить поступовий відхід від традиційних методів обробок варіаційного типу до об’ємних творів із більш ускладненою композиційною формою (фантазій, рапсодій, парафразів), у яких народна тема є лише базисом для творчої імпровізації, пошуків нових специфічно музичних і технічних якостей інструмента, шляхів реалізації творчої індивідуальності артиста.

У той самий час активна академізація та вдосконалення конструкторсько-акустичних властивостей баяна призвели до втрати самобутньої народної тембрової специфіки. Спостерігається репертуарний відхід від першоджерела походження інструмента – фольклору. Це відбувалося через недостатню кількість високохудожніх оригінальних творів цього напрямку. Якісний стрибок у виконавстві був настільки відчутним, що композитори не встигали задовольнити зростаючі запити виконавської практики.

У творчості молодих українських композиторів, початок діяльності яких припадає на 70-ті роки, яскраво відображений вплив так званої “нової фольклорної хвилі” (В.Зубицький – “Карпатська сюїта”, В.Рунчак – “Українська сюїта”, А.Білошицький – “З глибини віків”, “Сюїта №1 українська”, В.Власов – “Веснянка”, “Колядка”, “Гаївка”). У музичній мові цих авторів має місце органічне поєднання сучасних специфічно-баянних виражальних засобів, гострої гнучкої ритміки, елементів джазової гармонії зі своєрідним фольклорним колоритом. З одного боку, ця тенденція присутня в багатьох оригінальних композиціях, з іншого, – вона позначилася на широкому використанні обробок, перекладень і транскрипцій. Відбувається інтелектуалізація фольклору, на противагу авторам старшого покоління, що працюють у більш традиційній народній манері. Спостерігається фактична відмова від традиційної обробки; автори використовують фрагментоване цитування народного мелосу в оригінальних творах (мотив “Аркана” у “Болгарському зошиті” чи гуцульської коломийки в “Карпатській сюїті” В.Зубицького й т. д.). Удосконалення конструкції баяна, осягнення та опанування новими художніми й виконавсько-технічними можливостями інструмента, подальший розвиток власної методики, високий загальний рівень виконавства дозволили композиторам упровадити до концертного вжитку низку творів новаторського типу, що відзначалися явною ускладненістю музичної мови та загальної художньої концепції.

Як стверджує Є.Іванов, “розвиток жанру обробки народного мелосу у творчості українських композиторів-баяністів В.Я.Подгорного, В.П.Власова, В.Д.Зубицького та інших набув зовсім іншої якості, на відміну від традиційних обробок 50–60-х років. Такі твори, як “Карпат-

ська сюїта” В.Зубицького, “Парафраз на народні теми” В.Власова, “Повій, вітре, на Україну” В. Подгорного, побудованих на українських народнопісенних і танцювальних темах, оригінально інтегрували в собі національно-стильовий колорит та сучасний стиль музичної мови. Ці твори важко віднести до жанру обробки тому, що за характером осмислення матеріалу вони наближаються до розряду оригінальних п’єс для сучасного академічного баяна. Таким чином, можна сказати, що відбулася трансформація жанру обробки в жанр сучасного оригінального репертуару” [2, с.195].

Виконавська інтерпретація цих творів передбачала не тільки вільне володіння класичними засобами баянної виразності, але й опанування та широке використання нововведених специфічно баянних виконавських прийомів (нетемпероване *glissando*, рикшет міха, *vibrato*, кластерне *glissando*, різноманітні шумові ефекти), що набувають усе більшого значення в процесуальності виконання та передають найрізноманітніші образно-характерні аспекти в музиці. Загальне поширення п’ятипальцевої аплікатурної системи сприяло більш ефективній виконавській інтерпретації музичних творів.

Показовою в цьому плані є творчість В.Зубицького. Композитор максимально використовує широкі технічні та регістрові можливості сучасного багатотембрового баяна. У його творах найбільш повно представлені сучасні виражальні засоби, вони передбачають застосування останніх досягнень виконавської техніки, вирізняються надзвичайною імпровізаційністю, подекуди аж з алеаторичним “відтінком” (II ч. “Слов’янської” сонати), свіжістю й гостротою виконавського музичного мовлення, гнучкою та складною ритмікою, мінливістю метра. Тембровість мислення композитора яскраво втілюється за рахунок широкого використання штучних баянних тембрів, досконалого володіння контрастною динамікою, різноманітної та насиченої фактури.

В одних випадках спостерігається тісна “прив’язаність” тембрів баяна до відповідних образів, наприклад, в “Карпатській” сюїті, в інших – демонструються різноманітні характеристичні ефекти, які передають тембральні зіставлення (“Свято в горах” із “Болгарського зошита”).

Своєрідно трактує композитор виражальні засоби лівої клавіатури, застосовуючи одночасно гру на готовій і виборній системах. Подекуди ця поліплановість навіть ставить вимогу до третього нотного стану (“Кривий танець” із “Болгарського зошита”). Використання в правій клавіатурі п’яти-, семизвучних акордових побудов (“Слов’янська” соната) стає нормою.

У творчості В.Зубицького найбільш яскраво проступає насиченість музичної тканини “неперекладуваними”, специфічно-баянними виконавськими прийомами та фактурно-тембровими ефектами, частим є застосування сонористичних засобів, що приводить до своєрідної театралізації фактури та виконавської техніки.

Суттєвий вплив на сучасну композиторську творчість і сценічно-виконавську культуру баяністів має джазова та популярна лінія, адже витoki становлення інструмента знаходимо саме в популярно-фольклорній сфері, де імпровізація є природним станом. Вплив популярної лінії спостерігаємо в тенденції до джазового оформлення обробок народного мелосу, адже корені стилів знаходимо у фольклорі, і їх зближення відбувається на імпровізаційній основі.

Різноманітні форми й жанри професійної музики постійно віддзеркалюють вплив безперервно еволюціонуючих національних форм музичного мислення. Оптимальне вирішення проблеми народного означає пошук нових шляхів у розвитку баянної музики та виконавства, яке має розвиватися на взаємовпливі й суміщенні елементів фольклорної та академічної сфер у мистецтві, що підсилює загальну культурну значимість будь-якого інструмента.

Підсумовуючи розгляд розвитку жанру обробки народної пісні в баянно-акордеонній творчості українських композиторів другої половини ХХ ст., зробимо такі **висновки**:

- від початку побутування до середини ХХ ст. спостерігається домінування в оригінальному репертуарі обробок народних і популярних пісень, танців, що були зроблені самими виконавцями. Використання інструмента переважно в побутовій сфері (30-ті рр.) визначило репертуарну залежність від фольклорних джерел та суттєве домінування аматорської форми виконання;
- із уведенням в обіг готово-виборного, багатотембрового баяна в 60–80-ті рр. ХХ ст. та освоєнням його музично-технічного потенціалу відбуваються стрімкий розвиток вико-

навства й кількісне та якісне зростання оригінальних репертуарних зразків у напрямі ускладнення фактурних показників і зростання образного навантаження композицій. У них баяністи ширше використовують специфічно-інструментальні, фактурні та виконавсько-технічні прийоми (нетемпероване *glissando*, рикошет міха, *vibrato*, кластерне *glissando*, різноманітні шумові ефекти). Мають місце трансформація обробки в жанр оригінального репертуару, синтез останніх досягнень композиторської та виконавської техніки на певному народно-національному ґрунті.

1. Бычков В. В. Баянная музыка России / Владимир Васильевич Бычков. – М., 1997. – 120 с.
2. Иванов С. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект): дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.02 / Євген Олександрович Иванов ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 1995. – 277 с.
3. Назаренко А. В. Подгорний. Творчі портрети українських композиторів / Назаренко А., Кононова О. – К. : Муз. Україна, 1992. – 45 с.
4. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні виразових якостей музики для баяна : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Алла Дмитрівна Черноіваненко. – Одеса, 2000. – 170 с.
5. Шишкин Ю. Я искренне радуюсь тому, что Господь не отнял у меня это качество – учиться / Ю. Шишкин // Народник. – 2000. – № 1. – С. 25–31.

В статті на основі композиторського творчествa известных отечественных композиторов, пишущих для баяна, анализируется развитие жанра обработки народной песни с точки зрения оригинальной специфики баянного исполнительства. Рассмотрен процесс трансформации обработки в жанр оригинального репертуара.

Ключевые слова: *обработка народной песни, композиторское творчество, оригинальный репертуар, интерпретация, специфические исполнительские приемы.*

On the basis of the analysis of the creative work of the leading national composers who compose for the button accordion, the author researches the development of the genre of folk song arrangement from the point of view of the original specificity of the button accordion performance technique. The article analyses the process of transformation of folk song arrangements into a genre of original button accordion repertoire.

Key words: *folk song arrangement, composer's creative work, original repertoire, interpretation, specific performance techniques and methods.*

УДК 78.071.2: 316.454.52

Лариса Опарик

ПОНЯТТЯ КОМУНІКАТИВНОЇ ДИСТАНЦІЇ КРИЗЬ ПРИЗМУ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ

У статті розглянуто комунікативні аспекти музичного виконавства. У ході дослідження індивідуально-психологічних і культурно-історичних закономірностей стилетворення музично-виконавського висловлювання аналізується поняття комунікативної дистанції.

Ключові слова: *музично-виконавське висловлювання, комунікативна дистанція, музичне спілкування, концепція адресата музичного мовлення, комунікативно-інтерпретаційна позиція виконавця.*

На тлі глобальних соціокультурних змін останнього десятиліття, пов'язаних із цивілізаційним наступом медійних технологій, увиразнюється провідна роль сучасного музиканта-виконавця як посередника між широкою слухачькою аудиторією та ціннісним світом генної культури, що в царині музичного мистецтва апелює до космосу людської особистості, до інтелектуально та духовно напруженого буття її свідомості. Така посередницька, консолідуюча функція професійного виконавця в сучасному соціумі актуалізує потребу в поглибленому вивченні законів естетичної комунікації, зокрема, комунікативних механізмів музичного спілкування виконавця з публікою.

Прогресуючий комунікативний досвід музично-виконавської практики останніх років теоретично осмислюється в сучасному українському музикознавстві У працях О.Маркової, В.Москаленка, О.Катрич, І.Польської, Т.Сирятської та інших аналітичні ініціативи науковців

звернені до виконавського чинника як вирішального в розгортанні комунікативного процесу в музиці. Поряд із цим проблема комунікативної функції музичного виконавства залишається маловисвітленою в сенсі її системного вивчення, у т. ч. у площині практичного аналізу виконаного музичного твору.

Одна з причин цього полягає в предметному розгалуженні музикознавчих досліджень комунікативних факторів виконавського мистецтва, що вивчаються і теорією виконавства, зорієнтованою на комунікативну ланку “виконавець – композитор”, і музичною соціологією, у центрі уваги якої перебуває відношення “виконавець – слухач”. Теоретичний синтез “композитор-центричного” і “слухацького” дослідницьких векторів у певному руслі системної методології уможливує опора на мовленнєвий принцип. Позначаючи онтологію словесного мовлення, лінгвістика об’єднує явища спілкування, тексту та висловлювання. Музична наука, із свого боку, у працях Б.Асаф’єва, В.Васіної-Гроссман неодноразово обґрунтовувала правомірність осмислення комунікативної природи музики шляхом узагальнення через вербальні мовленнєві жанри, зокрема, жанр висловлювання.

Мета статті – висвітлити поняття комунікативної дистанції в аспекті стилетворення музично-виконавського висловлювання, що, у свою чергу, сприятиме вирішенню завдання систематизації поняттєво-категоріального апарату, відповідного до комунікативної функції музично-виконавського мовлення в процесах музичного спілкування.

Звертання до мовленнєвого підходу як концептуального методу дослідження комунікативної природи музичного виконавства кореспондується з провідною тенденцією сучасного гуманітарного мислення, зорієнтованого на стику останніх епох на ідею існування в культурі, що набуває екзистенційного значення в свідомості людей. Адже суспільні катаклізми світового масштабу викидають людину з постійних соціальних зв’язків, тривких ніш культури. В екстремальних умовах вибору зростає роль самої свідомості через необхідність заново вирішувати питання буття, відновлювати (кожному для себе) зруйновані вихідні моральні й естетичні колізії.

За цих умов ідея спілкування, діалогу сублимується теоретичним та художнім мисленням як прагнення до взаєморозуміння, зближення, відтак – і подолання природного чи штучного дистанціювання як у просторі людського буття загалом, так і в просторі буття художньої культури зокрема. Ця тенденція нового мислення виявляє свій універсальний смисл насамперед у схемі мистецтва. Саме тут, у бутті художнього твору, відбуваються одночасне існування та перетин певних діалогічних координат.

У музичній культурі моделлю такого різнобічного діалогу постає взаємодія композиції та інтерпретації – “діалог задуму та осмислення” і, звичайно, розуміння – “слухацького сприйняття” – тієї ідеально програмованої “третьої особи” у діалозі, яку завжди мають на увазі мовці, і того реального учасника діалогу, з яким “один на один” у концертному залі – і композитор, і виконавець” [7, с.55–56].

Слід відзначити, що “ареною зустрічі” або формою художнього діалогу (полілогу) особистостей композитора, виконавця та слухача музичний твір стає саме в ситуації сценічного спілкування, тобто в момент його актуалізації в музично-виконавському висловлюванні артиста-інтерпретатора. Таким чином, у художньому просторі озвученого твору-висловлювання відбувається синхронізація основних векторів музичної комунікації – “виконавець ↔ композитор”, “виконавець ↔ слухач”, “композитор ↔ слухач”.

Однак для того, щоб комунікативний процес у музиці відбувся водночас і як повноцінне музичне спілкування, щоб дистанція між співрозмовниками (культурна, ідеологічна, психологічна) скоротилася, потрібне включення ряду важливих чинників, таких як: інтерактивність, умотивованість, цілеспрямованість співрозмовників, адже спілкування, породжуване потребами спільної діяльності, включає в себе не тільки обмін інформацією, але й “вироблення єдиної стратегії взаємодії, *сприйняття та розуміння* іншої людини” [5, с.213].

Проекція цих положень на музичні явища виявляє, що інтерактивна сторона музичного спілкування унаочнюється саме в діяльності музиканта-виконавця, від художньої ініціативи якого великою мірою залежить консолідування слухацької аудиторії як єдиного соціального організму, пройнятого спільним осяганням музичної ідеї.

У виконавській свідомості моменти проникливого взаєморозуміння з публікою переживаються як справжня творча подія. “Ви сидите на естраді, – говорить Г.Гінзбург у бесіді з пси-

хологом О.Віцинським, – і у вас таке відчуття, що слухач надзвичайно чуйно й точно все сприймає. Ніби ви слухачеві щось розповідаєте, а він киває головою: “Так, так, я зрозумів”. І якщо є таке спілкування із слухачем, то в цьому для вас велика творча радість” [2, с.231].

Отже, музичне спілкування на основі виконуваного твору може відбуватися як “по горизонталі”, зокрема, на рівні сучасників – представників різних національних, континентальних культур безпосередньо (контактно) у певній концертній ситуації чи опосередковано (дистантно) технічними засобами в глобальному аудіопросторі, так і “по вертикалі” – спілкування композиторів, виконавців і слухачів через історичні епохи, фідеїстичне спілкування у виконавських “сповідях” і “молитвах” тощо.

Позначені мовленнєві координати реалізуються в художньо-просторових параметрах певної комунікативної дистанції – індивідуально-психологічної, культурно-історичної, сакральної тощо. Відтак поняття комунікативної дистанції можна розглядати як універсальну естетичну категорію, функціонально-ключову в різних площинах практичного аналізу виконуваного музичного твору.

З позиції категоріальних систем естетики таких площин і, відповідно, рівнів аналітичного опису музично-виконавських феноменів може бути декілька. Наприклад: 1) онтологічний рівень (озвучений твір як актуалізована форма спілкування особистостей композитора, виконавця та слухача); 2) морфологічний рівень (виконуваний інструментальний твір як прообраз вербально-мовленнєвого жанру висловлювання, проповіді, молитви, сповіді); 3) гносеологічний рівень (комунікативна дистанція як втілення стилю виконавського мислення в процесі інтерпретації індивідуального стилю композитора); 4) антропологічний рівень (дистанція як сублімація типу музично-виконавського висловлювання, зумовленого комунікативно-психологічною установкою в характері творчої особистості виконавця, зокрема, інтровертною чи екстравертною); 5) рівень творчого процесу (комунікативна дистанція як компонент художнього методу в процесах виконавської автокомунікації); 6) рівень художнього процесу (виконуваний твір в аспекті зближення – дистанціювання національних культур, епох, стилів); 7) соціологічний рівень (комунікативна дистанція як вираження індивідуального стилю музичного спілкування виконавця в концертній ситуації живого контакту з публікою); 8) рівень музичного сприйняття (концептуальна спрямованість музично-виконавського висловлювання на зустрічне слухачьке розуміння).

Стосовно останнього пункту слід відзначити, що становлення індивідуальної *концепції адресата музичного мовлення* виконавця відбувається в процесі інтерпретаційного декодування змодельованого автором образу адресата-слухача. Сформована на цій основі концепція адресата музично-виконавського висловлювання може віддзеркалювати як ідеально програмований образ слухача, публіки в цілому, над-адресата (Бог, абсолютна істина, людство, нація тощо), так і конкретну слухачьку аудиторію певної події музичного спілкування.

Звертання музиканта-виконавця до реальної слухачької аудиторії унаочнює ситуація концертного спілкування. Живий контакт з публікою, наявність зворотного зв'язку зумовлюють відповідні до психологічної атмосфери залу коригування попереднього задуму виконавцем. Разом з тим музикант-виконавець уже в період підготовки до виступу прагне заздалегідь передбачити реакцію на твір потенційної слухачької аудиторії, відтак реальне чи прогнозоване слухачьке розуміння ситуативно або випереджено, свідомо чи підсвідомо включається в структуру музично-виконавського висловлювання, зумовлюючи *комунікативно-інтерпретаційну позицію* артиста.

Тут виникає паралель з теорією аргументації в античних ученнях про ораторське мистецтво, що загалом суттєво позначилося на еволюції музичних жанрів, більшість з яких історично формувалася в семантичному колі фідеїстичного спілкування. Зокрема, церковний музикант у доромантичну епоху “повинен був ясно розмовляти з усіма конгрегаціями та бути зрозумілим для всіх. Якщо в католицькій церкві музикант ще міг зберігати певну міру відстороненості, то в протестантській церкві він мав так нести слово Боже, щоб воно якнайглибше усвідомлювалося парафіянами” [8, с.37–38].

Крізь наведені міркування проступає поняття комунікативно-виконавської дистанції, що в ситуації сугестивно-емоційного контакту артиста й публіки передає характер та міру особистої психологічної відстороненості або наближення музиканта-виконавця до аудиторії. Комуні-

кативно-психологічна дистанція в музичному виконавстві зумовлюється, передусім, особливостями бажаної та прогнозованої артистом аудиторії, її характером, кількісним складом, культурним і віковим цензом. Індивідуально-психологічна дистанція, яку свідомо чи підсвідомо встановлює артист між собою та слухачами, породжує відповідну інтонацію музичного спілкування – довірчу, інтимну, владну, елітарну, пафосну, іронічну тощо, яка стає важливим визначником індивідуального стилю музично-виконавського висловлювання.

За експресивно-вольовим ораторським пафосом виконавця, трибунством, віртуозністю, концертним стилем виконання *al fresco* вгадуються великі маси людей, які можуть представляти і народ, і націю, і навіть цілий світ. Зовсім інакшим виявляється стиль музично-виконавського висловлювання, зверненого до камерного, вузького кола слухачів. “Він грає перед тисячами, я – рідко перед одним”, – говорив, порівнюючи себе з Ф.Лістом, Ф.Шопен, піаністичне мистецтво котрого ілюструє органічний зв’язок між особливостями музичного мовлення виконавця (віддання переваги манері гри *mezza voce*, *sotto voce* тощо) і концептуальною адресованістю його комунікативно-інтерпретаційної позиції (превалювання діалогу за інструментом із самим собою).

Наведені приклади спрямовують до роздумів над гендерними аспектами стильових проявів музично-виконавського висловлювання в процесі комунікативної взаємодії артиста й публіки. Зокрема, екстраверсія музично-виконавського мовлення, притаманна Лісту в період розквіту його концертної діяльності, виявляє яскраво виражені риси чоловічого стилю спілкування, зорієнтованого, згідно з висновками досліджень сучасних європейських психологів, на комунікацію асиметричну, тобто на ієрархічну систему домінування й влади, де завжди є переможець і переможений. Очевидно, що превалювання домінуючих рис чоловічого стилю спілкування в музично-виконавських висловлюваннях Ліста, Паганіні було безпосередньо пов’язане з розширенням реального простору музичного спілкування, появою великих концертних залів, подіумів та значним збільшенням кількості публіки.

Відповідно, у камерному колі нечисленної аудиторії з виразним соціально-культурним статусом виявляє свою доречність жіночий стиль спілкування, зорієнтований на комунікацію симетричну, тобто на систему рівноправної взаємодії, на скорочення комунікативної дистанції між співрозмовниками, знищення ієрархічних бар’єрів.

Комунікативна дистанція у сфері музично-виконавської інтерпретації актуалізується як у психологічному, так і в культурно-історичному вимірах. “Твір та інтерпретація, – пише із цього приводу Т.Чердніченко, – і розділені, і об’єднані “історичною дистанцією” [...]. Ця дистанція, яка б не була вона хронологічно велика чи мала, естетично існує і є суттєвою для того, щоб відбувся діалог задуму й осмислення, щоб відбулося розуміння людьми один одного” [7, с.55]. Зауважимо, що подібне зближення дистанційованих у часі учасників музичного спілкування уможливується, насамперед, завдяки цілісності комунікативно-інтерпретаційної позиції виконавця, що передбачає органічне, естетично врівноважене поєднання композиторського, слухачького та я-виконавського комунікативних факторів.

Залучення слухачів-сучасників до світу музичних цінностей здійснюється виконавцем у творчому тандемі з композитором, що передбачає паритетний діалог двох особистостей – творця композиції та творця виконавського трактування. Виразний співавторський тон музично-виконавського висловлювання, заданий масштабами творчої особистості інтерпретатора, свідчить про його вірне розуміння важливості витримування естетичної дистанції (комунікативної симетрії) у художньому спілкуванні з автором, адже це породжує художньо перспективну комунікативну ситуацію співтворчості з композитором, відтак – програмує потенційно творчу атмосферу музичного спілкування з реальною слухачькою аудиторією.

Феномен комунікативної дистанції в музично-виконавському мистецтві може проявлятися у діаметрально протилежних просторово-часових величинах. Так, адресованість музиканта до власного виконавського “я”, що мінімілізує комунікативну дистанцію, породжує процеси автокомунікації в музично-мовленнєвому самовираженні інтерпретатора.

Яскравим свідченням дієвості своєрідного діалогу “Ego” і “Alter Ego” артиста в момент сценічного виступу є самоспостереження Ф.Шаляпіна: “Тут актор стоїть перед дуже важким завданням – завданням роздвоєння на сцені. Коли я співаю, втілюваний образ переді мною завжди на огляді. Він перед моїми очима кожен мить. Я співаю і слухаю, дію і спостерігаю. Я ніко-

ли не буваю на сцені один. На сцені два Шаляпіни. Один грає, інший контролює. “Забагато сліз, брате, – говорить коректор актору. – Пам’ятай, що плачеш не ти, а плаче персонаж. Збав сльозу”. Або ж: “Мало, суховато. Додай” [4, с.107].

Таким чином, внутрішній діалог виконавця сублімується в підтексті його музичного висловлювання, котрий може перерости в концептуальну складову виконавського творчого методу, що діє не тільки на етапах підготовки музичного твору до виступу, але й у процесах його сценічного втілення.

Специфічні прояви комунікативно-виконавської дистанції спостерігаються у сфері ансамблевого виконавства, де характер дистанціювання учасників спільного музикування зумовлює ті чи інші стилі внутрішньоансамблевого спілкування – паритетний, координуючий, ієрархічний тощо. На особливу увагу заслуговує тактична роль диригента оркестру, спричинена не тільки жанровою специфікою виконуваного твору, але й комунікативною природою самих музичних інструментів, з власниками яких вибудовує характерні стосунки керівник колективу.

Адже “музичні інструменти своїм характером, поведінкою, долею схожі на людей. Кожний являє особливу індивідуальність. Вони можуть бути товариські або відлюднені, балакливі чи схильні до небагатослівних висловлювань. Вони бувають зовні блискучі, гучні, такі, що люблять привертати до себе увагу оточуючих, або непоказні, з тихими голосами, що вміють чекати, коли їх почують. Одні з них люблять розповідати про яскраві, героїчні, гучні події; інші частіше оповідають про тихі, невидимі порухи внутрішнього світу” [6, с.180]. При цьому музиканти виявляють відому властивість ставати двійниками своїх інструментів, які впливають на характер їх особистості, а отже, і на комунікативне “амплуа” як у музичному, так і в реальному житті.

Диригенти, як правило, знають про цю особливість і відповідно коригують в орбіті музичного жанру комунікативно-психологічну дистанцію у творчому спілкуванні з оркестрантами. Наведемо такі свідчення: “Нікіш стверджував, начебто інтелектуальне обличчя учасників оркестрового колективу зазвичай залежить від інструмента, на якому вони грають, і він витончено й делікатно міг вести бесіду з гобоїстом чи концертмейстером струнної групи, тимчасом як розмова з музикантом, який грає, наприклад, на гучному мідному духовому інструменті, вимагала більш прямолінійного та переконливого висловлювання” [1, с.175].

Отож розуміння диригентом комунікативно-психологічних особливостей характеру оркестрантів – адресатів його музично-виконавського висловлювання, робить керівника оркестру справжнім “гросмейстером” музичного спілкування, що якісно позначається як на стилі внутрішньожанрового спілкування, так і на загальних художньо-стильових параметрах виконуваного твору.

У контексті тектонічних соціокультурних зрушень минулого століття особливо помітною стає потреба митця у витворенні так званого “зразкового” слухача як “ідеального відповідника “зразкового” автора” (У.Еко). Ця загальноестетична тенденція виразно позначилася на виконавському мистецтві Г.Гульда, котрий, відмовившись від публічних виступів, “заявив, що у вік техніки... тільки грамзапис дає артистові можливість створити ідеальне виконання, а публіці – умови для ідеального сприйняття музики” [3, с.111]. Проте принципове надання переваги дистантним формам музичного спілкування, відмова від безпосереднього контакту з публікою не заперечують продовження напруженого концептуального діалогу з нею. Про це свідчить гострота дискусій навколо інтерпретацій Гульда, у світлі яких постає ідеально програмований слухач – готовий до полеміки співрозмовник, відкритий для творчого діалогу, у якому народжується істина.

Підсумовуючи розглянуте, можемо висновувати, що феномен комунікативної дистанції є однією з універсальних просторових характеристик виконуваного музичного твору в його як об’єктивно-акустичних, так і суб’єктивно-смыслових параметрах, що виявляють експресивно-мовленнєві механізми виконавської побудови стратегії музичного спілкування. Відповідно аналітичне співвіднесення комунікативно-дистанційних ознак виконуваного музичного твору з контекстом певної ситуації музичного спілкування відкриває шлях до музикознавчого реконструювання внутрішніх програм музичного мовлення – інтенцій композитора, виконавця та слухача, які несе в собі художній світ озвученого музичного твору.

Сподіваємося, що запропонована в руслі мовленнєвого підходу система понять знайде застосування в подальших наукових розробках на шляху до розбудови теоретико-методологічного фундаменту вивчення процесів музичної комунікації, а також розширить поняттєво-категоріальний апарат дослідження комунікативної функції музично-виконавського мистецтва в культурному просторі художнього спілкування.

1. Боулт А. Мысли о дирижировании / Адриан Боулт // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М. : Музыка, 1975. – Вып. 7. – С. 136–188.
2. Гинзбург Г. Р. Статьи. Воспоминания. Материалы / Григорий Романович Гинзбург ; [сост. М. Яковлев]. – М. : Сов. композитор, 1984. – 288 с.
3. Григорьев Л. Современные пианисты / Лев Григорьев, Яков Платек. – [2-е изд.]. – М. : Сов. композитор, 1990. – 416 с.
4. Коган Г. Вопросы пианизма: избранные статьи / Григорий Коган. – М. : Сов. композитор, 1968. – 463 с.
5. Краткий психологический словарь / [сост. Л. А. Карпенко; под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского]. – М. : Политиздат, 1985. – 431 с.
6. Фрид Г. Музыка – общение – судьбы / Григорий Фрид. – М. : Сов. композитор, 1987. – 240 с.
7. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы / Татьяна Чередниченко // Музыкальное исполнительство и современность. – М. : Музыка, 1988. – Вып. 1. – С. 43–68.
8. Einstein A. Music in the Romantic Era / Alfred Einstein. – New York : W. W. Norton & company, inc., 1947. – 369 p.

В статье рассмотрены коммуникативные аспекты музыкального исполнительства. В ходе исследования индивидуально-психологических и культурно-исторических закономерностей стилиобразования музыкально-исполнительского высказывания анализируется понятие коммуникативной дистанции.

Ключевые слова: музыкально-исполнительское высказывание, коммуникативная дистанция, музыкальное общение, концепция адресата музыкальной речи, коммуникативно-интерпретационная позиция исполнителя.

The communicative aspects of the musical performance have been examined. In course of the research of individual and psychological, cultural and historical regularities of musical-performing expression styleformation the notion of a communicative distance is analysed.

Key words: musical-performing expression, communicative distance, musical communication, conception of addressee of musical speech, communicatively interpretational position of performer.

УДК 781.68

Романа Дудик

СИСТЕМА КОМУНІКАТИВНИХ ВПРАВЛЯНЬ ДЛЯ ДИРИГЕНТА-ПОЧАТКІВЦЯ

Розробка заходів підвищення ефективності навчання педагогів-диригентів здійснюється з таким розрахунком, щоб їх реалізація сприяла встановленню єдності взаємозв'язку між всіма етапами управлінського циклу, спрямованого на формування комунікативної культури хорового диригента.

Основою процесу спілкування диригента є встановлення взаємних психічних контактів і комунікацій з виконавцями, обмін інформацією між хористами у творчому процесі, а також взаємовпливів і психологічних взаємодій.

Ключові слова: диригент, спілкування, міміка, жест.

На сучасному етапі особливої гостроти й актуальності набуває теоретичне та практичне вивчення й осмислення диригентського виконавства як результату творчої взаємодії диригента й хорового колективу.

Формування диригента-виконавця, його професіонального мислення і навичок виконавської майстерності відбувається в процесі нагромадження та вдосконалення педагогічного досвіду. Повноцінне оволодіння професією неможливе без засвоєння комплексу спеціальних знань, умінь і навичок, необхідних у практичній музично-педагогічній діяльності.

Виконавські здібності музиканта становлять собою складний комплекс різних елементів музично-творчого, музично-аналітичного, загальнопедагогічного та психологічного характеру. Майстерність диригентів-професіоналів – це результат багаторічної наполегливої праці, пошуків, перевірки й утвердження в практиці найдосконаліших методів навчання, у яких індивідуальні знахідки природно уживаються із загальними принципами.

Цілеспрямована і систематична робота диригента-педагога в процесі роботи з хором колективом дасть змогу розвинути творчу уяву, музично-естетичні інтереси та смаки, уміння на високому художньому рівні розкрити творчий задум композитора.

Хормейстеру необхідно знати психологічні й соціально-педагогічні аспекти діяльності хорового колективу, у якому важливе значення займає співвідношення індивідуального й колективного начал (співак-хор, керівник-хор). Це сприятиме вирішенню проблем управління хором колективом, інтенсивності творчого процесу й розвитку особистості в ньому.

Виразність диригентського жесту в чіткому співвідношенні між його змістом і пластичними висловлюваннями. Диригентові необхідно розвивати виразні можливості рук, корпусу й обличчя, поєднуючи вправи зі смисловою наповненістю руху, жесту. Виразність обличчя і рух корпусу значно сприяють упевненості та дохідливості жестів рук диригента. Дії диригентського апарату під час виконання творів на сцені завжди є результатом великої попередньої роботи, постійного спілкування диригента з хором. Розуміння співаками диригентської руки, уміння колективу точно й чітко слідувати жестам диригента є показником рівня виконавської культури хору.

Змістовий перелік комунікативних вправ

1. Вправи на зняття м'язового затискання в процесі виконання елементарних педагогічних дій із ввідними (випадковими) завданнями. Увійдіть в аудиторію, приготуйте музичний матеріал, встаньте перед учасниками хору, перевірте, чи тіло не напружене. Відчуйте, що тіло легке й вільне, – ви готові до різних дій, почніть репетицію (імпровізуйте словами, діями).

2. Вправи з вивчення фізичних особливостей кожного студента й подолання наявних недоліків: напруженості, незібраності, неорганізованості, скутості.

3. Вправи на відчуття м'язової свободи. Студентові пропонується увійти в аудиторію, вирішивши поставлені перед ним задалегідь завдання: постаратися відчутти бадьорий настрій, змобілізованість тіла; знайти для себе зручне місце. Це використовується для постійного визначення можливого управління своєю м'язовою свободою і тілесним апаратом, а також сприяє нормалізації самопочуття.

4. Вправи для розвитку навиків концентрації уваги, спостережливості та зосередженості. У короткий проміжок часу, оперативно студент оцінює ситуацію в аудиторії. Йому пропонується почати пояснення нового музичного матеріалу, не втрачаючи з поля зору порушників робочої атмосфери. Коли увага розсіюється, тоді оперативно слід зосередитися на “мале коло” уваги (2–3 учасники), потім поступово на “середнє коло” уваги, пізніше організувати “велике коло” – увесь хор; коли увага знову розсіюється, – поставити нове творче завдання.

5. Розвиток найпростіших навичок спілкування. (Студентові слід увійти в аудиторію, безсловесним спілкуванням (засобами міміки, пантоміми, погляду привернути до себе увагу й привітатися з аудиторією).

6. Вправи з техніки інтонаційного спілкування з аудиторією. Студентові дається завдання вимовити конкретні фрази з відповідною інтонацією: “прошу уваги”, “так”, “будьте ласкаві” тощо.

7. Вправи на розвиток міміки, пантоміми. Проводяться на заняттях і самостійно перед дзеркалом для досягнення студентом навичок виразної міміки: відобразити здивування, хвилювання, пригнічування, сміх, іронію. Ці завдання корисні для передачі емоційного стану, а також розвитку рухових, пантомімічних, мімічних і візуальних засобів впливу (наприклад, “прошу уваги”, “прошу тиші”, “зосередьтесь” і т. ін.).

8. Вправи з техніки та логіки мови, її виразності й емоційності. Студент повинен бути ознайомлений з науковою літературою з основ виразного читання та ораторського мистецтва (зокрема, працями В.Найденова “Виразне читання”, Г.Апресяна “Ораторское искусство”, М.Арджайла “Язык взгляда” та ін.) [2; 3; 13].

9. Тренування педагогічної спостережливості. Уміння визначити емоційний стан хорového колективу.

Окрім питань загальної культури спілкування і тієї мовної техніки, яка пов'язана з постановкою голосу, дикцією, вимовою і логікою мови, відомий режисер К.Станіславський розробив специфічну акторську техніку – техніку словесної взаємодії. В основному вона формується на базі образних представлень або бачень внутрішнього зору, які матеріалізують думку актора, надаючи образності, дієвості. Уміння сприймати партнера та впливати на нього, заражаючи при цьому своїм баченням, і складає основу техніки словесної взаємодії.

Згідно зі змістовим переліком комунікативних вправ, варто зазначити, що головною проблемою, яка постає перед диригентом-виконавцем, є оволодіння ним ученням про сценічну дію, що являє собою органічний процес, який здійснюється в поєднанні розуму, волі, почуття актора й усіх його внутрішніх (психічних) і зовнішніх (фізичних) властивостей. Тому цей процес варто розглядати (за Станіславським), як процес опанування такими елементами творчості, як:

- 1) увага до об'єкта, органи сприйняття (слух, зір і т. д.);
- 2) пам'ять на відчуття і створення образних бачень;
- 3) артистична уява;
- 4) здатність до взаємодії зі сценічними об'єктами;
- 5) логіка й послідовність дій і почуттів;
- 6) почуття віри, правдивості й наївності;
- 7) відчуття перспективних дій і думки;
- 8) чуття ритму;
- 9) сценічна привабливість і стриманість;
- 10) м'язова свобода, пластичність;
- 11) володіння голосом, вимовою, словом; чуттям фрази;
- 12) відчуття характерності.

Для успішного виконання комунікативних творчих завдань ми рекомендуємо молодим диригентам ключові заповіді педагогічного спілкування:

1. Організуючи спілкування під час репетицій, точно й адекватно орієнтуйте свою мову на хорівий колектив, урахуйте індивідуально-типологічні особливості колективу.

2. Прагніть відчутти психологічну атмосферу колективу. Тримайте руку на “психологічному пульсі” хору. Для цього необхідно:

- а) уміти спостерігати за учасниками хору;
- б) сприймати вираз очей хористів, їх міміку, експресію;
- в) звертати увагу на всі деталі їх поведінки та настрої;
- г) бути оперативним у своїх реакціях на поведінку хористів;
- д) постійно утримувати керівний контроль над колективом.

3. Будьте ініціативні в спілкуванні зі співаками: пам'ятайте, що ініціатива в спілкуванні допоможе вам успішно управляти діяльністю хористів, налагоджувати співпрацю з ними. Це значить:

- а) уміти швидко й енергійно організувати психологічний контакт з хористами;
- б) формувати й підтримувати потрібний рівень міжособистісних відносин.

4. Частіше посміхайтесь учасникам хору. Посмішка при вході диригента в аудиторію говорить про те, що зустріч з хористами вам приємна. Узагалі, посмішка створює загальний приємний психологічний настрій.

5. Прагніть, щоб у процесі вашої взаємодії з учасниками хору частіше звучали похвала, підтримка.

6. Хористи повинні знати, яким є ваше ставлення до них. Позитивне, доброзичливе ставлення впливає на сприймання ними вашої поведінки, особистої діяльності, кожного елемента творчого процесу. Потрібно вчитися “транслювати” в аудиторію своє ставлення до учасників хору.

7. Чутливо слідкуйте за найменшими змінами емоційної сфери спілкування з хористами, реагуйте на них, коректуйте психологічні ходи в спілкуванні.

8. Умійте аналізувати сам процес спілкування на репетиціях з хоровим колективом. Якщо у вас виникли якісь непорозуміння в спілкуванні, постарайтесь визначити причини.

9. Слідкуйте за власною мовою, пам'ятайте, що вона – відображення культури вашої особистості; не вживайте вульгаризмів. Постарайтесь проаналізувати власну мову за такими показниками:

- а) чи часом немає у вас слів-паразитів (“ну”, “значить”, “у загальному” і т. д.);
- б) чи здатні ви точно побудувати свої висловлювання, не відволікаючись від головних думок;
- в) слідкуйте за темпом мови, пам'ятайте, що від нього залежить ефективність засвоєння знань;
- г) домагайтеся смислової єдності інтонації і слова. Умійте знаходити в кожній фразі її логічно-сміслові контури;
- д) зверніть особливу увагу на інтонування – це впливає на якість сприйняття інформації, рівень інтенсивності її запам'ятовування, загальний психологічний мікроклімат заняття;
- е) слід вилучити із своєї мови вигуки, різкі інтонації, які викликають емоційний дискомфорт.

Постійне вдосконалення перерахованих нами ключових заповідей педагогічного спілкування і складає зміст роботи диригента над собою, що визначає його самовдосконалення (як актора) у творчому процесі переживання і втілення.

Установлення з учасниками хору педагогічно-правильних відносин пов'язане з умінням педагогічного спілкування. На жаль, значна кількість диригентів не вміють спілкуватися з хоровими колективами. Вони практично допускають одні й ті ж помилки, а саме: по-перше, не вміють володіти собою (міміка – вираз обличчя, жести, рухи, мова); по-друге, не вміють і не навчені “тримати хор в руках”; по-третє, не розуміють робочої спільної єдності між диригентом і хором. Звичайно, звідси й невпевненість у собі, і певний страх стояти перед хором.

Основний перелік характерних відчуттів диригентів-початківців:

- невпевненість у своїх фахових умінях;
- хвилювання від невпевненості у виголошенні конкретного, зрозумілого та реального завдання;
- відчуття незвичності публічного виступу;
- скутість природних жестів, рухів, загальної поведінки;
- відсутність відповідного психологічного стану до початку діяльності.

Ще відомий музикант і педагог Д.Кабалевський радив: “...коли ви хочете навчити [...] роздумувати про музику, роздумуйте разом [...], не підмінюйте живого руху своєї думки, читанням добре “відпрацьованого тексту” [5, с.65].

А у своїй праці про творчу діяльність видатного педагога, диригента Г.Компанійця музикознавець М.Берденников розкрив специфіку його творчої майстерності в диригентській педагогіці. Г.Компанієць – артист-диригент “від Бога” долучив до диригентсько-хорової педагогіки оперну музику й підкреслив те, що знав найкраще: “Властивості оперної драматургії з її первинною рельєфністю образів і поворотів у сюжеті [...] демократичністю літературної та музичної стилістики та простотою виконавських вирішень [...]. Цінується і пластика руки, що “висотує” музику, красномовність жесту, переконливішого за слова” [4, с.158].

Невпевненість у собі, почуття страху перед колективом стають на перешкоді творчого успіху. Якщо диригент упевнений у своїх творчих переконаннях, якщо він володіє сильною виконавською волею і надихає колектив, практична діяльність завжди проходитиме з піднесенням при доброму настрої від початку до кінця. З'явиться бажаний характер спілкування, а за ним – контакт із слухачами, хор не буде млявим і скутим, він виявить на сцені справжнє виконавське мистецтво, завжди буде у творчому образі, буде здатний втілити “надзавдання”.

Диригентові необхідні педагогічні здібності, артистичний дар, інакше він не зможе передати свої знання іншим, займатися концертною діяльністю. Він повинен бути всебічно й гармонійно розвинутим музикантом.

На репетиційних заняттях диригент має підвести хориста до свідомого розуміння того, що жити в образі – це означає відчувати безперервний творчий контакт з виконавцями; що

тільки вміння слухати й чути всю партитуру в її реальному звучанні сприятиме розкриттю підтексту навколишньої дії, достовірного показу розмаїтого музично-сценічного образу.

Диригент, який ставить перед колективом мистецьке “надзавдання” великого суспільного змісту, відчуває потребу займатися справжнім мистецтвом.

Керування колективами – справа надзвичайно відповідальна й почесна. Та із зростанням професіоналізму цих колективів постають усе більші вимоги перед їх керівниками – диригентами хорів, яким необхідна висока професіональна диригентська підготовка.

Таким чином, диригент у педагогічній і творчій діяльності повинен володіти спеціальними професійними рисами:

1) умінням створити зміну обставин діяльності, забезпечити її творчий характер, здатність постійно вирішувати нові завдання;

2) умінням володіти голосовим апаратом, дикцією, мовою, ритмікою, мімічними можливостями й т. д.;

3) умінням керувати своїм психічним і фізичним станом у спілкуванні з хористами;

4) усвідомленням особливостей колективної творчості (стриманість, урівноваженість, ввічливість);

5) виробленням тренажу акторської техніки – тренування уваги, спостережливості, уміння зосереджуватися, швидка й точна реакція, розвиток уяви, фантазія;

6) розумітися в театральній технології і підкорятися сценічним законам;

7) умінням володіти творчою фантазією, яка містить у собі уяву, почуття, темперамент; володіти розумом, який дає можливість контролювати й направляти творчий процес певним задумом, логікою розвитку музичного образу;

8) вимагати сценічного відображення кожного моменту музичної партитури за наскрізним розвитком дій.

Система творчих завдань активізує не тільки самостійну навчально-пізнавальну, аналітичну роботу студентів, але й сприяє подоланню типових труднощів диригента-початківця у сфері спілкування з хористами.

Отже, різноманітні форми роботи, формування творчої самостійності диригента-педагога в процесі роботи з хоровим колективом допомагають набути певного обсягу слухових уявлень, сценічних міркувань, опанувати необхідною сумою елементів вокально-хорової техніки, своєчасно реагувати на якість виконання (зіставляти уявне та реальне звучання), створюють умови для досягнення в хоровому колективі єдності всіх елементів художньо-творчої діяльності.

1. Апресян Г. З. Ораторское искусство / Геннадий Зориевич Апресян. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1978. – 278 с.
2. Арджайл М. Язык взгляда / М. Арджайл // Наука и жизнь. – М., 1984. – № 1. – С. 119–122.
3. Берденников М. Диригентська педагогіка в творчій діяльності Григорія Компанійця / Михайло Берденников // Виконавські школи вищих учбових закладів України. – К., 1990. – С. 158–160. – (Зб. наук. праць).
4. Кабалевський Д. Як розповідати дітям про музику? / Дмитро Кабалевський. – К. : Муз. Україна, 1981. – 165 с.
5. Казачков С. А. О дирижерско-хоровой педагогике / Сергей Алексеевич Казачков // Музыкальное исполнительство. – М. : Музыка, 1970. – Вып. 6.
6. Кан-Калик В. А. Педагогическая деятельность как творческий процесс / Виктор Абрамович Кан-Калик. – Грозный, 1986. – 186 с.
7. Кречко М. Натхнена музикою, сповнена доброти / Михайло Кречко // Виконавські школи вищих учбових закладів України. – К., 1990. – С. 148–157. – (Зб. наук. праць).
8. Кыверялг А. А. Методы исследований в профессиональной педагогике / Антс Аугустович Кыверялг. – Таллинн : Валгус, 1980. – 334 с.
9. Лашенко А. П. Пути совершенствования предмета “Хороведение и методика работы с хором” / Анатолий Петрович Лашенко // Вопросы хорового образования. – 1985. – Вып. 77. – С. 21–40. – (Сб. трудов).
10. Олійник Г. А. Виразне читання. Основи теорії / Г. А. Олійник. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 224 с. – (Посібник для вчителів).
11. Пиз А. Язык телодвижений. Как читать мысли окружающих по их жестам / Аллан Пиз. – М. : Эксмо-Пресс, 2000. – 272 с.

12. Ростовський О. Педагогіка музичного сприймання / Олександр Ростовський. – К. : ІЗМН, 1997. – 256 с. – (Навчальний посібник).
13. Смелкова З. С. Педагогическое общение: теория и практика учебного диалога на уроках словесности / Зинаида Сергеевна Смелкова. – М. : Флинта, Наука, 1999. – 232 с.
14. Станиславский К. С. Приложение : сб. сочинений : в 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Музыка, 1954. – Т. 2. – С. 318–390.

Разработка мероприятий повышения эффективности обучения педагогов-дирижеров осуществляется с таким расчетом, чтобы их реализация способствовала установлению единства взаимосвязи между всеми этапами управленческого цикла, направленного на формирование коммуникативной культуры хорового дирижера. Основой процесса общения дирижера является установление взаимных психических контактов и коммуникаций с исполнителями, обмен информацией между хористами в творческом процессе, а также взаимовлияния и психологических взаимодействий.

Ключевые слова: дирижер, общение, мимика, жест.

Working out of measures for conductor pedagogues education efficiency improvement is carried out with the expectation of their realization promoting establishing interrelation integrity between all stages of management cycle, which is directed to forming a communicative culture of a choir conductor. The basis of a conductor communication process is establishment of psychological interrelation and communication between players, exchange of information between chorus and a conductor in creative process and also influence and psychological interaction between them.

Key words: conductor, communication, mimicry, gesture.

УДК 78.071.2

Галина Стасько

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ СПІВАЧКИ І ПЕДАГОГА Б.А.АНТОНЕВИЧ (1926–2011)

Стаття присвячена творчій постаті одного з фундаторів музично-педагогічного факультету, співачки й педагога-вокаліста колишнього Івано-Франківського педагогічного інституту (Прикарпатський університет імені Василя Стефаника) Божени Андріївни Антоневиц, професійна діяльність якої сприяла розвитку академічного вокального мистецтва на Прикарпатті.

Ключові слова: Божена Антоневиц, вокальне мистецтво, навчально-виховний процес, індивідуальна методика, творча особистість.

Історичний екскурс у генезу творчого шляху, як відомо, не тільки фіксує сам процес розвитку, а й утримує в людській пам'яті щось значно глибше й вагоміше, поступово набуваючи тих окреслених форм значущості подій, які дозволяють із часом виокремлювати їх з плінності буття і розглядати в контексті реалій сучасності.

Наукове зацікавлення питаннями, проблематика яких торкається еволюційного шляху розвитку професійного вокального мистецтва, зокрема, регіональних особливостей його становлення в структурі вітчизняної музичної культури, завжди якнайширше стосується, насамперед, навчально-виховного процесу підготовки кваліфікованих кадрів необхідного профілю. Осільки людський голос за своїми невичерпними можливостями є найдосконалішим музичним інструментом, то очевидно те, що для професійного звучання він має бути якнайстаранніше сформованим й опрацьованим. Із цього огляду, винятковий вплив на формування студента-співака, спеціаліста музично-естетичного профілю завжди матиме педагог-вокаліст, який не тільки безпосередньо керує його фаховим вихованням, а й розвиває інтелект, активізує і спрямовує його професійні якості. Педагог, який "акумуляє" у собі набутий співацькою практикою поколінь багатомісний емпіричний досвід людства, вивірений національними музичними традиціями народу. Саме емпірична основа вокальної творчості закладає фундамент навчально-виховної практики підготовки спеціалістів і стає предметом ґрунтовних теоретичних досліджень, наукових спостережень дотичних наук, у тому числі й педагогіки. Накопичений чималий досвід, таким чином, набуває наукового підґрунтя і логіки закономірностей у системі підготовки кваліфікованих кадрів. Як раціональна основа творчого процесу вокальна педагогіка опирається на теоретичні й практичні досягнення педагогів-практиків К.Малініної, М.Микиши, Д.Євтушенка, П.Голубєва, Л.Дмитрієва, О.Павлищевої, Д.Люша, М.Єгоричевої, Д.Огороднова, І.Назаренка, А.Кравченка, Ю.Юцевича, Г.Стулової та багатьох інших, а також наукові дослі-

дження в галузях акустики (Р.Юссон, В.Морозов, А.Музехольд), фізіології (П.Анохін, Н.Бернштейн, В.Павлов), фоніатрії (В.Єрмолаєв, Л. і В.Триноси, А.Зарицький), психології (А.Запорожець, В.Зінченко, Т.Дуткевич), фонопедії (В.Прокоп'єв, В.Юшманов, В.Ємельянов), нейролінгвістики (Р.Бенлдер, Д.Гріндер, Х.Алдер, А.Залевська), етномузикології (А.Іваницький, В.Антонюк, О.Козаренко). **Метою** статті є розкриття ролі особистості, а саме – Б.Антоневич, у становленні пріоритетних напрямів навчально-виховного процесу у вищій школі, зокрема, у галузі вокальної педагогіки на Прикарпатті.

Творча постать Божени Антоневич вирізняється, насамперед, харизмою багатогранності таланту, втіленого в практику вокального навчання, таланту співака-виконавця, педагога й керівника, висококваліфікованого спеціаліста й особистості, яка своєю працею зуміла закласти фундамент професійного вокального мистецтва в структуру підготовки кадрів музичного профілю. Її творчий доробок неодноразово висвітлювала місцева преса, а концертні афіші та спогади численних шанувальників, колег-вокалістів і друзів дозволяють сьогодні належно оцінювати працю цього “невидимого фронту” діяльності в авторських потрактуваннях багаторічних спостережень і співробітництва в системі вокального виховання під орудою Божени Андріївни Антоневич на вокально-диригентській кафедрі музично-педагогічного факультету [2; 8].

Виконавство та педагогіка завжди були взаємопов'язаними сторонами єдиного процесу. Про це свідчить і саме поняття т. зв. “вокальної школи”, яке стосується як стилів і напрямів вокального виконавства, так і його історичних етапів розвитку та системи прийомів і методів, опертих на національні традиції кожного народу. Практичний сенс “вокальної школи” у вузькому розумінні стосується безпосередньо й особистості співака чи педагога, що має власну випробувану, індивідуальну методіку розвитку голосу, яка успішно впроваджується в навчальному процесі, що й підтверджує відома цитата Д.Лінн: “Найкраща система та, котра працює” [4, с.65].

Ще Станіслав Людкевич, чудово розуміючи специфіку та природу голосу, у статті “Кілька заміток до реформи у Вищій Музичній інституті ім. М.Лисенка у Львові” писав, що спрямованість і результати опанування вокальним мистецтвом залежать, в основному, від “дотичного професора”, бо кожний досвідчений професор співу має свій “питомий метод” і “школу”, і вокальна музика кожного народу, а особливо така багата й оригінальна, як українська, виявляє свою специфіку і в голосовому, і в пісенному розмаїтті, що й вимагає особливого виховання – своєї школи [6, с.9–10]. А відомий вокальний педагог А.Нежданова завжди наголошувала, що спів – це сфера дуже специфічна: “Мистецтво співу – мистецтво живе, його не можна описати словами настільки повно, щоб за цим описом людина могла навчитись співати. Принципи постановки голосу полягають у тому, щоб не заважати природі, дати їй можливість розвинути у всій красі і силі, з притаманними кожному голосові співака індивідуальними рисами, тембром, діапазоном...” [1].

На Івано-Франківщині, яка славиться талантами, пишається своїми видатними земляками й завжди віддячує їм пам'яттю поколінь, відповідальна “місія” фундатора професійного вокального мистецтва в структурі вищої школи випала Божені Андріївни Антоневич, яка понад сорок років бездоганно поєднувала в собі співачку й педагога, виховала численну когорту співаків-виконавців, диригентів-хормейстерів, педагогів..., яка й досі з надзвичайним гумором згадує чи не кожного свого студента, утримуючи в пам'яті безмежну кількість творчих “секретів” і цікавих спостережень.

Прекрасна співачка (лірико-драматичне сопрано), майстерний педагог, Божена Андріївна – яскрава представниця когорти видатних педагогів львівської вокальної школи, до яких належать Соломія Крушельницька, Одарка Бандрівська, Павло Кармалюк, Людмила Божко, Володимира Чайка, Марія, Даниїла та Ніна Байко, Остап Дарчук та багато інших. Непересічний талант, тонкий смак, бездоганне знання вокальної музики й аналітичне мислення дозволили Б.А.Антоневич успішно поєднати у своїй методиці кращі риси італійської, німецької й української вокальних шкіл, які щільно переплелися в галицьких музичних традиціях, і результативно розвивати співацьку культуру краю.

Із сьогоднішнього досвіду роботи музичного відділення Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаніка, який уже збагатився низкою музично-виконавських спеціальностей (в інструментальній, вокальній, хоровій музиці тощо), можна “роз-

гледіти” “руку майстра”, завдяки якому вокальне мистецтво приносить щедрі плоди не тільки в галузі академічного співу, а й естрадного виконавства та вокальної педагогіки.

Народилася Божена Андріївна Антоневиц-Скрипничук 16 серпня 1926 року, дитячі роки провела в Станіславі (тепер – Івано-Франківськ). Батько був директором української аматорської трупи ім. Івана Тобілевича, що із самого початку визначило напрям творчої стежини й сприяло подальшій долі вокалістки, активно підтримуваної рідними (матеріально й морально), зокрема, батьком, а після його смерті вітчимою – також високоосвіченою та інтелігентною людиною, професором, згадка про яких самої співачки сповнена надзвичайної теплоти й вдячності. Бо індивідуальність – це, передусім, духовність, глибинні пласти якої сягають незбагнених, швидше, біблійних істин, що торкаються таких людських понять, як: моральність, жертвність, любов, щирість, взаєморозуміння, толерантність і взаємопідтримка. Саме ці якості людини дозволяють їй “відбутися” у широкому розумінні суспільних, громадянських, фахових, побутових, товариських і т. п. відносин, віками відшліфовувати генетичне коріння, створюючи національні, регіональні й, урешті, родинні передумови, котрі, як слушно зауважує відомий музикознавець Л.Кияновська, “віддзеркалюються в підсвідомості незалежно від свідомого вибору особистості”. Із цього огляду, показовим є те, що численним українським родинам у Галичині завжди були притаманними “органічне переплетення високої національної самосвідомості з європейською широтою світогляду, широкий інтерес до культурного розвитку Європи, знання багатьох іноземних мов, прагнення до органічної єдності національного і загальноєвропейського”, самобутнього й конструктивно-прагматичного сьогодення – риси, які дозволяли більшості галицької інтелігенції прислужитися становленню професійного українського мистецтва [5, с.7].

Тому дві вищі освіти (філологічна й вокальна) для Божени Андріївни Антоневиц – це не тільки жага до знань і потреба професійного становлення, а, передовсім, розвиток “родових традицій” як свідчення справжньої “генетичної” інтелігенції у творчому злеті своєї індивідуальності. Навчалась у Станіславській філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка. Закінчила Станіславський (нині – Івано-Франківський) педагогічний інститут (українська філологія), Львівську державну консерваторію імені М.Лисенка по класу сольного співу в професора Соломії Крушельницької й А.Улуханової.

Виконавський талант співачки завжди знаходив своїх шанувальників, а музикознавці неодноразово відзначали надзвичайну музикальність, акторські здібності, привабливу безпосередність і щирість передання музично-поетичного образу.

Як стверджують філософи, успішна доля кожної людини в житті залежить від чинників, серед яких поряд з божественним даром роль учителя стає визначальним дороговказом у формуванні світогляду щодо вибору майбутньої професії. Саме такий “золотий вінок” висококваліфікованих педагогів-музикантів оточував дитинство та юність Божени Андріївни – від першого вчителя фортепіано (Станіславська ДМШ №1), видатного галицького педагога, музикознавця та громадського діяча Романа Сімовича, співачки Олени Дмитраш (Станіславське музичне училище) до всевітньо відомої співачки Соломії Крушельницької (Львівська консерваторія ім. М.Лисенка).

Так, висока духовна культура, шляхетність, широка ерудиція, бездоганний смак супроводжували молоду співачку (і педагога-вокаліста) упродовж усього, хоча й нелегкого, суперечливого, а то й жорстоко-несправедливого й тривожного (з огляду на репресивну машину часу) життєвого шляху. Здібна, допитлива, з тонким почуттям гумору й філософським поглядом на життя юна Божена Антоневиц, як “губка”, увібрала в себе все, чим ділилися з нею педагоги й наставники. Бо вже тоді майбутній педагог добре розуміла, що професія вокаліста вимагатиме постійної, самовідданої, аж до фанатизму, праці над собою, яка б дозволила опанувати увесь комплекс знань, умінь і навичок для передачі цієї “естафети” новому поколінню.

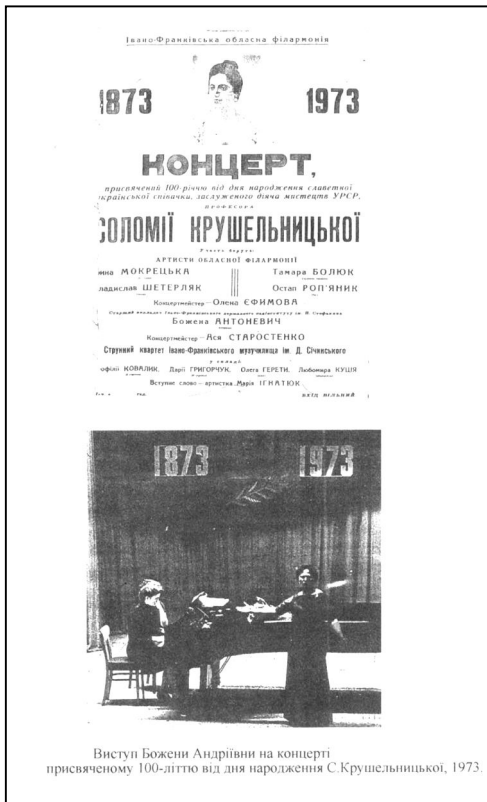
З 1953 року Божена Андріївна – викладач класу вокалу музичного училища, а згодом (з 1966 р.) і музично-педагогічного факультету Івано-Франківського педагогічного інституту імені В.Стефаніка. Знання оперної та вокально-музичної літератури, постійна праця над власними новими концертними програмами, опанування виконавсько-педагогічних принципів викладання сприяли формуванню власних педагогічних якостей, спрямовуючи творче покликання педагога. Про її педагогічні досягнення свідчать імена чудових оперних співаків, камерних виконавців і вокальних педагогів, серед яких: Ярослав Шовковий, Марія Стеф’юк (народна артистка



Б.А.Антоневич

вчання завжди лежить, насамперед, у площині спілкування і взаєморозуміння між педагогом і студентом, від чого й залежить левова частка результативності занять. У цьому розумінні, як стверджують колишні учні Божени Андріївни, їй не було рівних, бо пам'ятають тільки надзвичайно цікаві “уроки життя” (а не просто вокалу), її чудовий смак одягатися відповідно до часу й віку, настроєву атмосферу легко-іронічно-гумористично-делікатних стосунків, розповіді з життя видатних співаків і музикантів, а також з життя власного, яке, здається, вмещало всі існуючі фабули людських стосунків.

У роботі над голосом студентів завжди вражав її бездоганний вокальний слух, його особлива “вишколеність”, яка дозволяла безпомилково віднаходити вади й недоліки голосоведення, що підлягало ретельному виправленню з “повним набором” професійних методів: особистого показу, пояснення, педагогічного переконання, зіставлення, навіть гротескних перебільшень-порівнянь й аналізу та, звичайно, методичної літератури з теорії співу. На уроці педагогом “не приймалися” ніякі оправдання, у цьому вона була непохитно строга і жорстка. Вимогливість і дисципліна на заняттях були першочерговою умовою навчального процесу, у якому роль педагога набувала беззаперечного авторитету. Колишні студенти добре пам'ятають її самовідданість аж до самопожертви, яка перетворювала вокальні заняття то в концертно-показовий виступ Божени Андріївни-співачки, то в теоретично-повчальну лекцію Божени Андріївни-педагога, то в навчальну майстерню Божени Андріївни-митця, а поза заняттями – неперевершену співбесідницю, безнадійну оптимістку і, нарешті, просто веселу й дотепну людину. За це її поважали, любили, трішки побоювалися, і не тільки студенти. Особливо її відвертості та правдивості в судженнях й оцінках, гострої манери сприйняття життєвої фальші та несправедливості. Багата на епітети лексика Божени Андріївни-філолога не залишала шансів жодному із студентів на використання сленгової стилістики та



Виступ Божени Андріївни на концерті присвяченому 100-літтю від дня народження С. Крушельницької, 1973.

України, нагороджена орденом “Герой України”, професор), Олександр Максаков, Ольга Велка (заслужена артистка України), Катерина Масляк, Ігор Семків, Христина Фіцалович (народна артистка України, професор), Христина Михайлюк (заслужений діяч мистецтв України, професор), Віолетта Дутчак (кандидат мистецтвознавства, член Національної спілки композиторів України, професор), Олена Житня-Кисельова та багато інших, які успішно реалізують свої вміння в науковій, виконавській та освітянській сферах на теренах України та поза нею.

Відомо, що майбутні виконавці-інструменталісти починають учитися гри на музичних інструментах у ранньому дитинстві, натомість майбутні вокалісти, переважно, опановують принципи професійного співу вже в досить зрілому віці – така специфіка фізіологічного розвитку голосу людини, що вимагає особливого підходу до навчально-виховного процесу, знання тонкощів структури психологічної індивідуальності учня, його природних творчих нахилів й уподобань. Тому налагодження у вокальному класі приязної і доброзичливої атмосфери навчання завжди лежить, насамперед, у площині спілкування і взаєморозуміння між педагогом і студентом, від чого й залежить левова частка результативності занять. У цьому розумінні, як стверджують колишні учні Божени Андріївни, їй не було рівних, бо пам'ятають тільки надзвичайно цікаві “уроки життя” (а не просто вокалу), її чудовий смак одягатися відповідно до часу й віку, настроєву атмосферу легко-іронічно-гумористично-делікатних стосунків, розповіді з життя видатних співаків і музикантів, а також з життя власного, яке, здається, вмещало всі існуючі фабули людських стосунків.

У роботі над голосом студентів завжди вражав її бездоганний вокальний слух, його особлива “вишколеність”, яка дозволяла безпомилково віднаходити вади й недоліки голосоведення, що підлягало ретельному виправленню з “повним набором” професійних методів: особистого показу, пояснення, педагогічного переконання, зіставлення, навіть гротескних перебільшень-порівнянь й аналізу та, звичайно, методичної літератури з теорії співу. На уроці педагогом “не приймалися” ніякі оправдання, у цьому вона була непохитно строга і жорстка. Вимогливість і дисципліна на заняттях були першочерговою умовою навчального процесу, у якому роль педагога набувала беззаперечного авторитету. Колишні студенти добре пам'ятають її самовідданість аж до самопожертви, яка перетворювала вокальні заняття то в концертно-показовий виступ Божени Андріївни-співачки, то в теоретично-повчальну лекцію Божени Андріївни-педагога, то в навчальну майстерню Божени Андріївни-митця, а поза заняттями – неперевершену співбесідницю, безнадійну оптимістку і, нарешті, просто веселу й дотепну людину. За це її поважали, любили, трішки побоювалися, і не тільки студенти. Особливо її відвертості та правдивості в судженнях й оцінках, гострої манери сприйняття життєвої фальші та несправедливості. Багата на епітети лексика Божени Андріївни-філолога не залишала шансів жодному із студентів на використання сленгової стилістики та

постановку невинних, “порожніх”, “для годиться” запитань.

З 1981 року вона переходить на постійну роботу в музичне училище, у якому ще майже 20 років поспіль дивувала аудиторію на державних іспитах виконанням-ілюстраціями практично всього жіночого оперного репертуару (“Від Розіни до Далілі”, як казала сама співачка).

“Голос є універсальним засобом висловлювання думок і почуттів людини, унікальним акустичним, біофізичним та соціальним феноменом, засобом спілкування й передачі інформації, своєрідним “енергоносієм” та інтелектуальним знаряддям особистості, якому належить особливе, виняткове місце в життєдіяльності людини. За акустичними якостями голос переважає будь-який музичний інструмент або звукоутворювальний пристрій, крім, висоти, сили, тривалості, тембру, володіючи ще й розбірливістю (артикуляцією та дикцією) у мовленні й співі. Голосова функція є провідною серед функцій вищої нервової діяльності, що виокремлює людину серед живих істот” – так широко, але надзвичайно точно можна сформулювати словами українського науковця, вокального педагога Ю.Юцевича творче кредо Божени Андріївни [7]. На думку педагога, саме як універсальну характеристику особистості необхідно розглядати голос людини, який здатний творити “справжнє диво” фізичного й духовного оздоровлення та інтелектуального розвитку, сягаючи сакраментальних глибин людського буття. Звідси й народна мудрість, яка стверджує, що спів – це подвійна молитва до Бога, а молитва, як відомо, твориться серцем, усім своїм єством.

Цим можна пояснити й своєрідну любов співачки-педагога до народнопісенної творчості, опора на яку була визначальною рисою навчального процесу у вокальному класі Антоневиц, оскільки контингент студентів був, переважно, без початкової вокальної підготовки. Народні пісні на заняттях з вокалу співалися не тільки на всіх курсах, а й часто виконувалися студентами “а капела”, тобто без супроводу фортепіано, що, на думку педагога, якнайкраще формує вокально-моторний слух, чистоту інтонування і правильні співацькі навички загалом. Народні пісні, поряд з творами композиторів-класиків (особливо старовинні класичні арії XVII–XVIII ст.), таким чином, ставали базовим навчальним репертуаром для формування робочого діапазону голосу, кантилени й плавності голосоведення переважної більшості студентів усіх курсів та виховання високого художнього смаку й музичної культури загалом. Ще видатний український музикознавець, композитор і фольклорист Філарет Колесса стверджував, що українські народні пісні подають “недосяжні взірці чистої народної мови і високого поетичного вислову, розбуджують любов і повагу до рідного слова, плекають у народних масах почуття краси, розвивають природні здібності і його фантазію” [3, с.111].

Правдивість цих переконань підтверджується фаховою роботою випускників вокального класу Б.А.Антоневиц, більшість з яких обрали своєю спеціальністю саме вокально-педагогічну діяльність. Сьогодні колишні студенти з глибокою вдячністю згадують свої вокальні заняття з улюбленим педагогом, яка вміло перетворювала їх то в маленькі концерти, то теоретично-лекційну аудиторію, то в історично-педагогічні “екскурсії” у методичні принципи видатних вокальних педагогів минулого, які не тільки давали важливі знання, а й формували світогляд, наповнювали молоді душі чимось дуже важливим, щемким, виховували патріотизм і горде відчуття своєї приналежності до високого, справжнього мистецтва. До таких, наприклад, належить “хрестоматійний факт” виконання Соломією Крушельницькою українських народних пісень перед російським царем чи відродження нею ж після прем’єрного фіаско образу Чіо-Чіо-Сан з однойменної опери Дж.Пуччіні та багато інших “фактів” з життя українських співаків, для яких не існувало кордонів у мистецтві. Наполеглива праця – це завжди “маленька перемога” над собою, любила повторювати Божена Андріївна, прискіпливо опрацьовуючи зі студентами глибинний характер змісту вокальних творів, добиваючись “поваги” до так званих “важливих деталей”, пов’язаних з нотним і літературним текстом пісень (наприклад, знати “всі шістнадцять куплетів” народної пісні, детально вивчати примітки композитора, щоб “сміливо дивитися йому в очі” тощо). Справедливість такого підходу підтверджує і сучасна наука, яка розглядає спів як певну мистецько-психічну енергію, так звану “художню енергію”, яка є однією з найефективніших засобів формування індивідуальної “емоційної енергії” (“інграми”), що сприяє “інтелектуальному самозаглибленню” (О.Потебня), поєднуючи в собі матеріальну й духовну енергію в одне ціле [1, с.96].

Таким чином, завдяки самовідданій праці педагогів, до яких належала і Б.Антоневич, вокальна педагогіка збагачується чималим практичним досвідом, що дозволяє систематично оновлювати й удосконалювати навчально-методичну базу, коректувати відповідно до вимог часу технологічну основу звукоутворення, у якому творча взаємодія вчителя й учня стає об'єктом культуротворення. Сприйняття музичного образу в співі, як відомо, відбувається водночас й у формі відчуттів (м'язових, вібраційних, фонетичних, акустичних) і уявлення, і асоціативного мислення, тобто є, фактично, комплексною психічною діяльністю, що має виняткове значення для формування “розумово-почуттєвої діяльності” (О.Костюк) музиканта. Сучасна вокальна педагогіка “тяжіє” до так званого “інтелектуального співу”, який характеризується чіткістю і вивіреністю методів та прийомів впливу на голос через усвідомлення ефективності конкретних завдань і рівень сформованості спеціального сприйняття-мислення вокальних процесів. Власне, формування інтелектуального підходу до процесу голосотворення стає найактуальнішою ланкою виховання голосу в сучасній вокальній педагогіці.

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа. Етнокультурологічний аспект : [монографія] / Валентина Геніївна Антонюк. – К. : Українська ідея, 2001. – 144 с.
2. Без пісень нема життя... (До 40-річчя заснування музичного факультету ПНУ ім. В. Стефаника) : музично-красзнавчий альманах / [упоряд.: В. Дутчак та ін.]. – Івано-Франківськ : Гостинець, 2006. – 140 с.
3. Заборовська Д. З історії становлення оперного жанру в Західній Україні / Д. Заборовська // Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 118–125.
4. Линн Дениз. Указатели, знаки, знаменія / Дениз Линн. – “София”, 2000.
5. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет в дзеркалі епохи / Любов Кияновська. – Львів : Сполом, 1998. – 216 с.
6. Людкевич С. Кілька заміток до реформи у Вищій музичній інституті ім. М. Лисенка у Львові / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії / Станіслав Людкевич. – Львів : Дивосвіт, 2002. – Т. 2. – С. 9–10.
7. Юцевич Ю. Музыка : словник-довідник / Юрій Євгенович Юцевич. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. – 352 с.
8. Зоріна Л. Учениця Соломії Крушельницької / Любов Зоріна // Галичина. – 2002. – 16 трав.

Стаття посвячена творчій особистості певиці і педагога-вокаліста, одного з фундаторів музично-педагогічного факультету бывшего Івано-Франківського педагогічного інституту (Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника) Божени Андреевни Антоневиц, професійна діяльність якої сприяла розвитку академічного вокального мистецтва на Прикарпатті.

Ключевые слова: *Божена Антоневиц, творчий шлях, вокальне мистецтво, навчально-виховний процес, індивідуальна методика, творча особистість.*

The article elucidates the creative figure of a singer and teacher-vocalist, one of the founders of the Musical-Pedagogic Faculty of the former Ivano-Frankivsk Pedagogic Institute, and now the Institute of Arts of Vasyl Stefanyk Precarpathian University, whose professional activity contributed to the active development of academic vocal art in the structure of higher musical education of the Precarpathian region.

Key words: *Bozhena Antonevych, vocal art, academic-educational process, individual methodology, creative personality.*

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Автори статей – викладачі Інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)

Бабинська Ганна – заслужена артистка України, доцент кафедри театрального і хореографічного мистецтва.

Бейлах Оксана – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва.

Булда Марина – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства і акордеонного мистецтва.

Волошук Юрій – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного інструментального виконавства, заступник директора Інституту мистецтв.

Грицан Анатолій – заслужений діяч мистецтв України, кандидат історичних наук, професор кафедри театрального і хореографічного мистецтва, директор Інституту мистецтв.

Дудик Романа – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування імені В.Іжака.

Дундяк Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва.

Дугчак Віолетта – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів і музичного фольклору.

Дяків Олена – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва імені М.Фіголя.

Дяків Марія – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри образотворчого мистецтва імені М.Фіголя.

Зваричук Жанна – заслужений працівник культури України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування імені В.Іжака.

Калиновська Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва.

Карась Ганна – кандидат педагогічних наук, заслужений працівник культури України, професор кафедри хорового диригування імені В.Іжака, проректор з навчально-педагогічної та виховної роботи.

Князєв Владислав – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів і музичного фольклору.

Круль Петро – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії вищої школи України, завідувач кафедри академічного інструментального виконавства.

Кукуруза Надія – заслужений працівник культури України, доцент кафедри театрального і хореографічного мистецтва.

Кушлик Наталія – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства і акордеонного мистецтва.

Макогін Ганна – старший викладач кафедри дизайну і теорії мистецтва.

Маришук Тетяна – викладач кафедри декоративно-прикладного мистецтва.

Мельник Ольга – старший викладач кафедри декоративно-прикладного мистецтва.

Опарик Лариса – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства і акордеонного мистецтва.

Осадчук Тетяна – викладач кафедри театрального і хореографічного мистецтва.

Палійчук Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства і акордеонного мистецтва.

Пасічняк Лілія – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів і музичного фольклору.

Рудик Марина – старший викладач кафедри хорового диригування імені В.Іжака.

Семчук Леся – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва.

Серганюк Любов – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри хорового диригування імені В.Іжака.

Станкевич Михайло – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України, завідувач кафедри дизайну і теорії мистецтва.

Стасько Галина – кандидат педагогічних наук, професор кафедри співу.

Толошніак Наталія – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства і акордеонного мистецтва.

Фабрика-Процька Ольга – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів і музичного фольклору.

Хом'як Лідія – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва.

Черепанин Мирон – заслужений артист України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музикознавства і акордеонного мистецтва.

Чмелик Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва.

Чуйко Олег – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва.

Шпільчак Володимир – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва.

Ярошенко Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування імені В.Іжака.

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 – індекс УДК (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

10 РОКІВ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВ

<i>Анатолій Грицан.</i> Десять років на службі української культури й мистецтва.....	3
ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ	
<i>Михайло Станкевич.</i> Історія мистецтва чи художні модуси?.....	8
<i>Ірина Дундяк.</i> Вплив глобалізаційних процесів на вітчизняне релігійне мистецтво й культуру сьогодення.....	12
<i>Олег Чуйко.</i> Церковний інтер'єр у контексті релігійно-суспільних змін на Прикарпатті XVIII – початку XX століття.....	16
<i>Леся Семчук.</i> Композиційні закономірності у вишивці.....	22
<i>Лідія Хом'як.</i> Проектування меморіальних споруд в Європі 1910–1930-х років: осмислення національних культурних традицій.....	29
<i>Володимир Шпільчак.</i> Художньо-проектна культура в контексті розвитку системи дизайн-освіти в Україні.....	36
<i>Ірина Чмелик.</i> Образ дитини у творчості художників Прикарпаття XX століття.....	41
<i>Олена Дяків.</i> Художньо-естетичні особливості західноподільського одягу середини XIX – початку XX ст.	46
<i>Марія Дяків.</i> До історії міського меблярства Галичини.....	53
<i>Ганна Макогін.</i> Народне вбрання як національний символ еволюції народного одягу в системі культури (друга половина XIX – початок XX ст.)	59
<i>Ольга Мельник.</i> Солом'яні вироби в українській традиції різдвяних свят Галичини, Волині, Поділля (20–30-ті роки XX – початок XXI ст.)	64
<i>Ірина Калиновська.</i> Народні традиції в стилістиці інтер'єрів громадських приміщень Прикарпаття 50–80-х років XX ст.	73
<i>Оксана Бейлах.</i> Експериментальні ідеї кінетичного мистецтва в радянському дизайні 1970–1980-х рр. XX ст.	79
<i>Тетяна Марищук.</i> Художні особливості українських промислових тканин другої половини XX – початку XXI ст.	84

ІСТОРІЯ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

<i>Надія Кукуруза.</i> Літературна композиція: історія, традиції, сучасна практика.....	90
<i>Ганна Бабинська.</i> Твори Івана Франка на сцені Івано-Франківського музично-драматичного театру.....	95
<i>Тетяна Осадчук.</i> Національні концепти в режисерській творчості Федора Стригуна (періоду незалежності України)	102

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

<i>Ганна Карась.</i> Видавнича та нотовидавнича справа українського зарубіжжя.....	108
<i>Жанна Зваричук.</i> Особливості богослужбово-церковної традиції Галичини XIX ст.	115
<i>Наталія Кушлик.</i> Фольклористична практика о. П.Бажанського в руслі музичної етнографії другої половини XIX ст.	121
<i>Наталія Голошняк.</i> Панорама музичного життя Львова 20–30-х років XX століття в дзеркалі музично-публіцистичної спадщини Бориса Кудрика.....	126
<i>Ірина Ярошенко.</i> Музично-просвітницький рух на Буковині першої половини XX століття.....	135
<i>Любов Серганюк.</i> Жанрова та драматургічна семантика образотворчого рівня у творчості Лесі Дичко.....	140
<i>Юрій Волощук.</i> Народна школа скрипкових майстрів Гуцульщини: етнорегіональні особливості.....	144
<i>Марина Рудик.</i> Ескізи до огляду української інструментальної музики останньої третини XX ст.: прелюдії, мініатюри й цикли інструментальних п'єс.....	150

ВИКОНАВСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

<i>Петро Круль</i> . Еволюція духового інструментарію в Україні.....	156
<i>Ірина Палійчук</i> . Український концерт для мідних духових інструментів другої половини XX століття: теоретичний та історичний аспекти.....	159
<i>Мирон Черепанин, Марина Булда</i> . Музична творчість і наукові пошуки дуету акордеоністів “Концертіно” (інноватика в галузі міжнародного співробітництва).....	164
<i>Віолетта Дутчак</i> . Методологічні аспекти дослідження бандурного мистецтва діаспори ...	170
<i>Лілія Пасічняк</i> . Збереження та пропагування традицій народно-інструментального виконавства Карпатського регіону (на прикладі фестивалю оркестрів народних інструментів “Кобзареві струни”).....	175
<i>Ольга Фабрика-Процька</i> . “Бескид” – оберіг лемківського пісенного фольклору.....	186
<i>Владислав Князєв</i> . Розвиток жанру обробки народної пісні у баянно-акордеонній творчості українських композиторів другої половини XX ст.....	194
<i>Лариса Опарик</i> . Поняття комунікативної дистанції крізь призму музично-виконавського висловлювання.....	198
<i>Романа Дудик</i> . Система комунікативних вправлянь для диригента-початківця.....	203
<i>Галина Стасько</i> . Творчий портрет співачки і педагога Б.А.Антоневич (1926–2011).....	208
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	214

СОДЕРЖАНИЕ

10 ЛЕТ ИНСТИТУТУ ИСКУССТВ

<i>Анатолий Грицан. Десять лет на службе украинской культуры и искусства.....</i>	3
---	---

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

<i>Михаил Станкевич. История искусства или художественные модусы?.....</i>	8
<i>Ирина Дундяк. Влияние глобализационных процессов на отечественное религиозное искусство и культуру современности.....</i>	12
<i>Олег Чуйко. Церковный интерьер в контексте религиозно-общественных изменений на Прикарпатье периода XVIII – начала XX века.....</i>	16
<i>Леся Семчук. Композиционные закономерности вышивки.....</i>	22
<i>Лидия Хомяк. Проектирование мемориальных сооружений в Европе 1910–1930-х годов: осмысление национальных культурных традиций.....</i>	29
<i>Владимир Шпильчак. Художественно-проектная культура в контексте развития системы дизайн-образования в Украине.....</i>	36
<i>Ирина Чмельюк. Образ ребенка в творчестве художников Прикарпатья XX века.....</i>	41
<i>Елена Дякив. Художественно-эстетические особенности западнорудольской одежды середины XIX – начала XX вв.....</i>	46
<i>Мария Дякив. К истории городского мебельного производства Галичины.....</i>	53
<i>Анна Макогин. Народный костюм как национальный символ эволюции народной одежды в системе культуры (вторая половина XIX – начало XX ст.).....</i>	59
<i>Ольга Мельник. Соломенные изделия в украинской традиции рождественских праздников Галичины, Волыни, Подолья (20–30-х гг. XX – начало XXI вв.).....</i>	64
<i>Ирина Калиновская. Народные традиции в стилистике интерьеров общественных помещений Прикарпатья 50–80-х годов XX в.....</i>	73
<i>Оксана Бейлах. Экспериментальные идеи кинетического искусства в советском дизайне 1970–1980-х гг.....</i>	79
<i>Татьяна Марищук. Художественные особенности украинских промышленных тканей второй половины XX – начала XXI в.....</i>	84

ИСТОРИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

<i>Надежда Кукуруза. Литературная композиция: история, традиции, современная практика.....</i>	90
<i>Анна Бабинская. Произведения Ивана Франко на сцене Ивано-Франковского музыкально-драматического театра.....</i>	95
<i>Татьяна Осадчук. Национальные концепты в режиссерском творчестве Федора Стригуна (периода независимости Украины).....</i>	102

ИСТОРИЯ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Анна Карась. Издательское дело и издательство нотной литературы в украинском зарубежье.....</i>	108
<i>Жанна Зваричук. Особенности богослужебно-церковной традиции Галичины XIX в.....</i>	115
<i>Наталья Кушлык. Фольклористическая практика о. П.Бажанского в контексте музыкальной этнографии второй половины XIX в.....</i>	121
<i>Наталья Толошняк. Панорама музыкальной жизни Львова 20–30-х годов в зеркале музыкально-публицистического наследия Бориса Кудрика.....</i>	126
<i>Ирина Ярошенко. Музыкально-просветительское движение на Буковине первой половины XX века.....</i>	135
<i>Любовь Серганюк. Жанровая и драматургическая семантика изобразительного уровня в творчестве Леси Дичко.....</i>	140

<i>Юрий Волощук.</i> Народная школа скрипичных мастеров Гуцульщины: этнорегиональные особенности.....	144
<i>Марина Рудык.</i> Эскизы к обзору украинской инструментальной музыки последней трети XX в.: прелюдии, миниатюры и циклы инструментальных пьес.....	150

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

<i>Петр Круль.</i> Эволюция духового инструментария в Украине.....	156
<i>Ирина Палийчук.</i> Украинский концерт для медных духовых инструментов второй половины XX века: теоретический и исторический аспекты.....	159
<i>Мирон Черепанин, Марина Булда.</i> Музыкальное творчество и научные исследования в деятельности дуэта аккордеонистов “Концертино”.....	164
<i>Виолетта Дутчак.</i> Методологические аспекты исследования бандурного искусства диаспоры.....	170
<i>Лилия Пасичняк.</i> Сохранение и пропаганда традиций народно-инструментального исполнительства Карпатского региона (на примере фестиваля оркестров народных инструментов “Кобзарские струны”).....	175
<i>Ольга Фабрика-Процкая.</i> “Бескид” – оберег лемковского песенного фольклора	186
<i>Владислав Князев.</i> Развитие жанра обработки народной песни в баянно-аккордеонном творчестве украинских композиторов второй половины XX века.....	194
<i>Лариса Опарик.</i> Понятие коммуникативной дистанции сквозь призму музыкально-исполнительского высказывания.....	198
<i>Романа Дудык.</i> Система коммуникативных упражнений для дирижера-новичка.....	203
<i>Галина Стасько.</i> Творческий портрет певицы и педагога Б.А.Антоневич (1926–2011)....	208
ДАННЫЕ О АВТОРАХ	214

CONTENTS

THE 10TH ANNIVERSARY OF ART INSTITUTE

<i>Anatoliy Hrytsan</i> . Ten Years of service for Ukrainian Culture and Arts.....	3
--	---

THEORY AND HISTORY OF VISUAL ARTS

<i>Mychaylo Stankevych</i> . History of art or artistic modus?.....	8
<i>Iryna Dundiak</i> . The globalization processes influence on a religious art and culture Ukraine of present time.....	12
<i>Oleg Chuyko</i> . Church interior in the context of religious and social changes in the Prykarpattia XVIII – beginning XX centuries.....	16
<i>Lesya Semchuk</i> . Composite patterns in embroidery.....	22
<i>Lidiya Khomyak</i> . Design of Memorial monuments in Europe in 1910–30-ties: understanding of national cultural traditions.....	29
<i>Volodymyr Shpilchak</i> . Artistically project culture in the context of the development of design-education system in Ukraine.....	36
<i>Iryna Chmelyk</i> . Image of a child in the creative art of the Precarpathian painters of the XX-th century.....	41
<i>Olena Diakiv</i> . Artistic and aesthetic features of Western Podillya’s clothing of the mid XIX – beginning XX century.....	46
<i>Maria Diakiv</i> . On the history of urban furniture production of Galychyna.....	53
<i>Anna Makogin</i> . People dress as a national symbol the evolution of costume in the culture (second half XIX – beginning XX century).....	59
<i>Olga Melnyk</i> . Straw products in the Ukrainian tradition of Christmas Galicia, Volynia, Podolia (20–30-s of the XX – early XXI century).....	64
<i>Iryna Kalynovska</i> . Folk traditions in the style of interior public spaces Prykarpattia 50–80’s of the XX c.	73
<i>Oxana Beilakh</i> . Experimental ideas in the Soviet Design 1970–1980’s of the XX c.	79
<i>Tatiana Maryshchuk</i> . Artistic features of Ukrainian industrial fabric of the second half of XX – beginning XXI c.	84

HISTORY OF THEATRICAL ART

<i>Nadiya Kukuruzza</i> . The literary composition: history, traditions, modern practice.....	90
<i>Anna Babynska</i> . The works of Ivan Franko at the scene of Ivano-Frankivsk musical and dramatic theater.....	95
<i>Tatiana Osadchuk</i> . National concepts in the Strygun’s stage-director creation (the period of Ukrainian independence).....	102

HISTORY OF UKRAINIAN MUSIC CULTURE

<i>Ganna Karas</i> . Publishing and music publishing of the Ukrainian Diaspora.....	108
<i>Zhanna Zvarychuk</i> . The development of spiritual choir performing in Galychyna of XIX century in the periodicals.....	115
<i>Natalia Kushlyk</i> . P.Bazhansky’s folklore practices in the context of a musical ethnography of the second half of XIX century.....	121
<i>Natalia Toloshnyak</i> . Panorama of the musical life of Lviv 20–30’s XX c. in the mirror of musical and journalistic legacy of Boris Kudrik.....	126
<i>Iryna Yaroshenko</i> . Music and educational movement in Bukovina first half of the XX century..	135
<i>Ljubov Serganyuk</i> . Genre and dramatic visual semantics level in the work of Lesia Dychko....	140
<i>Juriy Voloshchuk</i> . The national school of the violin master of Guculshchyna: ethno-regional peculiarity.....	144
<i>Maryna Rudyk</i> . Sketches for the review of Ukrainian instrumental music of the last third of the XX century: preludes, miniatures and cycles of instrumental pieces.....	150

PERFORMING MUSICOLOGY

<i>Petro Krul</i> . The evolution of wind instruments in Ukraine.....	156
---	-----

<i>Iryna Paliychuk</i> . Ukrainian concert for brass wind instruments of the second half of the XX century: theoretical and historical aspects.....	159
<i>Myron Cherepanyn, Maryna Bulda</i> . Musical creativity and research activities of the accordion duet “Concertino”.....	164
<i>Violetta Dutchak</i> . Methodological aspects of studies of Diaspora bandura art	170
<i>Liliya Pasichnyak</i> . The preservation and promotion of traditional folk instrumental performance Carpathian region (for example, the Festival Orchestra of Folk Instruments “Kobzar-players string”).....	175
<i>Olga Fabryka-Protska</i> . “Beskyd” is the Lemky’s folklore guards.....	186
<i>Vladyslav Knyazev</i> . The development process of the genre of folk songs in an accordion-bayan of Ukrainian composer’s creative works of the second half of the XX century.....	194
<i>Larysa Oparyk</i> . The notion of a communicative distance in the light of musical-performing expression.....	198
<i>Romana Dudyk</i> . The system of the communicative exercises for the conductor-beginner	203
<i>Galyna Stasko</i> . The creative portrait of the singer and teacher B.A.Antonevich (1926–2011)..	208
GIVEN ABOUT AUTHORS	214

Наукове видання

ВІСНИК
Прикарпатського університету

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО
Випуск 23
2011
Видається з 1995 р.

Старший редактор *Василь ГОЛОВЧАК*
Літературні редактори *Олександра ЛЕНІВ, Руслана БОДНАР*
Комп'ютерна правка *Оксана КЛИМЕНКО*
Комп'ютерна верстка *Віра ЯРЕМКО*
Коректор *Надія ГРИЦІВ*
Дизайн обкладинки *Дмитро РАДІОНОВ*

Друкується українською мовою
Реєстраційне свідоцтво КВ № 435

Підп. до друку 1.12. 2011 р. Формат 60x84/8. Папір офсет.
Гарнітура "Times New Roman". Ум. друк. арк. 23,9. Тираж 100 пр. Зам. № 78.

Видавець і виготовлювач
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
76018, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1, тел. 71-56-22
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК №2718 від 12.12.2006.