

85
В 53

2000.05

ВІСНИК ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ



Мистецтвознавство Випуск II

Івано-Франківськ
2000

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

**ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

**МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО
ВИПУСК II**



ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
“ПЛАЙ”
2000

Вісник Прикарпатського університету.
Мистецтвознавство. 2000. Вип. II.

Автори наукових статей з мистецтвознавства – викладачі, аспіранти і магістранти Прикарпатського університету ім. В.Стефаніка висвітлюють теоретичні та історичні проблеми розвитку українського образотворчого, музичного і театрального мистецтва. Розглядаються питання музичної культури Галичини, розвитку мистецької (музичної і художньої) освіти, теорії і практики виконавства, народної творчості Прикарпаття. Вперше публікуються невідомі сторінки про видатних діячів культури.

Розраховано на науковців, виконавців, учителів, студентів, усіх, хто цікавиться питаннями мистецтва України. Бібліографія наприкінці статей.

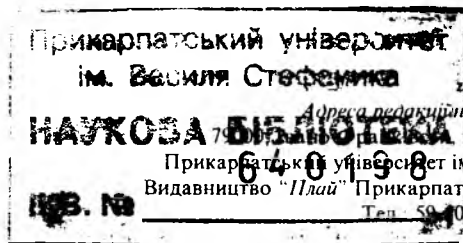
The Bulletin issue contains articles on art contributed by the faculty-members of Precarpathian University named after Vasil Stefanyk and graduate students completing Kandidat-degree and MA-degree programs at this institution. The papers deal with theoretical and historical aspects of the development of fine arts music and theatre 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, to the development of art education (musical and artistic), to the theory and practice of the performing and to the folk art of the Precarpathian region.

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

Друкується за ухвалою Вченої ради Прикарпатського університету
ім. В.Стефаніка, протокол №6 від 28 грудня 2000 р.

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

Редакційна колегія: д-р мистецтв., проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ (голова редколегії), д-р мистецтв., проф. А.П.ЛАЩЕНКО, д-р мистецтв., ст. наук співроб. Р.В.ЧУГАЙ, д-р мистецтв., проф. М.В.ЧЕРЕПАНИН, д-р мистецтв., проф. Ю.П.ЯСІНОВСЬКИЙ, канд. мистецтв., доц. В.Г.ДУТЧАК (відповідальний секретар)



Богдан Кіндратюк

ЕТНОРЕГІОНАЛЬНА СВОЄРІДНІСТЬ САКРАЛЬНОГО
МАЛЯРСТВА Й ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ ГАЛИЦЬКО-
ВОЛИНСЬКОЇ ДЕРЖАВИ

2000-ліття Різдва Христового активізує увагу до церковного мистецтва України, княжого періоду зокрема. Завдяки ж новим студіям, що систематизують своєрідні твори малярства Галицько-Волинської Русі [див., наприклад: 1], є можливість показати його взаємозв'язок із сакральною музикою цього регіону [2], повернути увагу до їх етногенезу – підґрунтя розвою мистецького життя західноукраїнських земель пізньосередньовічної доби.

В інтегрованому комплексі явищ художньої культури Галицько-Волинської держави – наступниці та продовжувачки традицій Київської Русі в її південно-західному ареалі – особливе місце займають взаємопов'язані сакральні малярство й музика. Завдяки приналежності до Церкви, вони відігравали провідну роль у мистецтві, оскільки мали можливість розвиватися в якості професійних (тяглість традицій, підготовка кадрів, нотопис тощо). Взаємодія малярства й музики особливо відчутна в літургії – складному творі, що синтезував поезію, спів, драматургічну дію, декоративне мистецтво тощо. Відповідно до візантійської канонізованої традиції, вони доповнювали одне одного й разом із галицькою монументальною архітектурою виражали загальний, єдиний для всіх зміст.

Стрижень синтетичності сакрального мистецтва – слово й знак. Цьому сприяла доступність і зрозумілість церковнослов'янської мови найширшим верствам населення Волині й Галичини. Слово, його смисл становило основу піснеспівів. Останні ж прояснювали, озвучували чи ілюстрували значення слова. Не менш значима роль знака-грифеми в іконописанні. Не випадково в постанові Сьомого Вселенського собору відзначалася рівновартісність церковного малярства і проповіді: "Іконопис для ока є те саме, що слово для слуху" [3, с.173]. У своїх композиціях малярі та творці гимнів втілювали богословські ідеї, і тільки значно пізніше сакральні малярські й музичні твори стали окремо розглядатися як мистецькі. Первинною ж метою ікон і піснеспівів була передача інформації про істину, про першообраз, а не радування зору й слуху людей осмисленим поєднанням ліній, кольорів чи звуків.

Дослідники малярства Галицько-Волинської держави обґрунтовано привертають увагу до розвинутого христологічного циклу в її сакральних спорудах [1, с.17]. Натомість взаємозв'язок зображень Ісуса Христа з піснеспівами вбачається не тільки в тому, що останні хвалили Його Різдво, Воскресіння, могутні чини тощо, а й прямо описували зовнішність, як-от в 44-му чи 45-му псалмах.

Ще одним свідченням розвитку монументального малярства в мистецькій культурі Галицько-Волинської Русі є залишки фрески “Святителі” у вівтарі Успенського собору м. Володимира на Волині [1, с.81]. Серед зображень, так званих Отців Церкви є відомі історичні особи, які всіма засобами, зокрема малярством і музикою, сприяли зміцненню та поширенню християнства. Деякі з цих персон мають пряме відношення до піснеспівів, як-от: великі літургісти – святі Василій Великий, Іван Златоустий, Григорій Двоєслов. Ці три святителі серед декількох первинних варіантів Літургії вибрали той, що пізніше відредагували, удосконалили*. Причетність св. Василя Великого – одного з найвидатніших церковних діячів Сходу другої половини IV ст. – до розвитку сакральної музики вбачаємо у тому, що його літературна спадщина складається не тільки із церковних промов, догматико-полемічних творів, аскетичних керівництв і листів, а й тлумачень псалмів. У цих роз'ясненнях, критикуючи та відкидаючи античну музичну космологію, він “висуває вже цілком дозрілий у своїх головних рисах ідеал церковної музики” [4, с.60].

Покликаючись на іконографію мініатюр Архиерейського Службника перемишльського єпископа Антонія із часу між 1220–1225 рр., де зображені святителі в композиції “Літургія святих отців”, мідієвісти обґрунтовують, що фрески на цю тему були складовими монументальної малярської декорації інтер'єру багатьох храмів Галицько-Волинської держави [1, с.13–15]. Цікаво, що частими археологічними знахідками на території княжих Галича, Звенигорода, Теревовлі є печатки із зображенням св. Василя Великого. У дні його празника цей святий оспівується Церквою в Богослужбах. Тут він прославляється не тільки як “святий Христовий язик”, а й називається “сурмою богослов'я” [5, с.338]. Образ святих Василя Великого разом з Єфремом Сиріном зустрічається й на іншій іконі – копії 1482 р. з оригіналу кінця XIII ст. [1, с.111]. Останній – сирійський монах-поет – відомий і як один із теоретиків християнства.

* Автор висловлює щирю подяку Дмитрові Степовику за допомогу в тлумаченні деяких малярських композицій.

Кінцем XII – початком XIII ст. датують фрагмент із циклу “Менологій” [1, с.83]. Тут “зображено у двох рядах (із первісних чотирьох чи п'яти) вісім (очевидно, їх було приблизно тридцять) постатей вибраних святих, не об'єднаних, однак, чомусь, як звичайно, календарною послідовністю відзначення їх пам'яті церквою” [6, с.7]. Ця ж хронологія, як знаємо, відображалася відповідними Богослужіннями, зокрема піснеспівами. Окрім того, кожному зі святих співається акафіст – невелика служба, яка правиться після Літургії. Акафісти зібрані в окремій книзі – “Акафійник”.

Цікавим зразком іконопису є найдавніша західноукраїнська ікона “Покров Богородиці” XII–XIII ст. Вона має унікальні особливості як з іконографічного огляду, так і з погляду стилю, що свідчить про розвиток відповідного напряму малярської культури княжої доби. Особливості вцілілої провінційної репліки свідчать, що “взірець збереженої в ній композиції належав до кола зразків професійного мистецтва й, мабуть, мав ширше відображення в малярській культурі перемишльського кола” [1, с.34]. На іконі традиційно зображається момент, коли Роман Сладкопівець, отримавши у сні дар складання кондаків і співу (йому явилася Пресв. Богородиця і дала книжний згорток, який веліла з'їсти), прокинувся, зійшов на амвон і, тримаючи в руках згорток, на якому написані слова кондака, заспівав його на честь Різдва Христа: “Діва днес Пресущественного рождає!” Тут творчість видатного сирійського дякона розглядається як дар одкровення, мелода, Сладкопівця. Узагальнюючи думки більшості дослідників, Ю. Ясіновський твердить, що кондакарний спів опирається “на давні традиції урочистого мелізматичного співу, властивому придворним відправам столичної константинопольської церкви Святої Софії. Цей спів вважали вищим стильовим досягненням візантійського обрядового співу” [7, с.27]. Романа Сладкопівця оточує народ, котрий підхоплює приспів кондака, як це прийнято при їхньому виконанні [3, с.175]. Іконографія Покрови цікава й тим, що це, ймовірно, єдине зображення кондакарного співу. Викликає також інтерес типове змалювання тодішньої церковно-музичної реальності, зокрема співаків у головних уборах – скіядію та скараніконі.

На галицьких іконах XIII–XV ст. бачимо й ангелів (грец. ἀγγελοσ – вісник). Традиційно вони тлумачаться як посланці богів, носії Божої волі та її виконання на землі [8, с.60]. Ще в V ст. ангелів поділили на дв'ять чинів (або хорів), що групувалися в три ієрархії. До останнього належать “ангели, що подаються в сюжетах християнського мистецтва, не

пов'язані безпосередньо зі Святим Письмом: посланці, музиканти” [8, с.62]. Церква щопонеділка віддає почесні ангельським хорам, “які в небі займають перше місце по Пресвятій Богородиці” [5, с.64]. В основі цього лежить уявлення про небесний престіл, оточений ними. Вони піснями прославляють Бога. Хвала відображається в текстах піснеспівів і молитв. Можливо саме тому ангелів інколи малювали з книгами в руках. В Євангелії від Луки, коли йдеться про народження Ісуса Христа [Лука 2: 1–20], ангельські хвали зближуються з людськими. А в іконографії “Страшного суду” не обходилося без зображених ангелів із сурмами [див., наприклад: 6, іл. 18]. Не випадково один з авторів Галицько-Волинського літопису в Похвалі князю Володимирі Васильовичу підсилює його значення словами: “І де також мужне твоє тіло лежить, ждучи труби архангелової” [9, с.445].

Немало інформації про взаємозв'язок музики й малярства можна почерпнути із сюжетів іконних клейм. “Специфіка життєвої ікони, її тісний зв'язок із текстом життя зумовили виникнення особливої системи образотворчих прийомів. За їх допомогою живописець позначає місце дії, характеризує діючих осіб, розгортає події у часі, передає рух” [10, с.36]. Підсилювало сприйняття те, що плавні та повільні рухи безплотних фігур на іконах ніби впорядковувалися мелодіями піснеспівів. Вони ж становили незриму канву малярських композицій. Прикладом таких ікон галицько-волинської традиції княжого часу є “Архангел Михаїл із діяннями” із церкви в Стороні (XIV ст.), “Стрітєння з євангельськими сценами” із церкви в Станілі (XIV ст.) [1, с.93, с.98].

Взаємозв'язок християнської літератури, малярства та музики вбачаємо й у тому, що сприйняттю зором своєрідного ілюстрованого комплексу понять церковної історії слугувало їхнє втілення в глибоко продуманій системі сюжетних розписів інтер'єру храму – розгорнутих циклах зображень на біблійні теми (пізніше ансамбль стінопису замінив іконостас). А оскільки монументальне й станкове малярство відтворювало як цикл добового Богослужіння, так і те, що входило до складу річного церковного кола, то підтвердження відповідного цьому розміщенню церковних служб знаходимо в стійкому колі кулізм'яних нотованих літургійних книг: Мінеї, Тріоді, Октоїху, Ірмологіоні, Стихирарі та ін. Вони, як і канони іконопису, були “перенесені з Візантії та Болгарії і пристосовані до місцевих умов” [7, с.31]. Останньому особливо посприяла невідкладна потреба в другій половині XIII ст. відшкодувати якоюсь мірою величезні втрати у книжковій продукції, яких зазнали землі Русі-України внаслідок спустошливої навали

монголо-татар; запити щодо забезпечення відбудованих і новозведених храмів літургійною літературою. Це спричинило виникнення та потужне продукування рукописної книги на Волині [11]. Письмові джерела й збережені пам'ятки свідчать, що значними осередками книгописання на галицько-волинських землях були також Холм, Перемишль, Львів. Їхні скрипторії не лише відіграли важливу роль у культурному розвитку краю в тих важких часах, а й сприяли становленню своєрідного сакрального мистецтва.

Привертаючи увагу до мистецтва Галицько-Волинської держави як одного з етапів тисячолітньої етнокультурної селекції в послідовній спадкоємності поколінь українців, необхідно зазначити, що найпростіші форми давньоукраїнського одноголосого сакрального співу – гимнографії – виникають на наших землях у ході адаптації візантійських співочих норм. У їхньому підґрунті – декламаційні інтонації урочистого розспівного читання. Одночасно в галицько-волинському ареалі активно функціонували пісні-хвали. Щодо регіональних особливостей прославної співу, то важливим аргументом на користь цього міркування може бути тісний зв'язок згаданих пісень із язичницькими обрядами й магічними діями, колядками, билинним епосом тощо. Пісні-хвали, як особливий вид звеличувального співу, сприяли також засвоєнню візантійської гимнографії “в її місцевих національних формах, оскільки тут було чимало спільного як в образно-тематичному, так і в музично-виразовому планах” [12, с.17]. Недаремно, досліджуючи історію розвитку українського нотолінійного Ірмоля – цього нового типу гимнографічного збірника святкових і найбільш урочистих піснеспівів [13, с.45], – Ю.Ясіновський привертає увагу саме до величань. Мистецтвознавець характеризує їх як “короткі прославні співи на честь дванадесятих і особливо поважних свят і пам'ятей у місцевій церкві” [14, с.531]. Цей жанр виник у XIV ст. і швидко отримав визнання. Пояснюється його поява й розвиток винятковою увагою української церковно-співочої практики до святкових співів.

Як наслідок – вдосконалювалися гимнографічні збірники. У свою чергу це впливало на регіональні особливості сакральної музичної творчості. Наприклад, позаяк Церква надавала тематичному циклу піснеспівів, поміщених у такій книзі як Тріодь, виняткової ваги, то це сприяло їхньому “постійному музичностильовому оновленню як засобами музичної виразності, так і формами їх втілення” [7, с.16]. Одне з ведучих місць в історичному розвитку української гимнографії також належить такому найдавнішому й найрозповсюдженішому типу

готованих збірників одноголосих церковних співів княжої доби, як Мінеї. З цієї книги "вийшла найпоширеніша в XII–XV ст. нотована книга Стихирар; пізніше Мінеї вплинули на структурну організацію нотолінійних Ірмолоїв" [7, с.11].

Найвагомішою причиною виникнення Ірмолюя нині називають загальну спрямованість у розвитку української культури й мистецтва XIV ст., породженого новими суспільно-історичними умовами. Вони швидше всього могли проявлятися в Галицько-Волинській Русі, де на той час центром культури ставало місто, а не церковно-монастирське оточення. Сприяло цьому також піднесення західної культури, що найперше знаходило свій відгук саме в цих землях Східної Європи. Якраз у час Галицько-Волинської держави, завдяки зміцненню християнства, розвивається український церковний спів, оскільки він проникає набагато глибше в народне середовище й наповнюється місцевими пісенними рисами. Усе це теж підтверджує наше припущення про етнорегіональні особливості її гімнографії.

Оскільки музика тісно пов'язана зі словом, мовленням, його інтонаціями, то важливим доказом її етнорозвитку в цей період може бути чітка відмінність мови та колориту Галицько-Волинського літопису – унікального твору давньої української літератури й історіографії – від літописів суздальських. У ньому вже "виразно виявилось наростання особливостей мови української народності" [15, с.2]. Цей процес із часом посилювався, і вже в "другій половині XIV ст. в офіційних документах, у літературних джерелах виразно виявляються риси загальнонародної української мови, елементи якої трапляються, починаючи ще з XI ст., в давньоруських пам'ятках" окремих регіонів [16, с.49]. Отже, хоч у XII–XIII ст. рукописні книги створювалися церковнослов'янською мовою, але тут уже виокремлюється значна кількість народних українських слів і форм. Водночас із процесом кристалізації єдиної давньоукраїнської мови, мала місце мовленнєва специфіка великих регіонів самої Галицько-Волинської держави. Це підтверджується тим, що навіть у тогочасних рукописних книгах проступають не тільки характерні риси мови української народності, а й діалектні відмінності окремих земель. Наприклад, Євангеліє апракос повний "Типографське № 6" першої половини XII ст., яке походить із Галицько-Волинського ареалу, "відбиває риси південноволинських діалектів" [16, с.201]. У "Ліствиці Іоанна Ліствичника" (друга половина XIII ст.) наявні елементи галицько-волинської вимови [16, с.237]. У рукописних книгах другої половини XIV ст., що походять із Закарпаття (воно було якийсь час у

складі Галицько-Волинського князівства), поряд з елементами живої української мови, виділяють окремі особливості закарпатської вимови [16, с.284].

Усі літургійні співи мали свій – дотепер ще не розшифрований – безлінійний нотопис, що в українських джерелах іменується кулізм'яним. Його назва походить від знака кулізма, що найчастіше вживався в цьому письмі [17, с.72–73]. Лише в Кондакарях у зв'язку зі складною мелізматичною мелодикою його нотопис, т. зв. кондакарний, відрізнявся від інших збірників. Нотні знаки, зокрема кулізм'яні, мали особливу символіку, свій сенс, семантику; багато їх пов'язані із християнськими символами й атрибутами. Велике значення в цій системі нотопису відіграла емблематика Христа: з монограми "І" та "Х", з обох боків якої знаходиться перша й остання букви грецького алфавіту – альфа й омега, які втілюють суть Спасителя, Його початок і кінець – виводилося немало музичних знаків, наприклад, "криж", або "хрест". Вони символізували завершення й ставилися наприкінці піснеспівів або на межі їхніх великих розділів [3, с.189]. Знак, похідний від альфи, в давньоукраїнській музичній термінології отримав назву "паук". У графіці кулізм'яної нотації деякі позначки виходили із символіки Трійці ("фіта", "змійка", "кулізма" та ін.) чи зішестя св. Духа у вигляді голуба ("голубчик"). Один із його швидких варіантів ("голубчик борзий") має обрис птаха з простягнутими крилами. Як і в малярстві, де велике виражально-сміслові навантаження має контраст кольорів, так і в нотописі, за допомогою протиставлення повільного і швидшого темпу чи високих і низьких звуків, відображалася вічна антитеза світла й темряви, поляризувалися образи торжества Божої слави та глибокого жалю й смутку. Своєрідне розуміння звуків, як світлих і темних у споріднених знаках, виявлялося в їхній назві, а саме: "темна кулізма", "світла", "трисвітла" чи фіти світлі й темні. Це "согласіє" – "світле", "трисвітле", тобто, високе і вище. Світло й темрява пов'язані з висотою музичних звуків. І в характеристиці іконопису, якраз на прикладі вивчення проблеми кольору, його контрасту, зокрема в середньовічному малярстві Галичини й Волині, відзначається, що в "силу природних умов і ... історичних причин у кожному краї витворювалася своя суб'єктивна образотворча особливість, що позначалася своєрідністю натхнення і притаманними їй пластичними засобами (лінія і колір), неповторимими своїми якостями" [18, с.112].

Про самотність фрескових розписів Успенського собору Давнього Галича твердив Я. Пастернак. У них "переважала рожева, попелясто-синя

й помаранчова (цинобер) фарба. Ціла палітра маляра собору складалася, крім цього, з фарб: білої, жовтої, червоної, брунатної, майже чорної та дуже мало бурячкової й зеленої” [19, с.111]. Резюмуючи, дослідник далі навіть пише, що кольористика галицького розпису була багатша за фрески Софії київської, а ще більше за чернігівські – собор Спаса.

Таким чином, сакральне монументальне, станкове й книжкове малярство княжої доби прямо чи опосередковано пов'язане із церковною музикою. У свою чергу вони інтегруються засобами слова. Згадані види мистецтва розвивалися в Галицько-Волинській державі як продовження відповідного напряму культурного розвитку, а саме – традиції візантійського родоводу, прищепленої на старокиївському ґрунті. Цим жанрам сакрального мистецтва Галицько-Волинської Русі притаманні свої регіональні особливості, які переконливо свідчать про його етногенез в ареалі нашого краю. Це заклало підґрунтя формування єдиної за типом, але багатогранної за місцево-традиційним контекстом української художньої культури.

1. Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. – Львів, 1999. – 132 с.
2. Кіндратюк Б. Сакральна музика в Галицько-Волинському князівстві // Історія релігій в Україні: Матер. ІХ міжнарод. конфер. У 2-х ч. – Львів: Логос, 1999. – Кн. I. – С.160-164.
3. Владышевская Т. Музыка Древней Руси // Вагнер Г., Владышевская Т. Искусство Древней Руси. – М.: Искусство, 1993. – С.172-246.
4. Музична естетика західноєвропейського середньовіччя / Упоряд. текстів і вступ. ст. В. Шестакова. – К.: Музична Україна, 1976. – 264 с.
5. Катрій Ю. Пізнай свій обряд: Літургій рік Української Католицької Церкви. – Нью-Йорк: Вид-во ОО. Василяня, 1976. – 485 с.
6. Свенціцька В., Сидор О. Спадщина віків: Укр. малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова. – Львів: Каменярь, 1990. – 72 с.
7. Ясиновський Ю. Кулізм'яні нотовані пам'ятки княжої доби // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – Т. ССXXXII. – С.7-40.
8. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. и вступ. статья. А. Майкапара. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1997. – 656 с.
9. Літопис руський / Пер. з давньорус. Л. Махновця. – К.: Дніпро, 1989. – 591 с.
10. Бурковська Л. Українська житійна ікона XIV–XVI ст. Єдність змісту і композиції // Історія релігій в Україні: Матер. VIII міжнар. круглого столу (Львів, 11–13 трав. 1998 р.). – Львів, 1998. – С.36-37.
11. Запаско Я. Скрипторій волинського князя Володимира Васильковича // Записки НТШ. Праці історико-філософської секції. – Львів, 1993. – Т. ССXXXV. – С.185-193.
12. Ясиновський Ю. Генеза української гимнографії // Українська музика. Традиції та сучасність: Збірка статей / Ред. кол.: Ю. Булка, Л. Кияновська, Б. Луканюк, Я. Якуб'як. – Львів, 1993. – С.4-21.
13. Ясиновський Ю. Український нотолінійний Ірмолой як тип гимнографічного збірника: зміст, структура // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т. ССXXXVI. – С.41-56.

14. Ясиновський Ю. Величання як жанр української гимнографії // Історія релігій в Україні: Тези повідом. Міжнар. V круглого столу (Львів, 3–5 травня 1995 року). У 5-ти ч. – К. – Львів, 1995. – Ч. 5. – С.530-532.
15. Генсьорський А. Галицько-Волинський літопис: Лексичні, фразеологічні та стилістичні особливості. – К.: Вид-во АН Укр. РСР, 1961. – 284 с.
16. Запаско Я. Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга. – Львів: Світ, 1995. – 480 с.
17. Антонович М. Дещо про українську церковну монодію та про назви знаменний і київський розспіви // Musica sacra / Збір. статей з історії української церковної музики / Редактор і упоряд. Ю. Ясиновський. – Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – С.71-92.
18. Овсійчук В. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1996. – 480 с.
19. Пастернак Я. Старий Галич: археологічно-історичні дослід. у 1850–1943 рр. – Краків–Львів, 1944.

Bohdan Kindratiuk
ETHNO-REGIONAL PECULIARITY OF SACRAL PAINTING
AND SACRED MUSIC OF HALYCH-VOLYN STATE

On the basis of the interconnection of the sacral painting and sacred music of Halych-Volyn State which are integrated with the help of the word, we pay our attention to their ethnogenesis – the base of the developing of West-Ukrainian art of the late Middle Age.

ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ

Мирон Черепанин

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ГАЛИЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX ст. ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ВИВЧЕННЯ (Структура, основні напрямки, орієнтовна тематика дослідження)

Жодні економічні негаразди не зможуть зменшити зацікавлення культурологічними проблемами власного народу. Адже культурний рівень нації впливає безпосередньо на політичну стабільність тієї чи іншої держави. Сьогодні найбільш актуальними є питання збереження, засвоєння, поширення та подальшого творення духовно-моральних національних надбань. У цьому зв'язку необхідне інтегроване, філософсько-мистецтвознавче осмислення художньо-мистецького буття етносу в різних хронологічних часово-просторових межах.

Для визначення пріоритетів щодо відновлення музично-культурної спадщини нації важливим є висвітлення процесу формування та розвитку української музики у другій половині XIX – першій половині XX ст. Для Галичини цей період становить цілу епоху, яка характеризується загальним піднесенням національної духовності, становленням і зміцненням етнорегіональних культурно-мистецьких традицій.

Внаслідок існуючих політичних обставин Україна не мала своєї державності й перебувала під владою Австро-Угорщини, Польщі, Німеччини. Незважаючи на окупаційні режими, суспільно-політичне і культурне життя на землях Галичини завжди перебувало у стані боротьби за утвердження національної самобутності та незалежності українського народу (яскравим прикладом є створення ЗУНР). Ідейними провідниками цієї боротьби були Тарас Шевченко, Іван Франко, Микола Лисенко, Михайло Вербицький та ін. які своєю творчістю і громадянською позицією впливали на піднесення національно-визвольного руху в усіх українських землях.

Аналіз національно-культурного розвитку Галичини у контексті історичних подій свідчить, що др. пол. XIX – пер. пол. XX ст. – це особливо важливий період творення і професійного удосконалення музичного мистецтва, який вимагає насамперед детального і глибокого опрацювання джерельних матеріалів. Саме цим зумовлена актуальність музично-історичного дослідження. Вона визначається недостатнім науковим вивченням різногалузевих спрямувань музичної культури Галичини, її розрізним представленням у музикознавчій літературі,

неповним висвітленням міжрегіональних національно-етнічних мистецьких зв'язків у контексті європейської культури, поглибленням інтересу до відновлення українських духовних традицій у наш час.

Проблема дослідження розвитку українського музичного мистецтва постійно цікавила вітчизняних музикознавців. Історичний огляд музичного мистецтва українського народу вперше систематизував і узагальнив М.Грінченко в монографії “Історія української музики”. Без його висвітлення “цілі століття залишились би і надалі темними, незаповненими прогалинами” (Ф.Колесса). Саме джерельно достовірне та максимально певне відтворення історичного минулого дозволить науковцям об'єктивно вивчати музичну культуру в цілому та пізнавати закономірності її розвитку. Таким чином, фактологічні підстави стануть основою обґрунтованих науково-теоретичних узагальнень стосовно тенденцій та специфічних особливостей тогочасних мистецьких процесів.

Важливими для розкриття музично-історичного дослідження є історіософські праці, в яких аналізуються культурологічні аспекти етносоціогенезу художньої культури. Провідна концепція художньо-культурної сфери життя українського народу закладена у теоретичних розвідках видатних українських вчених Д.Антоновича (“Українська культура”), М.Возняка (“З культурного життя України XVII–XVIII ст.”), М.Грушевського (“Культурно національний рух на Україні в XVI–XVII віці”), Я.Ісаєвича (“Україна давня і нова: Народ, релігія, культура”), І.Крип'якевича (“Історія української культури”), О.Лотоцького (“Схід і Захід у проблемі української культури”), І.Ляшенка (“Українська художня культура”), Є.Маланюка (“Нариси з історії нашої культури”), І.Огієнка (“Українська культура”), Д.Чижевського (“Культурно-історичні епохи”). Українське мистецтво і художня культура представлена у їх дослідженнях як багатовимірна система, яка відзначається історичною спадкоємністю, здатна до самовідновлення, твориться і функціонує, незважаючи на нерівномірність соціально-політичного та культурного розвитку суспільства.

Окремі питання становлення і розвитку музичної культури Галичини у різні історичні періоди були предметом спеціальних наукових розробок музикознавців В.Барвінського (“З історії української музичної культури Західної України”), В.Витвицького (“Микола Лисенко і його вплив на музичне життя Галичини”), О.Залеського (“Українські музичні видавництва в Галичині”), Б.Кудрика (“Огляд історії української церковної музики”), З.Лиська (“Початки музичного мистецтва в Галичині”), Ф.Шешка (“З історії української музики XVII ст. Церковна музика в Галичині”).

Додатковий матеріал дослідники можуть почерпнути зі спогадів А.Вахнянинна (“Спомини з життя”), В.Витвицького (“Музичними шляхами”), В.Садовського (“Дещо з споминів про перші артистичні прогульки співацькі в Галичині”), О.Залеського (“З мого життя”), Я.Михальчишина (“З музикою крізь життя”), Я.Ярославенка (“У Віктора Матюка”). Їх автори не лише зберегли у пам’яті яскраві враження від безпосередніх зустрічей з визначними діячами музичного мистецтва, а й самі були ініціаторами збагачення української культури і весь нагромаджений досвід передали наступним поколінням.

Історико-критичні огляди української музики знаходимо у О.Залеського (“Короткий нарис історії української музики”), І.Левицького (“Нариси історії музики”) та А.Рудницького (“Українська музика”). У цих працях даються поняття про музичні жанри, висвітлюються окремі постаті, які творили музичну культуру, прищеплюється інтерес до музичного мистецтва.

Нові підходи до розкриття процесу розвитку українського музичного мистецтва простежуються у підручнику “Історія української музики” (Ч.І, II) Л.Корній. Музичне мистецтво вперше розглядається за стильовими ознаками культури різних історичних епох – Середньовіччя, Відродження, Бароко, Класицизм. Автор застосовує комплексний підхід і робить акцент на специфіці музично-історичного процесу в його тісних зв’язках з історичним, загальнокультурним і європейським музичним контекстом, а також детально визначає стильові особливості музики та еволюцію музичного мислення. У другій частині підручника подаються монографічні розділи, присвячені творчості М.Березовського, Д.Бортнянського, А.Веделя.

Конкретний аналіз “Музичного життя Західної України другої половини XIX ст.” здійснила М.Загайкевич. У зазначеній праці вона ескізно накреслює процес розвитку таких галузей музичної культури, як домашнє музикування, концертне життя, фольклористика, театральна музика, композиторська творчість. Матеріал насичений нотними прикладами галицьких народних пісень, хорових і музичних творів, які детально проаналізовані у музикознавчому контексті.

“Музичній культурі Західної України” 1917–1941 рр. присвячена стаття Ю.Булки, де простежується процес розвитку окремих жанрів музичного мистецтва, охарактеризована діяльність музичних товариств, творчість композиторів і виконавців.

Окремі дослідження музичних подій минулого публікуються в академічних та енциклопедичних виданнях, Наукових записках

Львівської консерваторії, працях Музикознавчої комісії НТШ, серійних випусках збірника “Українське музикознавство”, бюлетенях Комісії української бібліографії МАУ, матеріалах наукових конференцій (“Музика Галичини”), університетських Вісниках та часописах.

Чимало науковців займалися вивченням та розробкою теми життя і творчості відомих композиторів, зокрема: М.Білинська (Сидір Воробкевич), І.Гринецький (Анатоль Вахнянин), С.Грица (Філарет Колесса), М.Загайкевич (Станіслав Людкевич, Михайло Вербицький), З.Лисько (Іван Лаврівський), С.Павлишин (Денис Січинський, Василь Барвінський). Були зроблені спроби дати характеристику композиторської творчості Зіновія Лиська (Р.Савицький-мол.), Нестора Нижанківського (І.Соневицький, Ю.Булка), Остапа Нижанківського (Я.Колодій). Узагальнюючі матеріали про творчу діяльність композиторів коротко відображені у довідкових біобібліографічних словниках: “Українські композитори” (М.Дитиняк), “Матеріали до бібліографії та історії української музики” (З.Лисько), “Діячі української музичної культури” (П.Медведик).

Тематичний спектр проблем музичної культури Галичини визначений в сучасних дисертаційних дослідженнях Ю.Булки (“Демократична музична культура Західної України 20–30 рр. XX ст. у суспільному процесі”), Ю.Волощука (“Скрипкова культура Галичини 1848–1939 рр.”), І.Довгалюк (“Осип Роздольський в історії музичної фольклористики”), Н.Костюк (“Музична культура Західної України 20–30-х років XX ст.: ідеї поступу і розвиток національних традицій”), Л.Мазепи (“Розвиток музичної освіти у Львові XV–XX ст.”), Т.Старух (“Музична культура Львова та розвиток фортепіанного виконавства і педагогіки в кін. XIX – поч. XX ст.”), І.Фрайт (“Проблеми музичного виховання школярів у діяльності західноукраїнських композиторів (др. пол. XIX – поч. XX ст.)”), Л.Ханик (“Історія хорового товариства “Боян”). Наукова розробка цих питань спонукала дослідників до з’ясування сутності окремих явищ музичного мистецтва і визначення їх впливу на загальний процес культурного розвитку суспільства.

Нещодавно побачило світ ґрунтовне видання наукових та критичних праць С.Людкевича “Дослідження, статті, рецензії, виступи”, присвячене 120-ій річниці народження композитора (упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З.Штундер) [1]. Статті і рецензії охоплюють широке коло музикознавчих і музичних питань: історія і теорія музики, фольклористика і церковна музика, творча спадщина українських композиторів і виконавців, музичне життя Львова і

характером і спрямуванням часописи (суспільно-політичні, господарські, освітянські, мистецькі тощо) вмщували різноманітну і досить повну інформацію. Серед них найбільший інтерес представляє щоденна газета “Діло”. На відміну від інших видань, вона існувала досить тривалий час (від 1880 до 1939 рр.) і найповніше відтворювала панораму життя українців Галичини та за її межами. Водночас ця газета була чи не єдиним джерелом систематичних відомостей про музичне життя. Провінційна преса у більшості випадків передруковувала вже відому інформацію, часто змінену у вигляді коротких повідомлень чи оголошень.

Вищезгадані часописи висвітлювали події культурно-мистецького життя Галичини цілком достовірно і, як на наш погляд, об’єктивно (публікації тодішньою цензурою не обмежувалися), але їх якість не завжди була професійною через відсутність фахової підготовки дописувачів. Враховуючи цю обставину, необхідно критично підходити до газетних повідомлень, співставляти їх з даними інших джерел. До фахових часописів відносяться журнали “Артистичний вісник”, “Музичний листок”, “Музичні вісті”, “Боян”, “Наша культура”, “Українська музика”, сторінками яких широко і ґрунтовно розглядалися мистецькі проблеми української культури, зокрема, музичної.

Періодичні видання вагомо доповнюють архівну інформацію рецензіями на концерти і вистави музичних театрів, музикознавчими статтями, оглядами концертних сезонів, критично-біографічними матеріалами про композиторів і виконавців, некрологами, публіцистичними виступами музичних і громадських діячів, теоретичними та історичними працями, документами, повідомленнями про музичне життя за кордоном, хроніками тощо.

Відзначимо, що ширший доступ до джерел довготривалий час був утруднений для дослідників. Тільки в умовах розбудови незалежної Української держави вчені отримали змогу вільніше користуватися ними. Завдяки цьому більшість опрацьованих і систематизованих тогочасних матеріалів вперше можуть бути введені у науковий обіг.

Одним з найважливіших напрямків музичної культури Галичини є *хорове мистецтво*. Історично склалося так, що саме це мистецтво яскраво відображає самобутність народного музикування. Духовна музика Д.Бортнянського стала початком довготривалого процесу його професійного розвитку. В дослідженні можна провести аналіз таких видів вокального жанру, як духовна хорова та світська (народна й авторська) музика, стрілецька пісня. Окремого розгляду потребує питання практичного впровадження і популяризації хорового мистецтва через фестивалі і конкурси української пісні та музики.

З поступовим процесом музичного розвитку Галичини правомірно постає питання про музичну освіту. Мрією подвижників культури було зробити музичну освіту масовою, загальною, замінити аматорські спроби навчання музиці і співу науковою фаховою школою. Тому музичне удосконалення не можна собі уявити без відповідної системи музичного навчання. Наступний напрямок – *музична освіта і виховання* – включає розгляд освітньо-виховної структури приватних і церковних шкіл співу, шкільних та вищих музичних навчальних закладів.

Найбільш поширеною серед громадськості краю була *концертно-виконавська діяльність*. Ми визначаємо її як ще один напрямок музичної культури. Основу концертно-виконавської діяльності складають Шевченківські та ювілейні концерти, які мали важливе національно-культурне значення для усієї Галичини. Національну ідею словом і піснею активно втілювали і несли в народ учасники музичних подорожей. Неабияку роль у піднесенні музично-виконавського рівня відігравали сольні та авторські концерти професійних співаків, музикантів і композиторів, а також започатковані С.Людкевичем вечори класичної музики.

Проблема збереження надбань народної творчості та популяризації музичного мистецтва була завжди на часі і хвилювала як самих композиторів, так і виконавців. У зв’язку з цим виникло питання про необхідність створення музичних видавництв. З метою вивчення історії нотодрукування, проблему *видавничої справи* ми також визначили як напрямок дослідження, який цілісно охоплює діяльність українських музичних видавництв Галичини. Він передбачає розгляд питань, пов’язаних з виданням нотно-музичної літератури, церковних та шкільних співаників, фахових часописів, вітчизняних та закордонних музичних видань, спогадів, музикознавчих публікацій тощо.

Композиторська творчість складає чи не важливіший з напрямків музичної культури Галичини. Роль та вплив галицьких композиторів на формування українського музичного професіоналізму у тій чи іншій мірі наскрізно висвітлюється через усе дослідження. Разом з тим, зважаючи на недостатню обізнаність з культурно-мистецькою діяльністю маловідомих композиторів, таких як П.Бажанський, В.Безкоровайний, І.Біликовський, О.Залеський, І.Кипріян, М.Кумановський, Й.Кишакевич, М.Копко, Б.Кудрик, І.Левицький, Г.Топольницький, С.Туркевич-Лукианович, С.Форостина, Я.Ярославець та ін., проблема детальної характеристики життя і творчості кожного з названих авторів численних музичних творів вимагає спеціального наукового вивчення.

Музична культура Галичини функціонувала завдяки діяльності музичних осередків, які в історії свого розвитку пройшли шлях від

аматорських гуртків до професійних товариств та організацій, започаткованих духовенством, сільською й міською інтелігенцією. Громадські та музичні товариства влаштовували літературно-мистецькі вечори, театральні вистави, концерти, відзначали національні свята. У їх роботі брали участь як місцеві, так і запрошені музичні колективи та окремі виконавці, з доповідями виступали визначні діячі української культури. Закономірно, що виникає необхідність розглянути питання музичних осередків як форми функціонування культури, простежити їх вплив на професійну діяльність музично-драматичного та оперного театру, музичних товариств та організацій (“Союз співацьких і музичних товариств”, “Музичне товариство імені Миколи Лисенка”, “Союз українських хорів”, Інститут народної творчості, філармонія тощо).

Дослідження Галичини у контексті міжнародних культурних контактів передбачає розгляд питання музичних взаємин між музичними діячами краю, Наддніпрянщини та країн Західної Європи. Окремі питання можуть бути присвячені україно-польським чи україно-чеським взаєминам, діяльності хору Д.Котка в еміграції, а також проблемам музичної культури українців Кракова, Відня, Праги та інших міст.

Таким чином, висвітлені нами наукові музикознавчі підходи до процесу поступального розвитку музичної культури Галичини дають змогу підсумувати, що джерелознавча основа дослідження може бути предметом подальших наукових розробок не тільки регіональної історико-культурної спадщини, але й в цілому проблем музичного українознавства, краєзнавства, культурології та інших етнокультурних аспектів музичної науки. Вивчення впродовж тривалого періоду феномену української культури, порівняння концепцій, авторських поглядів та висновків учених-культурологів, мистецтвознавців, фольклористів сприятиме змістовному доповненню маловідомих сторінок (т. зв. “білих плям”), відновленню правди та історичної пам’яті народу.

1. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.1, II. - Львів, 1999.

2. Княновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX - XX ст. - Тернопіль, 2000.

Myron Cherepanyn

MUSICAL CULTURE OF HALYCHYNA OF THE SECOND PART OF THE 19TH AND FIRST PART OF THE 20TH CENTURIES IS AS THE SUBJECT OF SCIENCE EXAMINATION

The article tells us about the formation of the structural model of the musical culture of Halychyna of the second part of the 19th and first part of the 20th centuries; orients us in the investigation themes and perspective developments in musicological problems.

Наталія Толошніак, Леся Ничай

ДІЯЛЬНІСТЬ ВИЩОГО МУЗИЧНОГО ІНСТИТУТУ
ІМ. М.ЛИСЕНКА У СТАНІСЛАВІ

Розбудова національної музичної освіти в Галичині в перші десятиліття ХХ сторіччя тісно пов’язана з діяльністю Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка. Цей музичний навчальний заклад був заснований у Львові в 1903 році за ініціативою членів товариств “Львівський Боян” і “Сокіл” під егідою “Союзу співацьких і музичних товариств”. У 1907 р. протекторат над музичним інститутом від “Союзу” перейняло новозасноване Музичне товариство ім. М.Лисенка, а загальні збори товариства, що відбулися 17 липня 1912 року прийняли офіційне рішення присвоїти Вищому музичному інституту ім’я Миколи Лисенка [1].

За роки своєї діяльності інститут виріс до рівня найповажнішої музичної установи краю, що успішно конкурувала із шанованими музичними консерваторіями Галичини та всієї Польщі. Незважаючи на статус середнього навчального закладу, за своїм рівнем він значно перевищував установи подібного типу. Виділ Музичного інституту неодноразово звертався до польського уряду з проханням надати йому статус вищого навчального закладу і перейменувати в консерваторію, але офіційного дозволу не отримав.

Ще у 1902 році в газеті “Діло” С.Людкевич писав про потребу заснування у великих містах сильних музично-культурних вогнищ, оскільки було багато аматорів-дилетантів, а фахово підготованих музикантів мало [2]. Виникла необхідність організації філій Вищого музичного інституту. Одним із ініціаторів відкриття філій у містах Галичини був С.Людкевич: “Незважаючи на важкі, невідрадні матеріальні і моральні умови нашого життя, які стають на дорозі розвою та плекання кошовної музичної культури ..., наша суспільність у Львові і краю повинна зрозуміти, що музика для музикально одареної нації повинна і мусить бути не “люксусом”, а хлібом насущним, елементом кінцевим для культурного розвою, і всіма силами піддержати змагання музичного товариства в кожному напрямі. Зокрема, повинні зрозуміти це усі наші більші міста в Галичині та заснувати філії Музичного інституту у себе.” [3]. До кінця 30-х рр. такі філії відкриваються майже у всіх великих містах краю. Починаючи із 1912 року вони утворюються:

у 1913 р. – в Стрию;

у 1923 р. – в Тернополі, Самборі, Дрогобичі;

- у 1924 р. – в Перемишлі, Бориславі;
- у 1929 р. – в Коломиї;
- у 1930 р. – в Яворові;
- у 1931 р. – в Золочеві.

Класи від Музичного інституту були у Городку, Чорткові, Рави-Руській, Ходорові.

Аналогічна філія була відкрита і в Станіславі у 1921 році на базі музичної школи при “Станіславському Бояні”, яка активно діяла у місті з 15 вересня 1902 року. Першими керівниками цієї школи були Денис Січинський, Євген Якубович, Василь Безкоровайний.

За рівнем підготовки виконавців музичну школу при “Станіславському Бояні” можна віднести до багатопрофільних навчальних закладів нижчого типу. Основними предметами в школі були:

- 1) наука елементарних засад музики;
- 2) наука гармонії, контрапункту, композиції, інструментування, історії та естетики музики;
- 3) наука гри на фортепіано;
- 4) наука гри на скрипці та інших музичних інструментах;
- 5) наука сольного і хорового співу [4].

Весь курс навчання поділявся на три етапи: нижчий (або елементарний), середній та вищий.

Термін навчання в школі коливався від 5 до 12 років. Навчальний рік тривав 10 місяців, а набір учнів проводився з 1 до 15 вересня директором школи. “Вписове” (початковий внесок за навчання) складало 2 крони на рік.

В перші роки роботи музичної школи при “Станіславському Бояні” викладали такі відомі педагоги:

- 1) гру на фортепіано – п.Зелінська та п.Едерівна. Уроки відбувалися 3 рази в тиждень по 1/2 години або 2 рази по 3/4 години. Оплата щомісячно становила 8 крон.
- 2) гру на скрипці та віолі, віолончелі, контрабасі та духових інструментах – проф.Гайдслер та проф.Урбані. Навчання в школі проводилось 3 рази в тиждень по 1/2 год або 2 рази по 3/4 год. Оплата, як і в класах фортепіано, становила 8 крон.
- 3) теорію музики, що включала курси елементарної теорії, гармонії, контрапункту, композиції, інструментування, історії музики, викладав Д.Січинський, а згодом, після його смерті, Є.Якубович. Уроки відбувалися 1 раз в тиждень щопонеділка від 20 год. в кімнатах “Станіславського Бояна”. Оплата щомісячно за курси складала 2 крони [5; 6].

З початку 1903/1904 навчального року в школі відкриваються 4 підготовчі групи: по класу фортепіано, скрипки, вокалу і диригування. Для всіх груп та курсів обов'язковими були такі предмети: гармонія, історія музики, контрапункт. Окрім цього, був створений курс для сприяння здачі державного іспиту, який вів проф.Урбані [7].

Поряд з індивідуальними заняттями по спеціальності практикувалися також групові. Це були уроки з теоретичних дисциплін, хорового співу, а на старших курсах – ансамблевої гри.

У 1905/1906 н.р. школа поповнюється новими кваліфікованими учителями: на вищих курсах гру на фортепіано почала викладати Софія Левицька-Замора (випускниця Львівської консерваторії) та Стефанія Мішкевич-Крижанівська.

Клас сольного співу очолив оперний співак Адам Людвіг, а плеяду викладачів гри на скрипці поповнив здібний скрипаль, урядовець дирекції залізниць, Гекер.

Зі звітної документації відомо, що в перший рік діяльності школи в ній навчалися науки теорії – 11 учнів; фортепіано – 14 учнів; скрипки – 9 учнів; цитри – 1 учень. Разом 36 учнів [8].

Крім вступних іспитів, кожного навчального року проводилися звітні концерти (“пописи”), в яких брали участь найздібніші вихованці. Перший прилюдний виступ учнів музичної школи відбувся 11 липня 1903 року в приміщенні “Руської Бесіди”. Програма концерту складалася з 16 номерів, які включали, зокрема, виступи піаністів та струнного квартету. Аудиторія прихильно поставилася до виступу юних виконавців, про що свідчили рецензії в пресі [8].

Досить часто учні та вчителі музичної школи “Станіславського Бояна” виступали перед громадськістю міста. Зокрема, концерт, що відбувся 3 липня 1904 року в приміщенні “Бояна” та “Руської Бесіди”, засвідчив високу виконавську майстерність музикантів [9]. У програмі концерту було 17 номерів, проте в недостатній мірі були представлені твори класиків – В.А.Моцарта, Л.ван Бетховена. На закінчення концерту прозвучав гімн “Ще не вмерла Україна” у перекладі для струнного квінтету і фортепіано Д.Січинського, який був сприйнятий публікою з великим ентузіазмом. Найздібніші випускники музичної школи мали змогу продовжувати освіту у вищих навчальних закладах, іншим видавали свідоцтва, які давали право викладацької діяльності в загальноосвітніх та музичних навчальних закладах нижчого рівня.

Ідея перетворення музичної школи на філію Львівського Музичного інституту належала Осипу Залеському – відомому

громадському діячу, музикологу, композитору та педагогу. Після переговорів із Львівським Музичним товариством – власником Музичного інституту – філія була відкрита під назвою “Вищий музичний інститут ім. М.Лисенка, філія в Станіславові”.

Це був перший український навчальний заклад в місті, де впродовж майже чотирьох десятиліть велася систематична робота з професійної підготовки музикантів, які гідно репрезентували українське мистецтво як в Галичині, так і за її межами.

Головою Музичного інституту в Станіславі Загальні збори обрали прокуратора Григорія Онуферка, а Осипа Залеського було призначено його директором.

Інститут розмістився в Народному Домі, використовувались також кімнати Касинового товариства “Руська бесіда”. Протягом тривалого часу діяльності навчальний заклад часто змінював місце свого розташування. Класи знаходилися в будинках по вулицях Липовій (сучасна Т.Шевченка), Голуховського (В.Чорновола), Сапїжинської (Незалежності), Я.Собеського (Січових Стрільців). Така міграція була пов’язана із фінансовими проблемами інституту, який існував за рахунок коштів Станіславської філії Музичного Товариства ім. М.Лисенка та плати за навчання, яка встановлювалася в залежності від обраної спеціальності та року навчання. Вписове становило 4 крони. Допомога з крайових та державних фондів майже не надходила.

У першому 1921/22 навчальному році до інституту було прийнято понад 150 учнів. За час діяльності навчального закладу їх кількість змінювалася відповідно до ситуації, яка складалася навколо музичної освіти в місті. Наприкінці 20-х рр. кількість учнів у Музичному інституті значно зменшилася через матеріальну скруту батьків і конкуренцію двох польських музичних закладів: консерваторії ім. С.Монюшка і музичної школи ім. Ф.Шопена під управою А.Штадлера. Деяко збільшилася кількість бажаючих навчатися лише на початку 30-х років у зв’язку з одержанням інститутом права прилюдності та відшкодування польською владою шкільної оплати за дітей урядовців [10].

Програма Вищого музичного інституту охоплювала всі музичні предмети, необхідні для теоретичних і практичних занять, здобуття певних знань і навиків. Учні могли отримати всебічну музичну освіту, що відповідала рівню європейських консерваторій. Особливо обдаровані мали змогу стати професійними музикантами, а любителі – розширити музичний світогляд, про що зазначалося в Статуті [11].

Навчання у Вищому музичному інституті проводилося за планами Львівської централі, що було результатом проведеної у 1924-25 роках “централізації” усіх філіалів, уніфікації програм та навчальних планів. Для контролю був створений інспекторат при музичному товаристві ім.М.Лисенка. Інспекторами були призначені С.Людкевич та В.Барвінський.

Шкільний Статут Вищого музичного інституту під управою “Союзу співацьких і музичних товариств” у Львові був прийнятий у 1903 році. В ньому визначалися устрій цього закладу та навчальні програми і плани. У 1910-11 роках Статут видозмінюється відповідно до вимог часу. Ці реформаторські новації були опубліковані в газеті “Діло”.

Метою інституту було надання учням ґрунтовної, всебічної музичної освіти. У навчальному закладі було 4 відділи:

- 1) теорії і композиції;
- 2) співу сольного і хорового;
- 3) гри на фортепіано (фісгармонії);
- 4) гри на оркестрових інструментах [12].

В інституті вивчали такі предмети:

- 1) теорія музики;
- 2) композиція, що поєднувала в собі науку гармонію, контрапункт і композицію;
- 3) сольний спів;
- 4) хоровий спів з широким розглядом церковного співу;
- 5) історія музики (західноєвропейської, східноєвропейської до новітніх часів, орієнтальної, грецької та церковної музики);
- 6) гра на фортепіано;
- 7) гра на оркестрових інструментах: скрипки, альті, віолончелі, контрабасі, флейті, гобої, кларнеті, фаготі, валторні, трубі, тромбоні, арфі та інших.

Всі предмети поділялися на:

- 1) головні предмети науки (теорія, композиція, сольний та хоровий спів, фортепіано та оркестрові інструменти), тобто предмети зі спеціальності;
- 2) побічні предмети (музична теорія, гармонія, додатковий інструмент – фортепіано та історія музики);
- 3) побічні предмети “надобов’язкові”, куди входили всі сценічні дисципліни (декламація, міміка, сценічна поведінка, танець, основи італійської мови).

В Статуті інституту визначаються такі ступені успішності учнів:

- 1) в предметах:

а) знаменитий успіх; б) похвальний; в) вдовольняючий; г) достатній; д) недостатній;

2) в пильності:

а) тривала; б) вдовольняюча; в) достатня; г) мала;

3) в поведінці:

а) зовсім відповідна; б) відповідна; в) невідповідна.

Невідповідна поведінка, недбалість і непослух каралися виключенням. Вступні іспити відбувалися від 10 до 15 вересня, а шкільний рік починався з 16 вересня і тривав до 8 липня. Прийом в інститут здійснювався за умов фізичного здоров'я, музичної обдарованості, шкільної освіти та інтелектуального розвитку. Існував віковий ценз прийому на певні спеціальності: фортепіано і скрипка – після 10 років; віолончель – після 12 років; оркестрові інструменти – з 14 років; спів – з 16 років. Навчатися сольного співу могли учні з хорошим музичним слухом, сильним голосом, відповідною тілобудовою. Композицію могли вивчати лише ті, хто здав вступні іспити з теорії і гри на фортепіано. Теоретичні предмети були обов'язковими для всіх вихованців закладу. На нижчому й середньому курсах було обов'язковим вивчення теорії та гармонії, на вищих курсах – історії та естетики музики, оскільки добра теоретична база вважалася головною ознакою професіоналізму. Керівництво Товариства ім. М.Лисенка планувало, окрім дворічної науки теорії і гармонії, впровадити в практику безоплатну обов'язкову науку історії музики по одній годині тижнево, що включало б аналіз форм і виконавську майстерність.

Впродовж усього курсу навчання проводилися різні форми контролю та звітності. У Музичному інституті це були інспекції класів та піврічні й річні іспити, що проводилися в кожному класі перед комісією, яка складалася з учителя, директора і двох делегатів Управи. На ці екзамени приїздили до Станіславської філії інспектори інституту С.Людкевич та директор центрального інституту В.Барвінський або інші. В музичному закладі регулярно проводилися “пописи” – концерти за участю кращих учнів для громадськості міста і краю. Наприкінці кожного навчального року видавалося Свідоцтво про успішність.

Іспит зрілості проводився наприкінці навчання. Учні з “першостепенним” Свідоцтвом зрілості допускалися до виступів, отримували похвальну грамоту, мідну чи срібну медаль. Вихованці інституту, за винятком учнів двох останніх років, не мали права брати участь в прилюдних концертах поза Інститутом без відома керівництва під загрозою виключення.

Відповідальність за реалізацію навчальних планів та програм, успішну роботу освітнього закладу покладалася на директора, яким довгі роки був О.Залеський – відомий громадський діяч, музиколог, композитор та педагог, що вихований на ідеях служіння рідному народові.

Народився О.Залеський в селі Малий Тростянець Золочівського повіту у 1892 році. Після закінчення гімназії навчався в Львівському університеті на філософському факультеті, де одночасно вивчав музикологію на кафедрі професора Хибінського, а також відвідував лекції у Вищому Музичному інституті ім.М.Лисенка, де студіював гру на фортепіано та вищі музично-теоретичні предмети. Але система навчання у Вищому Музичному інституті не задовольняла майбутнього музиканта, і тому він записався до Польської консерваторії Галицького Музичного Товариства (фортепіано, флейта, теорія і спів у хорі).

О.Залеський продовжив вдосконалювати свої знання у Віденському університеті. навчаючись у знаних професорів: історії музики – у І.Адлера, естетика музики – у Р.Валлашека. Окрім цього, він відвідував музичну приватну школу Кайзера, де студіював фортепіано у В.Кайзера, гармонію – у Д.Кайзера, контрапункт та композицію – у А.Боскетті [13].

У 1920 році він повертається в Галичину і оселяється у Станіславі, а з 1924 року очолює філію Вищого Музичного інституту ім.М.Лисенка, керує “Станіславським Бояном”. Завдяки його діяльності у Станіславі було відновлено видавництво “Ліра”, де у 1921 році вийшов перший примірник журналу “Музичний вісник”. О.Залеський активно виступає у місцевій пресі: в газетах і журналах “Діло”, “Руслан”, “Ілюстрована Україна”, “Літературно-науковий вісник”, “Музика”. Після Станіслава О.Залеський через певні сімейні обставини деякий час працює в Тисмениці та Бучачі, а згодом розпочинає його велика мандрівка по світу. В місті Ярославі над Сяном О.Залеський викладає в українській гімназії та філії Вищого Музичного інституту. Далі, у 1944 році, – Німеччина (Шлясгейм та Мюнхен). У 1950 році О.Залеський емігрував до США (Буффало та Нью-Йорк), де продовжив свою діяльність як член УККА, співзасновник клубу “Наша хата” та Допомогової секції. Він також сприяв відкриттю музичного інституту з центром в Нью-Йорку у 1952 році [14].

О.Залеський проявив себе і як композитор, створивши декілька власних творів для хору та соло. Він активно займається науковою і музично-критичною діяльністю. Музикознавча спадщина О.Залеського різнопланова. Це: “Короткий начерк історії української музики” (видано у Філадельфії), “Загальні основи музичного знання” (видано у Нью-Йорку), “Книга про життя і творчість М.Лисенка “Новий шлях” (видано у Вінніпегу), “Музичний диктант” – вправи і пісні для вивчення музичної грамоти (видано у Буффало). Громадська та культурно-мистецька діяльність О.Залеського була досить активною і обширною, вона мала велике значення в розвитку культури й освіти як Станіслава, так і Галицького краю.

Після від'їзду О.Залеського за кордон з 1930 до 1939 року філією Вищого Музичного інституту ім.М.Лисенка керував І.Недільський.

На цій посаді він проявив себе як людина багатогранно обдарована, працюючи на педагогічній, виконавській та композиторській ниві.

Народився І.Недільський 25 липня 1895 року в Золотому Потоці Бучацького повіту. Після закінчення Кіцманської гімназії у 1914 році успішно студіював музику в Берлінській Консерваторії Штерна по класу віолончелі – у Зандоса, теорії – у Клятте, паралельно навчаючись в університеті.

Педагогічна робота І.Недільського мала велике значення для процесу становлення і розвитку музичної освіти в Станіславі. Він працював вчителем співів та гри на музичних інструментах в Польській державній гімназії, а з 1928 року викладав теоретичні предмети та гру на віолончелі у філії Вищого Музичного інституту в Станіславі, директором якої став у 1930 році.

Викладацьку діяльність Недільський постійно поєднував з виконавською, виступаючи як диригент хору “Боян”, учасник викладацького оркестру під керівництвом Я.Барнича.

У його композиторському доробку твори: “Засяло сонце золоте, “У далекій чужині”, “Наша славна Україна”, “Сон”, “Весняний день” і Служба Божа та ін.

З 1941 року І.Недільський очолював Державну музичну школу в Станіславі аж до свого виїзду за кордон у 1952 році. В Нью-Йорку він продовжує активно працювати, стає співзасновником та членом дирекції Українського Музичного Інституту в Америці, викладає теоретичні предмети та віолончель у школі УМІ.

Філію Вищого Музичного інституту в Станіславі очолювала також адміністрація, в яку входили 4 представники відділів, що разом з директором проводили прийом та виключення учнів, відповідали за реалізацію лекційного плану, поділ годин та видання свідоцтв і дипломів.

Головним предметом в Музичному інституті вважалася композиція, яку вивчали 5 років. Оплата за курс навчання становила 75 крон в рік. Умовами прийняття були знання теорії музики та володіння грою на фортепіано.

Перший рік навчання включав курс елементарної теорії музики. Третій, четвертий і п'ятий рік передбачали вивчення поліфонії (строгий і свободний стиль); гомофонії (аналіз музичних форм, композиція, читка партитур); заняття з цих предметів проводилися по 3 год тижнево.

Лекційний план, який вперше був затверджений у Львові у 1901 році, передбачав навчання гри на фортепіано протягом восьми років. Реформи в навчальних планах та Статуті 1910-11 рр. були зумовлені певними недоліками, зокрема надто широким задумом щодо навчання гри на фортепіано та композиції, який не вдавалося повністю з успіхом ввести в практику. Не враховувалася в старому Статуті також новітня література та нові погляди в педагогіці та виконавстві.

Навчання гри на фортепіано завжди було основою кожної музичної школи. Тому у філії Вищого Музичного інституту ім.М.Лисенка було

створено три ступені (по 3 роки навчання) з певним поділом на вищий, середній і нижчий курси, що разом становило 9 років. На початку 30-х рр. поділ на курси мали всі спеціальності. Шкільна оплата за навчальний рік становила на всіх спеціальностях відповідно до курсу від 75 до 240 крон. Із введенням в дію реформованого Статуту з навчального плану було вилучено надто складні для виконання твори, що стосувалося переважно вищого курсу. На середніх ступенях зверталася увага на формування навиків педалізації, транспонування, модулювання, читки з нот. Пріоритетними цінностями стали реалістичність та професіоналізм, що базувалися на вивченні піаністичної літератури різних стилів, що замінило віртуозну манірність та ефекти.

Аналіз плану гри на фортепіано дозволяє визначити певні особливості у підборі педагогічного репертуару.

Значна увага у підготовці піаністів приділялася роботі над технікою. Вже перший рік передбачав виконання мажорних, мінорних і хроматичних гам, мажорних, мінорних трізвуків, септакордів, етюдів і вправ Г.Шмідта, ор. 30 (1 частина); К.Черні, Лемуана, ор 37; Геллера, ор 125 (1 зшиток). В подальшому в роботі використовувалися етюди Кьохлера, Бертіні, Рейнгольда, Беренса, Крамера, Клементі, Майера, Гумеля, Мертке, Мошелеса, Шопена, Мошковського, Таузіґа, Ліста та інших.

Робота над гамами та етюдами заклала технічну основу для опанування художнього репертуару. Вже від другого класу учні починали виконувати легкі твори Гайдна, Моцарта, Баха, Брамса, Генделя. Поступово репертуар ускладнювався, для виконання програмою пропонувалися твори Бетховена, Гумеля, Скарлатті, Шуберта, Вебера, Лисенка, Мендельсона, Шопена, Ліста та інших. У старших класах філії Вищого Музичного інституту ім.М.Лисенка практикувалася ансамблева гра, модулювання і транспонування, гра експромтом та імпровізування. Програма була дуже складна для учнів вищого курсу.

Лекційний план навчання на скрипці передбачав заняття 3 рази в тиждень по 15 хвилин у 1-4 класах та по 20 хвилин у 5-7 класах. Оплата за навчання відповідно до курсу становила від 75 до 210 крон в рік.

Як і при навчанні гри на фортепіано, в навчальній програмі гри на скрипці велику увагу приділяли роботі над технікою. Вивчалися мажорні, мінорні гами, вправи, трізвуки і септакорди на 3-4 октави, з 6 класу – подвійні ноти. Етюди також займали важливе місце, зокрема твори Вольфарта, Кайзера, Крейцера, Данкля, Роде, Шпора, Донта, Сітта, В'єтана, Венявського, Соре, Паганіні та інших.

Починаючи з 4 класу, учні повинні були виконувати концерти Крейцера, Роде, Беріо, Віотті, Баха, Шпора, Моцарта, Ліпінського, Мендельсона, Раффа, Бетховена, Паганіні, Чайковського. Від 5 класу програмою передбачалася гра скрипкових сонат Сітта, Тартіні, Моцарта, Генделя, Леклера, Баха, Нардіні, Бетховена.

У роботі над п'єсами педагогами філії Вищого Музичного інституту ім.М.Лисенка у Станіславі віддавалася перевага творам композиторів-романтиків. Учні нижчих курсів працювали над п'єсами Чайковського, Шумана, Боккеріні, Данкля. В середніх класах виконувалися твори В'єтана, Бетховена, Венявського, Свендсена, Римського-Корсакова. Учні вищих класів вивчали твори віртуозного плану Брамса, Сен-Санса, Сарасате, Венявського, Дворжака, Паганіні. В 20-30 рр. в програмах скрипалів з'являються п'єси українських композиторів: Барвінського, Безкоровайного, Лисенка, Людкевича, Ревуцького, Кудрика та ін.

Недоліком навчальних програм гри на скрипці була майже цілковита відсутність поліфонічних творів та недостатня увага до вивчення класичних композицій, зокрема "Сонат і партит" Баха.

Велике позитивне значення для виховання виконавської майстерності гри на скрипці мало включення до лекційного плану транспонування, читки з листа, а для особливо здібних – гри на альті.

Навчання сольного співу було найбільш складним і проблематичним з огляду на те, що результат у великій мірі залежав від конкретного професора, який мав свій метод і школу. На той час в українській вокальній та хоровій науці не було створено належних теоретичних основ навчання співу. Сольний спів вивчався протягом п'яти років. В 1-3 класах уроки проводилися 2 рази в тиждень для трьох учнів на годину, а в 4 і 5 класах – 2 рази в тиждень для двох учнів за одну годину. Умовами прийому на навчання сольному співу були знання нот і елементарної теорії музики, добрий голос, музичний слух, пам'ять, почуття ритму, відповідне здоров'я. Навчальним матеріалом для занять вокалом у початкових класах були підручники сольфеджіо та вокалізів, використовувалися легкі пісні та дуети.

У третьому класі виконувалися мажорні та мінорні гами в швидкому темпі, прикраси, продовжувалося вивчення сольфеджіо та вокалізів. В старших класах розпочиналося вивчення пісень, арій, оперних сцен, готувався сценічний концертний репертуар співаків, котрий включав твори російських та західноєвропейських композиторів.

Важливе місце в навчальних планах займав хоровий спів, який визначався програмою як головний предмет, що був тісно пов'язаний з

теорією і гармонією. Викладався він окремо для жінок і чоловіків і готував диригентів хорів.

Навчання хоровому співу тривало протягом трьох років. Учні опановували елементарну теорію музики, основи вокалу, здобуваючи знання про голос, його тембр, висоту, силу, звук. На заняттях акцент робився на сольфеджування, читання нот в скрипковому, басовому, сопрановому, альтовому і теноровому ключах; спів гам, тризвуків, септакордів, інтервалів. Окрім того, учні вивчали гармонію, засвоювали знання про модуляцію, класичну гармонію, особливості вузького й широкого розміщення акордів. До найважливішої інформації, яку отримували учні, відносилися знання про хори різного типу, діапазон хорових партій. На заняттях практикувалося читання нот в дуетах, терцетах, квартетах, хорові вправи різних типів, вивчалися правила управління хором, завдання диригента.

Лекційні плани філії Вищого Музичного інституту ім.М.Лисенка у Станіславі передбачали: навчання гри на віолончелі, контрабасі та духових інструментах. Навчання гри на віолончелі проходило окремо для хлопців і дівчат протягом шести років. Приймалися діти віком від 12 років. Уроки відбувалися тричі на тиждень, для 1-5 класів по 4 учні на годину, у 6 класі – 3 учні. Шкільна оплата для цієї спеціальності становила від 75 до 180 крон на рік.

У початкових класах гри на віолончелі вивчалися мажорні і мінорні гами, пальцеві і смичкові вправи, етюди. Вже від 2 класу практикувалося читання нот з листа, а у 5-6 класах – транспонування та ансамблева гра. Починаючи з 4 класу, учні виконували твори Дюпонта, Голтерманна, Ромберга, Куммера, Поппера, дуети Ромберга. У 6 класі програма включала концерти Давидова, Шумана, Волькманна.

Навчання гри на контрабасі, як і на віолончелі, тривало 6 років, проводилося тричі на тиждень з 1 по 5 клас для 4 учнів на годину, у 6 – для 3 учнів на годину. Оплата становила від 75 до 180 крон. На навчання гри на контрабасі приймалися діти від 14 років. У початкових класах вивчався технічний матеріал – гами, арпеджіо, вправи та етюди Сіманді, Боттесіні, Монтанягріо, Веремста. У старших класах до програми були включені сонати Ромберга, концерти і сольні твори Аберта, Штейна, Сторча, Швабе, Верімста та ін.

Навчання гри на духових інструментах тривало також 6 років. Умовами прийняття було знання елементарної теорії музики, добрий музичний слух відповідне здоров'я та 14-річний вік. Оплата курсу навчання складала 75-180 крон. Уроки відбувалися тричі на тиждень для 4 учнів на годину, у 6 класі – для 3 учнів на годину. В програму було

включено навчання на таких духових інструментах як флейта, кларнет, гобой, фагот, труба, тромбон, волторна, туба.

В планах науки гри на духових інструментах велика увага приділялася роботі над постановкою та технікою. Зокрема передбачалося вивчення мажорних і мінорних гам, тризвуків, септакордів, вправ та етюдів. Окрім цього, учні з цієї спеціальності мали можливість опановувати теорію музики, гру на фортепіано безплатно та зобов'язувались у старших класах брати участь у щомісячних концертах Інституту.

Програма навчання гри на духових інструментах включала досить великий обсяг навчального матеріалу. Технічні вправи та етюди готували учні до виконання художнього репертуару, що передбачав твори Андерсена, Доплера, Тершака, Гофмана, Шумана, Генделя, Рейсінгера, Рієтца, Моцарта, Вебера, Давіда, Вієка та ін. Обов'язковим було виконання сонат, концертів, варіацій, дуетів, тріо різних авторів, практикувалися також читка з нот та транспонування.

Контроль за роботою адміністрації Станіславської філії Вищого Музичного інституту здійснював Виділ Музичного Товариства ім.М.Лисенка.

Діяльність Вищого Музичного інституту високо підняла українське музичне мистецтво в Станіславі. Вихованці та педагоги цього закладу брали активну участь у концертному житті міста. Регулярно проводилися ювілейні імпрези, концерти творчих організацій (Музичного товариства ім.М.Лисенка, “Бояна” та інших), лекції-концерти, вечори класичної музики, сольні виступи виконавців. Така ситуація сприяла ознайомленню публіки із музичними творами талановитих митців та розбудженню музичного життя міста і краю.

З перших днів роботи Музичний інститут ім.М.Лисенка розпочинає різноманітну концертну діяльність. Про один з виступів учнів рецензент писав, що високий виконавський рівень “вказує на великий вклад праці, посвяти і знань з боку Дирекції та учительського збору, та на хист, талант і працю зі сторони молодих” [17].

Регулярне проведення “пописів” за участю кращих учнів сприяло вихованню сценічної витримки, самоконтролю, фахових навиків, активності, що було однією з складових частин методики виховання музиканта-професіонала. Починаючи з 1925/26 навчального року (Вищий Музичний інститут організував у Львові та більших містах краю спільні “пописи” учнів філій. Зокрема, такий концерт відбувся у травні 1931 року, на якому достойно виступили вихованці Станіславської філії [18].

У спільному “пописі” 22-23 травня 1937 року у Львові брали участь учні Станіславської, Коломийської, Яворівської, Тернопільської та Стрийської філій. Гарне враження справили виступи піаністів Ю.Цибрівського (клас С.Крижанівської), Л.Трач, Б.Зубаль (клас Д.Колесси) [19].

У 20-х роках у музичному житті Галичини з'являється новий вид концертної діяльності – тематичні концерти. Зокрема, такий вечір відбувся в Станіславі у 1926 році і був присвячений творчості Й.С.Баха. Його організаторами стали учні інституту, у програмі прозвучали фортепіанні, вокальні, скрипкові твори композитора. 1 червня 1935 року в залі Станіславського “Сокола” відбувся вечір європейської танцювальної музики, що об'єднав у своїй програмі музику Шопена, Шютта, Дворжака, Крайслера, Брамса, Рубінштейна, Штрауса.

Ще однією формою роботи філії Вищого Музичного інституту ім.М.Лисенка у Станіславі були тематичні лекції-концерти для учнів гімназій, що сприяло розширенню, систематизації та поглибленню знань середньошкільної молоді у сфері музичного мистецтва.

Формуванню професійних навичок допомагало залучення учнів Музичного інституту до гри в оркестрах. Зокрема, правління навчального закладу робило спроби створити власний симфонічний та камерний оркестр, в який активно залучалися вихованці струнного та духового класів. Практикувалася також ансамблева гра, що було передбачено лекційним планом установи.

Учительський склад ВМІ безпосередньо втілював в життя поставлені завдання музичної освіти. У першому навчальному 1921/22 році в Станіславській філії працювали такі талановиті педагоги:

- 1) клас фортепіано і солоспіву вела С.Левицька-Замора;
- 2) клас скрипкової гри проводив О.Вислоцький, урядовець дирекції залізниць, високопрофесійний скрипаль і педагог, учень О.Шевчика (Прага);
- 3) теоретичні предмети і гру на духових інструментах викладав О.Залеський.

Великий внесок в справу становлення та розвитку музичної освіти в Станіславі зробила Стефанія Крижанівська. Вона довгі роки працювала в філії ВМІ у Станіславі та консерваторії ім.С.Монюшка як педагог і акомпаніатор. Музичну освіту С.Крижанівська здобувала в консерваторії Музичного Товариства ім. С.Монюшка в Станіславі у Міхаліні Урішувни; випускні іспити здавала при Львівській консерваторії Галицького Музичного Товариства. Окрім цього, студіювала фортепіано у професора Фрімана (Львів). Після 1939 року продовжила роботу у ДМШ №1. С.Крижанівська користувалася

авторитетом як шанований, вимогливий викладач. Серед її вихованців знаходимо імена відомих культурних діячів краю, зокрема ім'я талановитого композитора А.Кос-Анатольського, котрий навчався в філії Музичного інституту у Станіславі протягом 1921-27 рр. Її ученицею була дружина С.Людкевича, обдарована піаністка та науковець З.Штундер, І.Яцужинська-Гриневич (викладала в Івано-Франківському музичному училищі ім.Д.Січинського), Л.Грицак (викладач Львівського музичного училища і Консерваторії), Б.Тихонюк (викладав у Львівській консерваторії) та багато інших.

Чимало випускників С.Крижанівської продовжили свій творчий і життєвий шлях за кордоном, що було пов'язано з історичними умовами, що склалися після 1939 року. Серед них можна виділити ім'я Юрія Цибрівського, що жив і працював у США, де і помер у 1997 році. Навчаючись у філії Музичного інституту в Станіславі, Цибрівський проявив себе як талановитий піаніст, що брав активну участь в концертах. Про його успіхи свідчить те, що 22 травня 1937 року він виступав серед кращих на спільному "пописі" учнів філії Вищого Музичного інституту у Львові, де виконував Етюд ре мінор, іп'єсу "Сіполтта" фа-дієз мінор Рейнгольда. Його ім'я знаходимо на численних афішах пописів у Станіславі. Він брав участь у Святочних Академіях, зокрема 20.12.36р. на урочистостях з нагоди 20-х роковин смерті І.Франка [21]. С.Крижанівська активно поєднувала в своїй роботі як педагогічну, так і виконавську й акомпаніаторську діяльність, про що свідчать афіші того часу. Зокрема, вона акомпанувала хору "Боян". Популярністю на той час у концертних колах користувалося тріо у складі І.Сінкевича (скрипка), І.Недільського (віолончель) та С.Крижанівська (фортепіано). Про її професійний рівень свідчить і той факт, що йдучи на пенсію у 1958 році, вона зіграла сольний концерт для колективу ДМШ №1.

С.С.Крижанівська своєю громадською та педагогічною діяльністю внесла вагомий вклад в культурно-мистецьке життя краю.

Тривалий час клас гри на фортепіано у філії ВМІ очолювала також Г.Лагодинська-Залеська (дружина О.Залеського), яка у 1922 році прийшла на місце С.Левицької-Замори.

Музичну освіту піаністка отримала у Вищому Музичному інституті ім.М.Лисенка у Львові, одночасно навчаючись у Львівській гімназії Святих Сестер Василіянок. Удосконалення професійних навиків відбувалося у приватній школі Кайзера, музикологічні предмети Г.Лагодинська студіювала у Віденському університеті.

Свою педагогічну діяльність у філії ВМІ у Станіславі вона розпочала у 1923 році. Окрім цього, Лагодинська часто виступала із сольними концертами, про що свідчать афіші того часу. Серед її учнів знамі у Станіславі викладачі-піаністи Д.Крижанівська, Л.Ковалів, Л.Коссак. Г.Лагодинська постійно вдосконалювала себе як піаністка. Живучи у Станіславі, їздила до Львова на лекції до Егона Петрі.

Вона працювала також на літературній ниві, пишучи рецензії, музично-критичні статті, що друкувалися в журналі "Овід". У 1960 році у світ вийшла її

повість "До сонця, до волі", а згодом історичне оповідання "Ліс". Перед початком другої світової війни Г.Лагодинська емігрувала у Відень, згодом – в Аргентину, де вчителювала в музичній школі при монастирі о.Василіянів. У США (Буффало) вона викладала гру на фортепіано та була управителькою відділу Українського Музичного Інституту в Нью-Йорку.

У Станіславській філії Вищого Музичного інституту ім.М.Лисенка працювали також і інші високоосвічені професіонали, зокрема оперний співак І.Козак, скрипаль В.Рівний, що заснував камерний оркестр та струнний квартет. Цей колектив активно виступав у концертах, а про його рівень свідчить виконання у Катедральному Соборі Станіслава твору Й.Гайдна "Сім слів на Хресті". До складу квартету входили викладачі І.Сенкевич – альт (абсолювент Берлінської Академії, що замінив Гайнца, вчителя німецької мови, якому польська влада заборонила грати в українському квартеті), В.Вислоцький та О.Вислоцький (перша і друга скрипка), І.Недільський (віолончель).

Аналіз рецензій та публікацій у періодичній пресі того часу стосовно концертної діяльності філії Вищого Музичного інституту в Станіславі дозволяє визначити репертуар, виявити професійний рівень виконавців та дізнатися імена кращих учнів музично-освітнього закладу. Адже рівень роботи будь-якої освітньої установи визначається якістю здобутих знань, умінь та навичок її вихованців. Серед учнів філіалу відзначився Михайло Острроверха, талановитий співак, що навчався тут перед від'їздом до Італії. Здібними піаністками були Т.Лепка, М.Винницька, Г.Поворозник, І.Сулима, що присвятили себе музично-педагогічній діяльності. Серед скрипалів, випускників філії, знаними були М.Лепкий, М.Харківська, С.Курковський та ін. Найбільш відомим вихованцем Станіславської філії був А.Кос-Анатольський. Внесок викладачів і учнів у музичну культуру міста і краю важко переоцінити.

Отже діяльність філії Вищого Музичного інституту ім.М.Лисенка у Станіславі була різноплановою і неюцінено важливою, що в першу чергу сприяло становленню та розвитку музичної освіти в місті та регіоні на початку ХХ сторіччя. Завдяки активності професорсько-викладацького та студентського складу цього закладу значно поживавилось концертне життя міста. Вищий Музичний інститут у Станіславі став осередком українського музичного мистецтва, об'єднавши навколо себе кращі сили української музичної інтелігенції.

1. Вахнянин А. В справі потреби засновання "Музичного інституту" у Львові // Діло, 1903. – Ч.197.

2. Людкевич С. Кілька слів про потребу заснування українсько-руських музичних консерваторій у Львові // Діло, 1902. – Ч.239.

3. Діло. Львів, 1926. – Ч.151.

4. Діло. Львів, 1905. – Ч.133.

5. Діло. – Львів, 1904. – Ч. 188.
6. Діло. – Львів, 1904. – Ч. 191.
7. Діло. – Львів, 1903. – Ч. 201.
8. Діло. – Львів, 1903. – Ч. 147.
9. Діло. – Львів, 1904. – Ч. 145.
10. Залеський О. Музичне життя Станіслава // Альманах Станіславської землі. Збірник матеріалів до історії Станіслава і Станіславщини. – Т. II. – Нью-Йорк-Торонто-Мюнхен, 1985. – С. 308-317.
11. Шкільний Устав Вищого Музичного інститута під управою “Союза співацьких і музичних товариств” у Львові. – Львів, 1903. – 66 с.
12. Повідомлення А. Вахнянина про діяльність культурно-освітніх товариств Галичини // ЦДІА України у Львові. – Ф. 818, оп. 1, спр. 20. – 44 арк.
13. Залеський О. З мого життя // Альманах Станіславської землі. Збірник матеріалів до історії Станіслава і Станіславщини. – Т. I. – С. 122-134.
14. Костюк О. Осип Залеський – музиколог, композитор, педагог // Альманах Станіславської землі. Збірник матеріалів до історії Станіслава і Станіславщини. – Т. II.
15. Залеський О. З музичного світу // Альманах Станіславської землі. Збірник матеріалів до історії Станіслава і Станіславщини. – Т. II. – С. 134-136.
16. Волощук Ю. Скрипкова культура Галичини 1848-1939 років: Дис... канд. мистецтвознавства.: 17.00.02. – К., 1999. – 192 с.
17. Діло. – Львів, 1923. – Ч. 98.
18. Діло. – Львів, 1931. – Ч. 124.
19. Сімович Р. Попис учнів філій Музичного інституту ім. М. Лисенка // Назустріч. – Львів, 1937. – Ч. 11.
20. Діло. – Львів, 1926. – Ч. 2.
21. Афіші пописів від 22 травня 1936 року та святкувань 20 грудня 1936 року.

Natalia Toloshniak, Lesya Nychay

THE ACTIVITY OF THE HIGHEST INSTITUTE OF MUSIC, NAMED AFTER M. LYSENKO, IN STANISLAV

The article outlines the main stages of establishing and developing of the branch of the Higher Institute of Music, named after M. Lysenko in Stanislav from the beginning of the 20th century till 1939, which had a great importance in the creation of the national music education. There is analyzed here the multilateral activity of the educational institution: the preparation of the skilled musical staff for the performing and pedagogical work; concert, educational and pedagogical spheres.

Юрій Волощук

ФАХОВА ПІДГОТОВКА СКРИПАЛІВ У ВИЩОМУ МУЗИЧНОМУ ІНСТИТУТІ ІМ. М. ЛИСЕНКА: НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ І ЄВРОПЕЙСЬКИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ДОСВІД (1903-1939 рр.)

Становлення українського скрипкового мистецтва Галичини першої половини ХХ століття тісно пов'язане з діяльністю навчальних закладів різного рівня, спрямованою на підготовку музикантів-професіоналів та аматорів. Провідна роль у цьому процесі належить Вищому музичному інституту ім. М. Лисенка у Львові (ВМІ) та його численним філіям, основним завданням яких було допомогти здобути музичну освіту талановитій українській молоді.

Незважаючи на те, що Вищий музичний інститут мав статус середнього (як інститут) навчального закладу, рівень викладання у ньому був досить високим. Учні мали змогу одержати “повну музичну освіту на основі консерваторського плану навчання на інструментальному і вокальному відділеннях, на педагогічному курсі і по композиції” [1, с. 124]. Однак випускники Музичного інституту отримували тільки свідоцтва. Керівництво Вищого музичного інституту неодноразово зверталось до польських властей з клопотанням про надання йому статусу вищого навчального закладу і перейменування в українську консерваторію, але офіційного дозволу так і не отримало.

Навчальний процес у Вищому музичному інституті, як і консерваторіях, які діяли в Галичині, поділявся на певні етапи. З 1911 р. по спеціальності “фортепіано” був зроблений поділ на нижчий, середній і вищий курси. По інших спеціальностях була визначена тільки кількість років навчання. На початку 30-х років поділ на курси мали всі спеціальності. Приблизно в цей же період для скрипалів був введений концертний курс. Терміни навчання на всіх названих курсах в різні періоди діяльності навчального закладу були неодинаковими. З перших років діяльності ВМІ термін навчання гри на скрипці тривав 7 років. В 1910 р. у зв'язку зі змінами в навчальних планах термін оволодіння скрипковою грою збільшився до восьми років [2].

За формою організації навчального процесу Музичний інститут імені М. Лисенка наближався до західноєвропейських консерваторій, де учні загальноосвітніх шкіл і студенти вузів навчалися паралельно, засвоюючи лише музичну програму. Проте до вищих курсів доходила тільки незначна частина вихованців. Це були люди з середньою чи навіть вищою освітою, котрі прагнули досконало оволодіти професією

музиканта. Звідси і досить низький відсоток випускників – приблизно 0,5-3% від загальної кількості учнів навчального закладу.

Всі вихованці, які навчалися в інституті повинні були в обов'язковому порядку здавати піврічні і річні екзамени. В кінці останнього курсу учні склали випускний іспит.

Для вступу у скрипковий клас ВМІ абітурієнт повинен був мати “знаменитий музикальний слух, почуте ритму, спосібну руку, відповідний духовий розвій і покінчений 10 рік життя” [3, с.19]. Практично до інституту вступали ті, хто вже мав певну музичну підготовку, засвоїв деякі навички гри на інструменті.

Уроки скрипкової гри у Вищому музичному інституті проходили тричі на тиждень по 15 хв. у I-IV-у класах і по 20 хв. у V-VIII-у класах. Шкільна оплата у скрипалів, у залежності від курсу навчання, становила від 75 до 210 корон щорічно.

Детальний аналіз плану навчання гри на скрипці, розробленого у 1903 році [3, с.19-21], а також вивчення програм екзаменів та концертів дозволили визначити ряд особливостей у доборі педагогічного репертуару викладачами Вищого музичного інституту.

Велика увага у процесі підготовки скрипалів приділялася роботі над технічним матеріалом. Зокрема, вивчення мажорних і мінорних гам було передбачене вже з першого року навчання. Протягом семи років учень мав опанувати всіма мажорними і мінорними гаммами, трізвучками і септакордами на три-чотири октави. З 6-го класу вимагалось виконання гам подвійними нотами.

Значне місце у педагогічному репертуарі займали етюди. Упродовж всього періоду навчання у ВМІ для учнів-скрипалів передбачалося вивчення етюдів Кайзера, Крейцера, Данкля, Вольфарта, Фіорілло, Роде, Ровеллі, Шпора, Донта, Алара, Гавіньє, Сітта, В'єтана, Ернста, Венявського, Соре, Паганіні.

Робота над гаммами та етюдами заклала міцну технічну базу для опанування художнім репертуаром. Починаючи з четвертого класу, від вихованців вимагалось виконання концертів Беріо, Крейцера, Роде, Віотті.

З кожним роком репертуар поступово ускладнювався. Учні 5-6-го класів працювали над такими творами великої форми, як концерти Роде (№7), Крейцера (№19), Віотті (№22), Баха, Шпора (№2, 11, 12), Моцарта, Бацціні, Бруха, Ліпінського, Мендельсона, Раффа, Рісса, Віталі (“Чаконя”). На вищому курсі (7-8-мі роки) учні опановували концерти Бетховена, Брамса, Бруха, Шпора (№9), Дворжака, Іоахима, Паганіні, Чайковського, В'єтана, Венявського, Клюгардта, Лало (“Іспанська симфонія”).

Крім вивчення концертів, навчальною програмою передбачало виконання скрипкових сонат (починаючи з п'ятого класу). Учням пропонувалось ознайомлення з сонатами для скрипки і фортепіано Генделя, Леклера, Нардіні, Тартіні, Баха, Гольдмарка, Шітта, Моцарта, Бетховена.

Перший навчальний план Вищого музичного інституту мав певні недоліки, що було пов'язано, в першу чергу, з обмеженим вивченням учнями сольних концертних творів малої та середньої форми. Ознайомлення зі скрипковими п'єсами починалося тільки з п'ятого класу. Очевидно, що така методика вивчення скрипкової гри не оправдала себе.

Тому в наступних навчальних планах, які, на жаль, не збереглися, художньому матеріалу відводилося значно більше місця. Цю думку підтверджує аналіз учнівських програм піврічних і річних концертів-звітів.

При доборі концертно-педагогічного репертуару віддавалась явна перевага п'єсам композиторів-романтиків. Так, учні нижчих років працювали над п'єсами Р.Шумана, П.Чайковського, Л.Боккеріні, Ш.Данкля. На середньому курсі виконувались композиції Бетховена, Галкіне, В'єтана, Венявського, Свендсена, Леонарда, Нашеза, Заржицького, Римського-Корсакова. Учні вищих років вивчали віртуозні скрипкові п'єси, які передбачені навчальними програмами сучасних вузів. Це твори Брамса, Губая, Сен-Санса, Сарасате, Венявського, Дворжака, Паганіні.

В 20-30-х роках у програмах учнів скрипкових класів Музичного інституту у Львові та його філій все частіше з'являються мініатюри українських композиторів: В.Барвінського, В.Безкоровайного, М.Гайворонського, Б.Кудрика, І.Левицького, М.Лисенка, С.Людкевича, Л.Ревуцького. Ця позитивна тенденція, характерна для розвитку музичної культури Галичини окресленого періоду, сприяла розширенню скрипкового репертуару та становленню національного виконавського стилю.

Крім роботи над інструктивним і художнім матеріалом, навчальні плани для скрипалів, починаючи з четвертого класу, передбачали транспонування мелодій на інструменті і читку з листа. Для здібних була введена гра на альті.

У програмах навчання гри на скрипці були й недоліки: практично не вивчались поліфонічні твори, недостатньо уваги приділялось виконанню класичних композицій. Відсутність у педагогічному репертуарі “Сонат і партит” Баха та інших поліфонічних творів значно гальмувала всебічний музично-технічний розвиток майбутніх скрипалів.

Формуванню активності, самоконтролю та сценічної витримки сприяло залучення учнів-скрипалів до гри в камерних оркестрах, які

створювались з навчальною метою у Львівському вищому музичному інституті та його провідних філіях. Зокрема, учнівським камерним оркестром керував викладач скрипки тернопільської філії Музичного інституту Юрій Крих. Цей колектив неодноразово виступав у різних концертних програмах. У ювілейному святкуванні, приуроченому десятій річниці від дня заснування Музичного товариства та Музичного інституту імені М.Лисенка у Тернополі, у виконанні камерного оркестру прозвучала “Серенада” В.Моцарта* Як відзначає рецензент, “та оркестра, зложена з 27 членів, учнів класи проф. Криха, – це вислід тої праці, яку він поклав протягом тих літ у Тернополі” [4, с.88].

Великою популярністю користувався камерний оркестр коломийської філії ВМІ під керівництвом скрипаля-педагога Романа Рубінгера. У львівських часописах “Українська Музика” і “Діло” композитори В.Барвінський, С.Людкевич писали, що жодне місто в Галичині не має такого постійно діючого оркестру, як у Коломиї. Він неодноразово супроводжував виступи відомих співаків, зокрема М.Голинського, В.Тисяка, М. Сокола [5].

У класах скрипки Вищого музичного інституту імені М.Лисенка працювали високопрофесійні педагоги – вихованці провідних європейських консерваторій. Упродовж усього періоду діяльності цього музичного навчального закладу простежується тенденція до кількісного зростання викладацького складу, пов’язана, в першу чергу, зі стабілізацією освітньої роботи в краї та значною активізацією мистецького життя. Якщо в перший рік існування інституту скрипкової гри навчав тільки один вчитель, то у 1929/1930 н.р. їх кількість зростає до п’яти.

Згідно з планами Музичного товариства імені М.Лисенка у 1903/1904 н.р. гру на скрипці в інституті мав вести випускник консерваторії Польського музичного товариства Олександр Бережницький. Але у зв’язку з військовою службою він не зміг приступити до роботи. Тому його замінив випускник Віденської консерваторії румун Отто Тайтч, “що відзначає ся великою педантерією в уділянню науки” [6, с.104]. Але вже з 1904/1905 н.р. скрипковий клас ВМІ все ж таки очолив О.Бережницький [7].

У перші роки роботи Музичного інституту у Львові, крім О.Бережницького, скрипковій грі навчала Є.Щедрович-Ганкевич (учениця Ауера та Шевчика) та А.Должицький. Починаючи з 1909 р., гру на скрипці веде випускник Віденської консерваторії Є.Перфецький (учень проф. Свєртки).

Упродовж 10-х років ХХ ст. поряд з Перфецьким, який працював в інституті (з перервами) до 1936 р., викладали Ф.Кребс (1912-1914) і

М.Зуна (1916-1918). У 20-30-х рр. у скрипкових класах ВМІ викладали Й.Москвичів (1928-1939), Р.Криштальський (1933-1939), К.Гладилович (1931-1939), Є.Козулькевич (1935-1939), І.Левицький (1920-1921; 1930-1931).

У філіях Вищого музичного інституту імені М.Лисенка працювали викладачі з різним рівнем професійної підготовки. Деякі з них відзначалися високим професіоналізмом і були відомими як у Галичині, так і за кордоном. Серед них – І.Повалячек (Стрий), І.Сенкевич і С.Вислоцький (Станіслав), Ю.Крих (Тернопіль), Р.Рубінгер (Коломия).

Вивчення рецензій на концертні виступи галицьких скрипалів-педагогів, аналіз заміток у періодичній пресі, присвячених їхній педагогічній діяльності у ВМІ, дослідження концертно-педагогічного репертуару учнів, а також ознайомлення з основними педагогічними і методичними принципами викладачів, у яких здобували професійну музичну освіту фундатори української скрипкової школи в Галичині, дає змогу скласти певне уявлення про стиль педагогічної роботи провідних педагогів скрипкових класів Вищого музичного інституту імені М.Лисенка у Львові та його філій (Є.Перфецького, Й.Москвичіва, Р.Криштальського, К.Гладилович, Ю.Криха, Є.Козулькевича).

Значну увагу педагоги галицької скрипкової школи приділяли самостійності мислення, творчому пошуку, виробленню вміння власної інтерпретації твору. Для досягнення цієї мети від учня вимагалась не тільки робота над вузькопрофесійними проблемами, але й загальна культура, широта кругозору.

Велике значення в українській скрипковій педагогіці надавалося удосконаленню сценічної майстерності, розвитку музично-виконавських навиків, міцної технічної бази, досягненню свободи володіння інструментом. Цим пояснюється, зокрема, та особлива увага, яка приділялася роботі над технічним матеріалом.

Виконання учнями значної кількості творів великої форми, а також різнохарактерних п’єс композиторів-романтиків сприяло формуванню художнього смаку, розвитку різних видів техніки і різноманітних прийомів звуковидобування.

Включення у педагогічний репертуар композицій українських митців позитивно вплинуло на процес формування національного виконавського стилю.

Для розвитку активності, виховання сценічної витримки, самоконтролю, набуття фахових навиків в класах українських педагогів-скрипалів постійно заохочувались публічні виступи на естраді, організовувались учнівські ансамблі, оркестри, унісопи.

Оскільки перші педагоги класу скрипки Вищого музичного інституту були вихованцями різних європейських скрипкових шкіл, то вони, відповідно, різнилися особливостями виконавського стилю, педагогічними й методичними принципами, підходами до підбору концертного й педагогічного репертуару. Проаналізувавши ці відмінності, можна констатувати поділ школи на два напрямки. До першого належали Є.Щедрович-Ганкевич, Є.Перфецький та його учень Р.Криштальський. Вони були послідовниками чеської скрипкової школи. Представниками другого напрямку були вихованці польської скрипкової школи – О.Бережницький, А. Должицький, Й.Москвичів, І.Левицький та їх учні (Ю.Крих, Є.Козулькевич).

Для прихильників “школи Є.Перфецького” більш близьким був концертно-педагогічний репертуар, в який входили твори композиторів віртуозно-романтичної течії – Ернста, Бацціні, Венявського, В’етана, Крейслера, Сарасате, Паґаніні.

Ці ж твори вивчали й учні, які навчалися у послідовників польської школи. Але в їхньому репертуарі частіше, ніж у прихильників “школи Перфецького”, зустрічаються концерти Моцарта, сонати Бетховена, а також композиції російських авторів – Римського-Корсакова і Чайковського. У класах цих педагогів (особливо Й.Москвичіва, Є.Козулькевича і Ю.Криха) значно більше уваги приділялось вивченню п’єс українських композиторів: М.Лисенка, В.Барвінського, С.Людкевича, І.Левицького, Б.Кудрика.

Гра вихованців “школи Перфецького” відзначалося експресивністю і емоційністю, вражала технічною досконалістю. Сам Перфецький, будучи скрипалем віртуозно-романтичного “паганінівського” плану, володів різноманітною штриховою технікою, широкою базою засобів музичної виразності.

Для гри учнів і прихильників “школи Москвичіва” притаманне поєднання як романтичних, так і реалістичних рис. Звук у цих скрипалів відзначався виразністю та різнобарвністю. Глибина думки і почуття з’єднувались в їх урівноваженій манері виконання. В інтерпретації віртуозно-романтичних творів Паґаніні, Ернста, В’етана, Венявського на перший план виходили суб’єктивно-романтичні риси. В класичних творах виконавці акцентували увагу на об’єктивних рисах трактування, а суб’єктивне відходило на другий план.

Значно яскравіше, ніж у послідовників чеської школи, у представників “польського напрямку” простежується зв’язок з особливостями народного музикування. З народного виконавства вони запозичили такі риси, як імпровізаційність, барвистість, ритмічність та інтонаційно-

образні особливості, задушевність, ліризм і поетичність в кантилені, пісенний характер гри.

Правильність обраних напрямків педагогічної роботи викладачів скрипкових класів Вищого музичного інституту імені М.Лисенка позитивно позначилася на кількісних і якісних змінах учнівського складу. Якщо в перший рік діяльності Музичного інституту в ньому налічувалось 86 учнів, то у 1928-1929 н.р. їх кількість зросла до 180 чоловік. Серед них 80 вихованців оволодівало скрипковою грою. Тенденція до зростання кількісного складу учнів простежується і у філіях ВМІ.

Два рази в рік (піврічні та річні “пописи”) учні скрипкових класів демонстрували свій технічно-художній ріст перед викладачами інституту та музичною громадськістю. Річний звіт вихованців Вищого музичного інституту імені М.Лисенка у Львові відбувся 19 червня 1922 року. Найкраще враження серед скрипкових номерів справив виступ учениці п’ятого року навчання Марії Січинської, гра якої відзначалася значною музикальністю і повним розумінням змісту твору. Молода скрипалька виконала першу частину концерту А-Dur В.Моцарта [8].

Такі ж “пописи” проходили і в філіях Музичного інституту. Зокрема, про звітний концерт учнів станіславської філії позитивно відгукнувся інспектор С.Людкевич: “В науці скрипки бачили ми скрізь взірцевий спокійний потяг смичка, солідність ритмічну і чистий тон, а між елементами другого і четвертого року навіть визначні таланти, вельми уміло ведені професором до артистичних вижин” [9].

Починаючи з 1925-1926 н.р., Музичний інститут імені М.Лисенка влаштовував у Львові та інших великих містах Галичини спільні “пописи” кращих учнів своїх філіалів. Наприклад, такий звітний концерт відбувся у травні 1931 року. Серед виконавців-скрипалів особливо відзначилися вихованці коломийської філії Л.Сатурська і В.Цісик [10].

У спільному “пописі” філії ВМІ, який пройшов 22 і 23 травня 1937 року у Львові, виступили учні з Перемишля, Яворова, Тернополя, Стрия і Станіслава. Гарне враження справила гра Б.Запутович (Перемишль), яка відзначалася приємним звуком та досить чистою інтонацією. Гра вихованця стрийської філії Олександра Рудницького мала добре розвинену штрихову техніку [11].

Починаючи з кінця 20-х років, педагог Й.Москвичів започаткував концерти учнів свого класу. Такі вечори свідчили про високий професійний рівень викладача, який репрезентував нові яскраві таланти. Один з таких концертів відбувся 21-го березня 1937 р. в Малому залі Музичного товариства імені М.Лисенка. Інтерпретаторкою творів

Бетховена (соната “Весняна”), Віотті (концерт №22), Венявського (“Дудар”), Бацціні (“Танець гномів”), Губая (“Нејре Каті”) виступила учениця Москвичіва Леся Деркач [12, с.84]. У квітні цього ж року учні класу Москвичіва організували концерт, складений з творів давньо-класичної, класичної та романтичної скрипкової літератури [13, с.40].

Кращі вихованці скрипкових класів Вищого музичного інституту імені М.Лисенка брали активну участь у концертному житті краю, виступаючи на різних музичних імпрезах. Такі виступи сприяли розвитку їхніх виконавських навиків, гартували сценічну витривалість. Один з таких вечорів відбувся з приводу 60-ліття чеського композитора Й.Сука. Серед багатьох номерів програми добре розвиненим артистизмом вирізнялися виступи скрипалів Є.Козулькевича (клас Москвичіва), А.Цегельського, І.Коваліва, Р.Согор (клас Перфецького) [14].

Престиж навчального закладу значною мірою залежить від рівня його випускників. Серед вихованців скрипкових класів Вищого музичного інституту імені М.Лисенка є багато музикантів, внесок яких в українську та світову музичну культуру важко переоцінити.

Значну роль у формуванні української скрипкової школи в Галичині відіграла педагогічна діяльність таких випускників Вищого музичного інституту, як Ю.Криха (клас Й.Москвичіва), Є.Козулькевича (клас Й.Москвичіва) і Р.Криштальського (клас Є.Перфецького).

Розвитку скрипкового виконавства й активізації музичного життя в краї сприяла концертно-просвітницька діяльність Євгена Цегельського (клас Й.Москвичіва), Івана Коваліва (клас Є.Перфецького), Олександрі Деркач (клас Й.Москвичіва) і Романа Придаткевича (клас Є.Перфецького). Останній, емігрувавши в 1923 році до Сполучених Штатів Америки, активно включився в організацію музичного життя серед української діаспори. Там він організував “Українську консерваторію”, давав сольні концерти, був керівником і учасником різних оркестрів, а також займався композиторською творчістю.

Таким чином, активна освітня діяльність Вищого музичного інституту імені М. Лисенка у Львові та його численних філій сприяла становленню національної скрипкової школи на західноукраїнських землях, відкрила нові можливості для поживлення концертного життя регіону та розвитку сольного й ансамблевого скрипкового виконавства.

1. Мазепа Л. Музыкальное образование Львова XV-XX веков: Дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. – М., 1987. – Т.1. – 236 с.

2. Людкевич С. Кілька заміток до реформи в “Вишнім Музичнім Інституті т-ва ім. Лисенка у Львові. // Діло. – Львів, 1910. – Ч. 173.

3. Статути товариств (“Львівський боян”, “Сурма”, Галицького музичного товариства, Муз. товариства ім. М. Лисенка) // Відділ рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України. – Фонд консерваторії, спр. 163, п. 50. – 215 арк.

4. Хроніка й рецензії. // Українська музика. – Львів, 1939. – Ч.3. – С.86-88.

5. Грабеш Г. Роман Рубінгер. // Агро. – 1991. – 26 грудня.

6. Волошин М. Вищий музичний інститут у Львові. // Ілюстрований музичний календар. – Львів, 1905. – С.102-104.

7. Діло. – Львів, 1904. – Ч.177.

8. Річні пописи елевів Вищого Музичного Інституту ім. М.Лисенка у Львові. // Громадський вісник. – Львів, 1922. – Ч.111.

9. Людкевич С. Попис елевів Музичного Інституту в Станиславові. // Громадський вісник. – Львів, 1922. – Ч.100.

10. Діло. – Львів, 1931. – Ч.24.

11. Сімович Р. Попис учнів філій Муз. Інституту ім. Лисенка. // Назустріч. – Львів, 1937. – Ч.11.

12. Оголошення концертів (1923-1939 рр.). // ЦДІА України у Львові. – Ф. 327, оп. 1, спр. 2. – 120 арк.

13. Хроніка й рецензії. // Українська музика. – Львів, 1937. – Ч.3. – С.37-40.

14. Приймова І. Музичний вечір, присвячений творчості Йосифа Сука // Діло. – Львів, 1934. – Ч.112.

Yuriy Voloschuk

SPECIAL TRAINING OF VIOLINISTS AT THE HIGHEST INSTITUTE OF MUSIC,
NAMED AFTER M.LYSENKO, IN LVIV: NATIONAL TRADITIONS AND ART
EUROPEAN EXPERIENCE (1903-1939)

The article tells us about the activity of the Higher Institute of Music, named after M.Lysenko in Lviv and its branches for the preparation professional violinists and amateurs during 1903-1939. It is also about the newest principles of education, based on the national art traditions and progressive European pedagogical experience. It is defined here the themes of the repertoire, analyzed the influence of the educational work on the level of the concert life and string-bow performance.

Леся Мороз

ПОЛЬСЬКЕ ХОРОВЕ ТОВАРИСТВО "ЛЮТНЯ" У ЛЬВОВІ

Складовою частиною музичної культури Галичини є хорова культура. Її професійний розвиток в значній мірі залежав від наявності співацьких товариств. Одне з перших – статутове музичне товариство "Теорбан", засноване у Львові 1870 р. Анатолієм Вахнянином. Хор товариства "складався з молодіж, між якою визначалися пізніше звісні артисти Закревський і Мишуга" [1, с.4]. Згодом тут стали виникати й інші хорові товариства: "Лютня", "Ехо", "Сурма", "Гармонія", "які пропагували музику польських або українських композиторів і мали певний вплив на активізацію музичного життя міста..." [2, с.12].

Джерельною базою для вивчення історії творчої діяльності "Лютні" стали архівні документи [3], періодичні видання ("Зоря", "Галичани", "Діло"), окремі згадки в публікаціях сучасних музикознавців. Ці матеріали свідчать, що хорове товариство виникло з тісної співпраці польських та українських музикантів, які брали активну участь у створенні великих хорових сцен (приблизно 500 співаків у супроводі військового оркестру) під час зустрічей цесаря Франца Йосифа I. Авторами і диригентами величальних кантат були А.Вахнянин та К.Мікулі. До складу кращих співаків хорового об'єднання під назвою "Лютня" входили як польські, так і українські співаки Борковський, Ардан, Славичек, Стотанчик, Романовський, Герасимович, Мишуга. Першими диригентами хору були С.Цетвинський та А.Вахнянин.

Як бачимо, до "Лютні" належало чимало українців, "які, не маючи своїх музичних організацій, горнулися до співу в інших товариствах" [4, с.10]. За їх ініціативою формувався репертуар хорового товариства, до якого включалися твори композиторів М.Вербицького, І.Воробкевича, А.Вахнянина, а також М.Лисенка та П.Ніщинського. Оригінальні тексти пісень писалися латинським алфавітом і літографічним способом публікувалися у хорових збірниках товариства.

Незабаром після свого створення (1880 р.) "Лютня" бере активну участь у музичному житті Галичини. Святкування ХХ-х роковин смерті Тараса Шевченка відбувалося за участю львівського чоловічого хору та його солістів: А.Ардана ("Нічний привіт" Шторха), С.Цетвинського ("Заповіт" М.Вербицького), Б.Ганінчакової (дві українські народні пісні в опрацюванні М.Лисенка "Нашо мені чорні брови", "На городі коло броду"), О.Мишуги ("Чи така наша доля" А.Вахнянина). Музична частина Шевченківського концерту під керівництвом А.Вахнянина

показала, "що музика і спів русинів щиро плекаються, що руска душа і руске серце суть для сеї музики буйною нивою, на котрій сходять хороші живуші музикальні цвіти народні, що музика руска має не лише високообразованих виконавців своїх, але і авторів отличних" [5, с.66–67].

В наступних роках хор "Лютні" незмінно продовжував свою участь у національних та релігійних святкуваннях. Комітет з підготовки одного з концертів, до якого входили члени товариства "Просвіта", "Руська Бесіда", "Академічне Братство", склав прилюдну подяку всім його учасникам, в тому числі "і членам товариства "Лютня" за їх ласкавий співуділ, котрий єдино причинився до світлости вечера" [6]. Кращі сили хору разом з молодими співаками Духовної семінарії і Ставропігійської бурси брали участь у виконанні страдних псалмів, що співалися у Великодну п'ятницю в українських церквах Львова [7].

Виключно слов'янською була програма концерту "Лютні", що відбувся 28 березня 1889 р.: С.Воробкевич "Із Гайдамаків", А.Вахнянин "Молоді сні", П.Ніщинський "Закувала та сива зозуля", три народні пісні в гармонізації А.Ферхгот-Товачовського – українські "Стоїть явір над водою", "Ой там на горі" та російська "Лучина, лучинушка". Галицькі часописи неодноразово висловлювали членам хору щирі подяки "за їх стілько разів виявлену охотну участь в святкуванні наших народних обходів..." [8]. В іншій відозві читаємо: "Кому ж не знаний хор "Лютня" під управою директора Цетвинського, котрому окремо належить і за се подяка, що ніколи не відказав своєї участі в наших вечерицях, відспівав як "Гамалію" Лисенка, так і другі пісні справді концертво" [9].

Хор "Лютні" розгорнув концертну діяльність не лише у Львові, але й у провінційних містах. На Шевченківському концерті в Стрию (31 березня 1889 р.), організованому Іваном Вахнянином взяли участь найкращі сили хору: Цетвинський, Ардан, Ліпечський, Купчинський, Вахнянин, Вітошинський, Телиховський, Стотанчик, Прохаска, Богданський. Новиною концерту було виконання гармонізованих С.Цетвинським українських народних пісень "Моя мати ворожбита", "Як ніч мя покриє", "Ой поїхав князь Ревуха". Крім цього, виступили: співак-бас М.Вітошинський ("Ой чого ти почорніло". "Ой Дніпре мій, Дніпре" М.Лисенка), піаністка Шепаровичівна (варіації на тему пісні "У сусіда хата біла" Й.Витвицького), цитрист Є.Купчинський (власне попури на теми народних пісень).

В концерті також взяв участь мішаний хор місцевої молоді. Промовистим є факт, що співаки "Лютні" долучилися до українських виконавців і "не погордивши ними", підтримали у творі М.Вербицького

"Заповіт". Подібний приклад дружлюбного ставлення підносив славу "Лютні" по всій Галичині. Цієї пошани у людей хор заслужив собі тим, що зацікавлено бере участь у національних концертах та цілком артистичними виступами долучається не лише до піднесеності народних свят, "але і будить в цілім краю охоту до співу" [10]. І це насправді було так, бо вже в короткому часі (у 1891 р.) "вдалося заснувати самостійне співоче товариство "Львівський Боян" на тривких основах", першим диригентом якого став бувший учасник і керівник "Лютні" А.Вахнянин. [11, с.228].

Крім Шевченківських концертів, артистичні сили "Лютні" брали участь у вечорах пам'яті М.Шашкевича. В одному з них представлено II-й акт опери "Купало" А.Вахнянина". Головну сопранову партію Одарки виконувала співачка М.Павликівна, тенорову партію Степана – С.Цетвинський, басову партію Максима – Славичек. В ролі посла був Стотанчик (бас). Вистава завершилася "Молитвою" і "Хором козаків". Враження, яке справила на присутніх "Лютня" виконанням II акту з опери "Купало", "було справді величне і імпонуюче" [12].

Програми концертів "Лютні" включала також обробки українських народних пісень, здійснені польським композитором Богданським ("Стояв чернець над водою") і вже згаданим Ферхгот-Товачовським ("Ой ти, дівчино зарученая"). Обидві пісні викликали захоплення слухачів. Не менш вдалим були й інші твори: "Похід Таборів" (чеська пісня), "Восени", "На морі" Ф.Мендельсона, Полонез" З.Носковського, "Безмежність" І.Шульца тощо.

До виступів хору запрошувалися провідні військові оркестри піхотних полків австрійської армії. Їх участь надавала концертові урочистого, святкового характеру. Найбільшою популярністю користувалися оркестри, диригентами яких були капельмейстери Бахо, Мазак, Фаль, Тайбельрайтр, Штайнер, Томас, Ролль. Так, наприклад, військовими музикантами під керівництвом Бахо з успіхом були виконані твори Л.Лехнера "Чотири пори життя", Й.Гайдна "Анданте з варіаціями", М.Бруха "Kol Nidrej" з віолончелевим соло. Оркестр Ролля вперше представив львівській публіці увертюру з опери "Der Varenhanter" Р.Вагнера і "Фантазію" з оперної казки "Раз було" О.Заклинського. Добре враження на О.Нижанківського справили військові музиканти під керівництвом Штайнера. Композитор писав, що у виконанні полковим оркестром увертюри С.Монюшка "Байка" "всякі тонкості інтонації виходили дуже пластично і принадно, а краски поодиноких інструментів, переливаючись поміж собою, дуже мило вражали ухо слухача" [13].

Концерти "Лютні" завжди відбувалися за участю музикантів-виконавців. В музично-інструментальній частині програми своє мистецтво демонстрували кращі виконавці та ансамблеві групи музичного товариства "Гармонія". Серед них – піаністи Г.Вербицька, В.Курц, Ф.Нойхаузер, Е.Островський, З.Щепанський; скрипалі М.Вольфсталь, Ф.Якль; віолончеліст Стінгл; фортепіанне тріо Нойхаузер (фортепіано), Сломковський (скрипка), Єржина (віолончель). Добре знаним у Львові був наймолодший з піаністів Р.Кочальський. Непересічні артистичні якості ставили його в ряд першорядних музикантів. На думку рецензента, "Соната" (h-moll) Ф.Шопена в трактовці Р.Кочальського – "се твердий горішок для віртуозів, а від часів Рубінштейна рідко котрий із славних виконавців рішився її виконати" [14]. Добрий успіх мали запрошені вокалісти Л.Марек, А.Прокоповичівна, А.Домбровська. З чоловіків – М.Вітошинський, В.Малявський, О. Нижанковський. За участь в концертах "Лютні" голова товариства вручив співачці М.Павликівній лавровий вінець з написом на стрічках: "Swei chlube – Lutnia".

Великою популярністю користувався чоловічий вокальний квартет "Лютні", до складу якого входили співаки П.Борковський (бас), С.Цетвинський (тенор), А.Вахнянин (баритон), А.Ардан (тенор). Славився також дует А.Вахнянина і С.Цетвинського, як також і сольні виступи кожного співака зокрема. Акомпанував на фісгармонії А.Вахнянин. Названі артисти разом з іншими співаками об'єдналися у т.зв. "дванадцятку", яка в 1885 р. концертувала в Польщі, зокрема у Варшаві, де здобула славу високопрофесійного хору. Царська цензура Росії заборонила співакам виконувати твори галицьких композиторів, а саме М.Вербицького "Гей, по горі, по високій" (сл. Ю.Федьковича) та "До зорі" (сл. І.Гушалевича), "вважаючи навіть такі далекі від політичного чи соціального спрямування твори небажаними для публічного виконання" [15, с.11].

Товариство "Лютня" щорічно проводило зібрання, на якому переобиравалося його керівництво, члени виділу, диригенти та їх заступники. До керівного складу входили С.Федак, Р.Макаревич, В.Шухевич, Е.Люкас, Л.Гамме. У 1880–1883 рр. заступником голови товариства обирався А.Вахнянин, вже відомий як автор хорів, опери "Купало", музично-драматичних творів. Членами виділу обиралися А.Ардан, І.Стотанчик, І.Клихарський, Т.Розмаринович, В.Славичек, С.Гживинський. Ф.Баверова та ін. Учасником хору був також композитор Остап Нижанківський.

Про концерти "Лютні" захоплено відгукувалися українські часописи. Виконання нею хору "Закувала та сива зозуля" з музичної

картини “Вечорниці” П. Ніщинського викликало в одного з рецензентів поетичні слова правдивого визнання: “Коли славний хор товариства “Лютня” став співати, залягла у просторій салі “Народного Дому” якась поважна торжествена тиша. Здавалося, що всі слухачі заперли у собі дух, котрий слідив за чаруючими звуками, щоби не пропустити ні одної черти сеї гарної пориваючої пісні. Якесь дивне ніжне чувство вкрадалося до душі, а уява несла нас далеко в самий степ український, з котрого неначе долітав – то легіт тихого теплого вітру, то луна розбурханих филь широкого Дніпра”. Крім названого твору, виконувалися й інші: хор Енгельберга “Любов соловейка”, Вахнянина “Молоді сні” та чеська пісня “Сerveva voda”. Зібрані гості рясними оплесками виразили “щире признання знаменитим співакам і їх диригентови Цетвинському, котрий своїм славним проводом хором “Лютні” щороку причиняється безкорисно до звеличання Шевченківських вечерниць, що від 24 літ сталися у нас народним торжеством” [16].

Для активізації композиторської діяльності в жанрі хорового мистецтва товариство “Лютня” оголошувало конкурси написання музичного твору. Основною вимогою до українського або польського тексту була його літературна вартість. Всі надіслані твори хор виконував на публічному концерті без оголошення імені автора. Комісія визначала переможців і відповідно до професійного рівня нагороджувала їх. До участі в роботі комісії запрошувалися композитори і відомі музичні діячі: Г. Ярецький, Л. Марек, К. Мікулі, А. Вахнянин, Р. Шварц, Ф. Сломковський, В. Вшелячинський, В. Висоцький, С. Цетвинський, С. Невядомський, Е. Люкас (голова “Лютні”). Так, наприклад, на конкурсі 1889 р. комісія відзначила чоловічий хор “Три цвіти” К. Кретохвилі, основу якого складають мотиви українських народних пісень.

З початком 1888 р. репертуар “Лютні” дещо змінюється. З’являються твори західноєвропейських композиторів Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Д. Верді, Ш. Гуно, Ф. Мендельсона, Е. Гріга, М. Мошковського, Я. Галля. Однак ця репертуарна спрямованість не дуже сподобалася музичним критикам, а також співакам українського походження. Рецензенти докоряли хору за те, що вже довший час він не виконував українських народних пісень. Вони домагалися від товариства, щоби воно, “продукуючи знамениті польські, німецькі та другі чужі твори посвятило трохи уваги і рускій музиці, котрої найкрасші плоди, як прим. уступи з “Різдвяної ночі”, “Утопленої”, більша частина Лисенкової музики до “Кобзаря” і т.д. в Галичині зовсім ще не звісні” [17].

Поза тим, концерти хору продовжували подобатися глядачам завдяки майстерному виконанню таких творів, як “Хор робітників” Ш. Гуно, “Ляро” Л. Бетховена (соло П. Борковського), фіналу з I акту опери “Льорелай” Ф. Мендельсона (соло М. Павликівної). Не обминала “Лютня” й українського репертуару. На вечорницях 27 червня 1888 р. у виконанні хору та солістів П. Борковського і М. Вітошинського прозвучали пісні: “Моя мати ворожбита”, “Як ніч мя покриє”, “Ой поїхав Ревуха” в гармонізації С. Цетвинського. Ще декілька народних пісень в обробці М. Лисенка (“Ой вийду я на гіроньку”, “Стоїть явір над водою”, Ой любив та кохав”) хор підготував до концерту пам’яті В. Барвінського (12 квітня 1889 р.). Неодноразово повторювався твір П. Ніщинського “Закувала та сива зозуля”.

З роками кількість учасників “Лютні” збільшувалася і виникла необхідність організувати (крім чоловічої) окремо жіночу і мішану групу хору. Це давало кращі можливості розширити творчу палітру колективу і виступати зі своїми сольними програмами. Такий концерт відбувся 24 листопада 1888 р. У сольних аріях В. Моцарта, С. Монюшка, Г. Ярецького досвідченою артисткою показала себе співачка Френклівна. Чоловічий і мішаний хори викликали захоплення слухачів і виправдовували заслужену славу “Лютні”. Особливо сподобалася “Русалка” Райнбергера. Програму концерту доповнила юна піаністка Мацьєржинська виконанням “Варіацій” І. Падеревського

На концерті, що відбувся 19 грудня 1888 р. прозвучали: мадригал Вольтрамуса “Над ручаєм” (з 1560 р.), “Ялина” А. Рубінштейна, “Пісня” Я. Галля. Крім названих творів, голосово і чисельно зміцнений хор включав до свого репертуару твори великої форми – баладу у 3-х частинах “Ріг Ролянда” К. Мікулі, яка відзначалася “багатством мелодій, прегарною інструментацією і вірним зілюструванням ситуацій, зображених в тексті” [18]. Успіх “Лютні” та солістів С. Цетвинського і М. Вітошинського був безперечний.

У репертуарі “Лютні” були також твори вокально-симфонічного жанру, написані переважно для великого складу хору, оркестру і солістів. Великою популярністю користувалася композиція М. Бруха до слів Шіллера “Пісня про дзвін”. Найкращим солістом визначено Олександра Нижанковського (бас). В цілості також виконувався хоровий твір І. Россіні “Messe Solenne”. Сильне враження справили на глядачів “Кримські сонети” С. Монюшка на сл. А. Міцкевича, особливо другий (“Тиша моря”), четвертий (“Буря”) і п’ятий (“Руїни”) з восьми частин твору. Не меншим успіхом користувався новий “Цикл п’яти італійських пісень” (a capella) в

опрацюванні для чоловічого хору Я.Галля. Рецензент концерту О.Нижанківський відзначаючи талант польського композитора у збагаченні й української музичної літератури вдалим гармонізуванням декількох народних пісень писав, що Я.Галль "так удачно, так щасливо підхопив, використав і до природи мужських голосів приложив ті неаполітанські та сіцилійські мелодії, що декотрі точки з того циклю просто поривали своєю красою" [19]

З кожним роком "Лютня" удосконалювала свою професійну майстерність. Відомі музиканти і композитори визнавали її провідний статус у музичному житті Львова та виховний вплив на людей. "Вже то кождий безсторонній мусить признати, – писав О.Нижанківський, – що "Лютня" стоїть справді на висоті своєї задачі, бо, виконуючи звичайно знамениті твори з своєї літератури музичної, плає тим самим свою музику національну, а познакомлюючи публичність львівську з перлами чужої музики, образує її" [20]. Підтвердженням цих слів було виконання хором одного з найбільших творів М.Солтиса – ораторії "Sluby Jana Kazimierza" на сл. С.Дихинської. Композиція, що складається з 4-х частин (Інтродукція, Пролог, Ченстохова, Обіт королівський), нараховує 21 вокально-інструментальний номер, у кожному з яких відчувається "уміла рука в проведенню поодиноких, особливо вокальних голосів, – в деяких знов дуже удачно ужиті і використані ефекти інструментальні..." [21]. Як чоловічий, так і жіночий хори "Лютні", оркестр та солісти: Волощакова (сопрано), Ол.Нижанковський (бас), М.Вітошинський (баритон) і декламатор Велячинський цілком артистично впоралися зі своїм завданням.

Серед інших творів вокально-симфонічного жанру, які у різні роки виконувала "Лютня", були: ораторії Ф.Мендельсона "Ілія" (12 квітня 1896 р.), "Христос" (3 квітня 1898 р.), ораторія Е.Асторга "Stabat Mater" (26 квітня 1899 р.), хоровий твір К.Бендля "Шванда дурник" за мотивами чеської народної казки (4 листопада 1900 р.). Крім хору і оркестру, солістами цих вистав були: Вошак, Тиц, Мілер, Райндль, Ульман, Павликів, Новаківська, Вітошинський, Ол.Нижанковський, Сак, Славічек, Губерський, Черни, Шуліславський, Левицький.

25-ті роковини смерті композитора С.Монюшки "Лютня" відзначала великим концертом за участю піаніста Е.Островського. Програма складалася лише з творів польського композитора. Вперше була виконана балада на сл.А.Міцкевича "Пані Твардовська" для мішаного хору, оркестру і солістів.

Зі вступом на посаду директора "Галицького музичного товариства" М.Солтиса (1899 р.), програма концертів "Лютні"

урізноманітнюється творами інструментальної музики. На концерті 16 грудня 1899 р. оркестр виконав 40-ву симфонію (соль-мінор) В.Моцарта, а також фрагменти з "Розамунди" Ф.Шуберта. Як оркестр, так і хори "Лютні" під керівництвом М.Солтиса "показали таку прецизію в модуляції голосу, переходили з фортіссіма до піаніссіма з такою дискрецією, що мимоволі булося під враженням якоїсь надземної музики..." Разом з тим, не зовсім вдало прозвучали 10 "Українських народних пісень" в обробці і супроводі Я.Галля, які були виконані на цьому ж концерті мішаним складом хору. І хоча до інтонації і виконавської впевненості зауважень у рецензента не було, "то все таки сей безнастанний крик і гамір в творах взагалі, а вже найбільше в наших піснях єсть для уха просто незносний" [22].

В одному зі своїх останніх виступів хор під керівництвом М.Солтиса на концерті 4 квітня 1900 р. вперше виконав біблійну поему "Потоп" К.Сен-Санса у 3-х частинах (повторена на концерті 15 червня цього ж року). Твір мав великий успіх у глядачів, які тепло приймали хористів, диригента М.Солтиса та солістів (Л.Марек, А.Прокоповичівна, В.Маявський, Ол.Нижанковський).

Наприкінці XIX ст. хор "Лютня" почав поступово втрачати свої творчо-потенційні можливості. Це відчувалося як у виконанні сольних концертів, так і в доборі їх програми. Найвища стадія розвитку хору, яка припадає на 90-ті роки, в наступному часі змінюється занепадом. Причини критичного стану, в якому опинився хоровий колектив, могли бути найрізноманітнішими, про що ми намагатимемося з'ясувати у наступному дослідженні. На сьогодні важливо ствердити, що в історії хорової культури Галичини "Лютня" завжди стояла на висоті свого культурно-просвітницького завдання. Професійне ставлення диригентів і хористів до мистецтва хорового співу, постійне збагачення джерелами народної творчості та зразками світової музичної класики є не лише історичним фактом, але і прикладом для наслідування.

1. Вахнянин А. Спомини з життя. – Львів, 1908.

2. Мазепа Л. Развитие музыкального образования во Львове (XV – XX ст.). Автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. иск-я. – М., 1986.

3. Центральний державний архів у м.Львові. – Фонд 146, оп.25, спр.543, арк.1–18; спр.2436, арк.1–14; спр.4878, арк.1–16; спр.5254, арк.1–14. Фонд 146, оп.58, спр.12256 арк.1–73; спр.1226, арк.1–56. Фонд 165, оп.2, спр.587, арк.3–4.

4. Колодій Я. Остап Нижанківський. – Львів, 1994.

5. Зоря. – 13 березня 1881. – Ч.5.

6. Діло. – 13 березня 1884. – Ч.25.

7. Діло. – 24 квітня 1886. – Ч.41.

8. Діло. – 28 березня 1889. – Ч.61.
9. Діло. – 3 квітня 1890. – Ч.66.
10. Діло. – 2 квітня 1889. – Ч.65.
11. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії. – К., 1973.
12. Діло. – 6 лютого 1888. – Ч.19.
13. О.Н. (Нижанківський О.). Перший концерт товариства співацького “Лютня” // Діло. – 19 грудня 1894. – Ч.272 і 273.
14. Д.Р. Концерти у Львові // Діло. – 20 грудня 1899. – Ч.275.
15. Колодій Я. Остап Нижанківський. – Львів, 1994.
16. Діло. – 12 березня 1885. – Ч.24.
17. Діло. – 28 березня 1888. – Ч.61.
18. Діло. – 20 грудня 1888. – Ч.271.
19. Діло. – 19 грудня 1894. – Ч.272 і 273.
20. Там само.
21. Діло. – 29 вересня 1895. – Ч.218.
22. Діло. – 20 грудня 1899. – Ч.275.

Lesya Moroz

POLISH CHOIR SOCIETY “LIUTNYA” IN LVIV

This article investigates the history of the creative activity of the polish choir society “Liutnya”, its participation in the concert life of Halychyna. It is analyzed the repertoire politic, the performing principles of the group, its role in the choir culture of the region.

Жанна Зваричук

МУЗИЧНО-ХОРОВІ ТОВАРИСТВА “БОЯН” ТА ЇХ ВПЛИВ НА ГРОМАДСЬКО-ПРОСВІТНИЦЬКЕ ЖИТТЯ ПРИКАРПАТТЯ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ ст.

Кінець ХІХ – початок ХХ ст. – один з важливих періодів становлення української національної культури, надзвичайно плідного розвитку науки, літератури, драматургії, музичного мистецтва. В Галичині цей процес, його самобутність формувались під впливом зовнішніх історичних умов. Піднесення національно-визвольних рухів на теренах Австро-Угорської імперії в 40-х роках минулого століття сприяло встановленню певних пріоритетів для політичного, економічного та культурного життя краю.

Суспільно-політичні події другої половини ХІХ століття розбудили до активності широкі маси населення. Зароджується культурний рух за українську мову, за поглиблення самосвідомості громадян, згуртування

їх в масові організації та товариства. Провідну роль відіграла “Просвіта”, заснована в 1868 р. Метою створення цього товариства було піднесення національно-культурного рівня народу, щоб “нижчі верстви суспільності, народні маси піднести до такої степені просвіти, щоби ця народна маса почула себе членом національного організму, відчувала своє громадянське і національне достоїнство й узнала потребу існування нації, як окремишньої народної індивідуальності” [1, с.13].

За ініціативою Є.Желехівського та братів Заклинських у 1877 р. було відкрито у Станіславові товариство “Просвіта”, а згодом його філії у всіх навколишніх містах. Читальні товариства були майже в кожному селі, при них діяли мистецькі гуртки. У матеріалах “Просвіти” неодноразово наголошувалось на потребі поширювати музичне мистецтво як найдієвіший засіб пропаганди національно-культурних здобутків, розвитку народних традицій, духовного відродження. Діяльність філій та читалень значною мірою впливала на демократизацію музичного мистецтва, на поширення одного з головних напрямків роботи – хорового виконавства. Аматорські хорові колективи при читальнях робили чимало, щоб пропагувати українську національну пісню і повернути до національних традицій та культури все більше людей. Крім цього, товариство займалось організацією публічних лекцій та концертів, літературно-музичних, театральних вистав. Просвітянські хорові колективи влаштовували концерти на честь Т.Шевченка, І.Франка, М.Шашкевича, річниць “Русалки Дністрової”. Відзначення цих знаменних дат, добір їхніх програм сприяли не тільки розвитку громадських та патріотичних почуттів, а й, зрештою, стимулювали діяльність самих хорів. Варто згадати, що тільки на урочистості з нагоди свята “Просвіти” у Городенці з’їхалось 8 сільських хорів. Багато просвітянських хорів виникло в навколишніх селах Богородчан: Саджаві, Скобичівці, Старуні, Ляхівцях, Горохолино. З ініціативи Кирила Твердохліба, ентузіаста хорового співу, навіть вдалося zorganizувати змагання хорових колективів Богородчанського повіту. Добрий хор був у м.Надвірна. В селі Чернівці при читальні “Просвіта” було створено чоловічий хор під керівництвом Степана Гнатушка, що користувався великою популярністю і часто брав участь у різних святах міста Станіславава та у своєму селі.

Отже, “Просвіта” вела наполегливу освітню, культурно-мистецьку діяльність. “Її робота не обмежується вже лише до організації, але бере вона кермо усього культурно-духовного життя української спільности Галичини” [2, с.132].

У Галичині і на Прикарпатті були сприятливі умови для розвитку музичної культури. Основною сферою, де вона зароджувалась і утверджувала свою самобутність, було аматорство. Активізація концертного життя, систематичне проведення Шевченківських та інших ювілейних свят спонукало до творчості галицьких композиторів. У цей час виникають численні музичні товариства, навчальні заклади для виховання виконавських кадрів. Розвитку музичного професіоналізму в Галичині певною мірою сприяла і творча діяльність ряду німецьких та польських культурно-мистецьких установ.

Одне з чільних місць у мистецькому житті того часу займає хорова музика. Світське хорове виконавство набирало все більш широкого розвою, чому сприяло, зокрема, створення співацьких товариств “Боян”, що стали не тільки об’єднанням музичних сил Галичини, а одночасно і осередками національно-культурного відродження. За прикладом заснованого у 1891 р. львівського, “Бояни” були створені в багатьох західноукраїнських містах: Перемишлі, Бережанах, Тернополі, Стрию, Коломиї, Станіславові, Снятині тощо. Навколо них переважно зосереджувалось концертне життя, художня творчість та виконавська діяльність багатьох митців: О.Нижанківського, Д.Січинського, Ф.Колесси, Г.Топольницького, А.Вахнянина та інших. Головним музичним центром на Західній Україні залишався Львів. Саме тут зосереджувались основні музичні товариства: “Боян”, “Бандурист”, “Сурма” та інші. Тут же у 1903 році створено “Союз співацьких і музичних товариств”, працював Вищий музичний інститут ім. М.Лисенка, діяв театр “Руська Бесіда”.

На відміну від “Просвіти”, співацькі товариства “Боян” були першими хоровими колективами, де музичне виконавство набирало більше професійних, а не аматорських форм. “Бояни” були також осередками національного відродження і виражали певні суспільно-культурні потреби 80-х років XIX ст. Вони пропагували рідну народну пісню, пробуджували до творчості галицьких композиторів, популяризували їх твори. Головні напрямки їх діяльності були визначені у Статуті, затвердженому установчими зборами: “Плекання головно українського співу як хорового, так і сольного, як також інструментальної музики, а засобами до цього повинні стати: а) спільні вправи; б) музичні концерти; в) товариські вечірки і прогулянки як по Львову, так і по краю; г) оголошення конкурсів на вокальні та інструментальні твори; д) організація і утримання музичної школи; ж) допомога хорам і товариствам в краю і організування спільних виїздів та концертів; з) музичні видавництва та поміч їм” [3, с.158].

Це в певній мірі зумовило основні напрямки розвитку музичної культури в усіх містах та регіонах України. У другій половині XIX ст. важливим музично-культурним осередком стали Коломия та Станіславів (нині Івано-Франківськ) на Прикарпатті. Саме в Коломиї була зроблена перша спроба заснування “Бояна” на Прикарпатті у 1893 р. Д.Січинським. Та з причини епідемії холери, що лютувала по всій Галичині, йому це не вдалось здійснити. І аж 15 грудня 1895 р., за спогадами колишнього голови М.Рибачека, надрукованими в “Ілюстрованому музичному календарі” за 1904 р., було засновано товариство “Коломийський Боян”. Серед організаторів – Павло Ільницький, Анеля Недільська, Антоніна Кульчицька, Тит Заячківський та інші. Складалось товариство в той час з 52 членів, з них 34 дійсних та 16 допоміжних.

“Радо вітаємо се нове руске товариство, в надії, що оно рідною піснею зможе згромадити розбиту на атоми руску інтелігенцію, затерти всякі личні справи та пробудити сплячих і неохочих до спільного діла” [4].

Організувавши хор “Боян”, привернувши прогресивні кола місцевої інтелігенції до музики, Д.Січинський зробив перший крок в розвитку професійного музичного мистецтва на Прикарпатті. Вже в 1896 р. “Боян” влаштував перший Шевченківський концерт в Городенці та Печеніжині. “Побіч цього уряджує прогульки, аматорські представлення, Маланчин вечір, а в кождім святі чи то народнім, чи то місцевім бере живу участь” [5, с.109]. Такому швидкому успіху та широкій діяльності товариства якнайкраще прислужив невтомною працею довголітній незмінний диригент (1895-1905рр.) Теодозій Курп’як, якого змінив пізніше Лев Дольницький.

Яскравими подіями в музичному житті Коломийщини були святкування у 1896 р. 50-літнього ювілею преподобного отця І.Кобилянського – багаторічного патріарха міста, святкування 100-літнього ювілею відродження русько-української літератури у 1898 р., концерт Соломії Крушельницької при співучасті “Бояна”, прилюдні концерти на честь Кобзаря, артистичні мандрівки, аматорські вистави.

Літературно-драматичне товариство міста підготувало в 1901 р. виставу “На Маланчин дворі”, де вокальну частину було доручено хору товариства “Боян”. У концерті прозвучали: хоровий твір Й.Кишакевича “Катерина” на сл. Т.Шевченка та різдвяні щедрівки. “І справді, се співацьке товариство, завдяки неутомному трудови о.З.Кириловича, розвивається прехорошо і приносить честь рускій пісні і рускому імени. Слава ему!” [6].

У 1903 р. широко на Україні відзначали 35-літній ювілей композиторської та музично-громадської діяльності М.Лисенка. Вітали його і у Станіславові та Коломиї – тут співали хори, декламувалися вірші,

виголошувалися гарячі промови. Силами аматорів товариства була поставлена опера Д.Січинського “Роксоляна” (диригент М.Коссак). “Ціла вистава випала величаво. Публіка розходилася в піднесенім настрою, з почуттям, що маємо свою оперу, якою можемо величатись перед чужими”, – відзначає преса [7].

Наступна сторінка історії хору пов’язана з іменем Романа Ставничого, який став диригентом “Коломийського Бояна” у 1920 р. Адвокат за професією, але душею і вмінням музикант, він зумів запалити людей до хорового мистецтва. Незважаючи на постійні утиски польської влади, товариство систематично організовувало мистецькі заходи у місті та виїзні концерти, збори від яких йшли на різні матеріальні підтримки потерпілим або на оплату навчання тих, хто не в змозі був оплатити його сам. Чоловічий хор “Боян”, так звана “дванадцятка”, дуже часто гастролював на Покуття та інших містечках та селах краю. Хор складався з 12-13 чоловік і виконував досить складну програму на чоловічий склад з творів національних українських композиторів.

При товаристві існував симфонічний оркестр, що давало можливість виконувати великі симфонічно-хорові твори. Як приклад можна навести велике святкування на честь Е.Гріга, про яке газета розповідала читачам: “В неділю відбувся концерт українського музичного товариства ім. М.Лисенка і хору “Боян”. В програмі були виключно твори Гріга. То дійсно був концерт на Європейському рівні... Однак вершиною концерту було виконання ораторії, музичної драми Гріга під назвою “Олаф Трігвасон” в 3-х частинах для сопранового, альтового, баритонового соло та жіночого, чоловічого, мішаного хорів в супроводі повного оркестру. Не дивлячись на те, що виконання цього твору тривало повних 5 квадрансів, а помимо того публіка слухала цей твір до кінця з затамованим віддихом” [8].

Подібні хорові колективи виникають в навколишніх селах: в Печеніжині, в Балинцях – під керівництвом Я.Барнича, в Ковалівці – під керівництвом Ю.Чукура. Організовано хори в Турці – 1890 р., в Нижньому Березові – 1907 р., у Воскресінцях – 1912 р., у Стопчатові, Мишині, Космачі.

“Станіславівський Боян” був четвертим “Бояном” в Галичині. Формувався він на основі музичного гуртка при товаристві “Руська Бесіда” завдяки музичним організаторам Р.Зарицькому та І.Біликовському. 16 червня 1896 р. товариство офіційно було узаконено під назвою “Станіславівський Боян”. Першим головою хорового товариства був Ромуальд Зарицький, а диригентами – Євген Якубович

та Іван Біликовський [9, с.113]. Під керівництвом цих людей настала найкраща доба у розвитку “Станіславівського Бояна”. З першого року існування товариство організовує концерти, свята із виступами хору і музичного гуртка, вечірки з танцями. Хор виступає з благодійними концертами, кошти від яких йшли на оздоблення катедральної церкви.

У кінці 1900 р. при “Бояні” засновано першу музичну школу, яка, маючи свої власні традиції, у 1921 р. перетворилась на філію Музичного інституту ім. М.Лисенка.

За кілька років “Станіславівський Боян” став одним з найкращих хорів Галичини. Він служив своєрідною творчою лабораторією для І.Біликовського, Д.Січинського, М.Кумановського, йому присвячували свої найкращі твори тодішні композитори: С.Воробкевич, о.В.Матюк, Ф.Колесса. Багато з них були почесними членами товариства.

Величезним внеском у справу розвитку музичної культури була організація музичного видавництва, директором якого став Є.Якубович. У цьому видавництві з приміткою “Станіславівський Боян” вийшло в світ 22 випуски музичної бібліотеки, куди ввійшли твори західноукраїнських композиторів: “Пісне моя”, “Непереглядною юрбою”, “Не пора”, “Дніпро реве” Д.Січинського, 12 пісень для чоловічого хору І.Воробкевича, Сьома симфонія М.Вербицького у фортепіанному викладі, твори О.Нижанківського, Й.Кумановського.

Товариство мало гарну бібліотеку, де зібрані були нові видавничі збірки, збірки, подаровані з власної бібліотеки Зарицького, Січинського, Якубовича, але найбільший дар дістав “Боян” в книжках і нотах від барона Ф.Ромашкано, колишнього голови польського товариства любителів музики.

Величезною справою “Станіславівського Бояна” було проведення концерту 15 грудня 1910 року, присвяченого пам’яті Д.Січинського. На цей концерт, програма якого складалася виключно з творів композитора, зібрані численні шанувальники його творчості. Метою вшанування був збір коштів на спорудження пам’ятника Д.Січинському.

Етап від початку створення і до Першої світової війни був найбільш плідним для товариства. Після смерті Д.Січинського (1909) диригентами хору були Василь Безкоровайний, а пізніше гімназійний вчитель Іван Смолинський. В тяжкий час польської окупації українська громада старалась всіма силами зберегти і підтримати діяльність хору, бо часті зміни диригентів та й, напевно, загальна пасивність станіславівців позначились на ставленні самих хористів до справи.

Нового піднесення хор дістав з приїздом до Станіслава Івана Кутинського, який зумів активізувати хористів.

Навколо “Станіславівського Бояна” і за його допомогою закладаються хорві колективи в селах та містечках краю: Угорниках, Микитинцях, Вікторові, Серафінцях, Ямниці...

“Снятинський Боян” почав свою діяльність з 1 листопада 1901 р. До правління товариства ввійшли: Філімон Огоновський – голова, Аполон Сімович – заступник голови, Євген Шепарович – диригент [10, с. 118]. З першого ж року існування хор зайнявся організацією концертної діяльності, музично-драматичних вечорів. Хор “Бояна” виступав як в Снятині, так і по цілому Покуттяю; відвідав також Буковину, де 19 грудня 1902 р. у Вашківцях взяв участь у святкуванні на честь Ю.Федьковича. Програми концертів колективу відзначалися складним репертуаром. Виконувались, наприклад, псалми Д.Бортнянського: “Блажен муж”, “Всякому прискорбна еси душа моя”, половина опери “Запорожець за Дунаєм” Гулака-Артемовського, “Хор циган” Шумана, “Дніпро реве” Січинського, кантата Лисенка “Б’ють пороги”.

Свою історію має і співоче товариство “Боян” в Калуші. Першим диригентом хору був аматор хорового співу, суддя за професією – Файгел. Учасниками колективу були вся міська інтелігенція, вчителі, юристи, навіть кілька польських дівчат, що любили український хоровий спів. Дуже активно колектив працював аж до Першої світової війни і досягнув високого виконавського рівня. Свое друге народження “Калуський Боян” переживає у 1933 році з приходом нового диригента п.Струка, який не тільки активно відроджує музичне життя товариства, а й організовує платні курси для сільських диригентів, вивчає з ними сольфеджіо, музичну грамоту.

Активізується і мистецьке життя в навколишніх селах Калуша: Підгірках, Сівці-Калуській, Хотині, Войнилові та інших.

Отже, вже початок ХХ століття свідчив про завершення формування міцного фундаменту українського музичного виконавства, важливу роль в якому відігравали співацькі товариства “Боян”. В тих складних умовах вони були центрами духовного відродження, просвітництва народу, сприяли поширенню музичної національної культури. Хоровий спів у той час, як найбільш демократичний вид мистецтва, привертав велику увагу громадськості як могутній засіб пробудження і впливу на національну свідомість людей. Про це свідчать численні рецензії, статті, що містились на шпальтах тогочасної преси. Музично-хорові товариства

організували концертне життя краю, святкували різні ювілейні дати видатних людей (Шевченка, Лисенка, Федьковича).

Особливе значення мали заходи, пов’язані із святкуванням ювілеїв Т.Шевченка, бо вони сприяли формуванню концертних традицій по всій Галичині, зростанню громадської позиції українського суспільства, його культури.

Хорові товариства зіграли важливу роль у формуванні мистецьких смаків на теренах краю. Хори активно залучались до пропагування національної ідеї, традицій, до виховання виконавських кадрів, музичної освіти. Творча діяльність товариства полягала в організації різноманітних конкурсів на створення нових творів, це активізувало до роботи композиторів, які гуртувались навколо “Боянів”. Більшість галицьких композиторів саме цього часу проявили себе як талановиті диригенти та організатори. Д.Січинський став першим професійним композитором на Галичині, педагогом та диригентом, творчість якого відіграла величезну роль у становленні прогресивного мистецтва. Діяльність музично-хорових товариств об’єктивно сприяла досягненню значного прогресу в музичному житті Галичини, формуванню національної музичної традиції та культури.

1. Січинський А. Виступ на зборах “Просвіти” 8.12.1868 // Ковба Ж. “Просвіта” – світло, знання, добро і воля українського народу. – Дрогобич, 1993. – С.128.
2. Шах С. “Перегляд діяльності “Просвіта” у Львові від 1868 року // Календар товариства “Просвіта”. – Львів, 1922. – С.131-132.
3. Ханік Л. З історії хорового товариства “Львівський Боян” // Українське музикознавство. - К., 1969, в.5. – С.155-165.
4. “Діло”, 1895. – Ч.280.
5. “Ілюстрований музичний календар”. – Львів, 1905. – С.108.
6. “Діло”. 1901. – Ч.12.
7. “Діло”. 1911. – Ч.83.
8. Gazeta Pokucka, 1925. 23. 12.
9. “Ілюстрований музичний календар”. – Львів, 1905 – С.113-116.
10. “Ілюстрований музичний календар”. - Львів, 1905. – С.118-121.

Zhanna Zvarychuk

MUSICAL AND CHOIR SOCIETIES “BOYAN” AND THEIR INFLUENCE ON PUBLIC AND EDUCATIONAL LIFE OF THE PRECARPATHIAN REGION AT THE END OF THE 19th – AND AT THE BEGINNING OF THE 20th CENTURIES

The article examines the activity of the musical societies of Halychyna “Boyan” on the borderline of the 19th-the 20th centuries which became not only the union of the musical power in the region but at that time the center of the national and cultural revival, and helped to form the musical and national culture.

Дарія Лесик

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО ПІАНІСТА БОГДАНА ТИХОНЮКА

Західноукраїнське фортепіанне мистецтво другої половини ХХ століття представлено іменами відомих талановитих виконавців і педагогів. У 60-х роках – це О. Криштальський, М. Крушельницька, М. Тарнавецька, М. Крих-Угляр та інші, у 80-х – М. Попіль, Й. Ермін, О. Рапіта, М. Драган, Е. Чуприк. Серед виконавців 70-х років, які з'єднали ці два покоління митців, виділяється яскрава постать піаніста Б. Тихонюка. Його різностороння діяльність у декількох галузях музичного мистецтва – виконавській, педагогічній і дослідницько-науковій – стала вагомим внеском в українську культуру.

Богдан Тихонюк (17-VIII-1944 м. Станіслав (Івано-Франківськ) – 5-X-1997 м. Львів) – піаніст романтично-інтелектуального складу. Сила емоційного впливу його гри поєднувалася з глибиною інтелектуального осягнення змісту твору, з прагненням до внутрішньої досконалості.

Одержав ґрунтовну піаністичну освіту. На становлення Б. М. Тихонюка як виконавця великий вплив мали три особистості, три прекрасні педагоги і піаністи. Від кожного з них Богдан взяв щось особливе, що найбільше запало у душу і перетілилось в особистому виконавстві. Це, насамперед, повага до авторського тексту, загострене відчуття ритму та стильність виконуваного твору, виховані Ю. І. Новодворським під час навчання в Івано-Франківському музичному училищі імені Д. Січинського. Особливе ставлення до звуку, професійне відточення деталей та техніка педалі виконуваного твору, оригінальність інтерпретації – вплив О. Р. Криштальського (Львівська консерваторія імені М. Лисенка). Свобода і доцільність піаністичних рухів, багате нюансування, розуміння форми твору, інтелектуальність гри – від О. Йохелеса (аспірантура Музичного інституту імені Гнесіних в Москві). Московський піаніст був близьким Богданові своєю виконавською манерою, в основі якої лежало інтелектуальне начало. Саме під його впливом Тихонюк розвинувся в романтичному плані, досягнувши неабияких висот. Тому, як виконавцеві, йому були близькими такі композитори-романтики як Шуман, Шуберт, Брамс, Ліст, а не Шопен.

Важливим етапом в житті кожного виконавця є участь у конкурсах. В 1968 році музикант стає лауреатом Республіканського конкурсу молодих піаністів у Києві, де полонив журі своєю різноманітністю інтерпретацій, яскравістю музичних образів. Як згадує Заслужена артистка УРСР, професор Одеської консерваторії Гінзбург Л. М. (10.04.1991), “я слухала

вперше гру Тихонюка Б. М. ще в 1968 році в м. Києві, як член журі Республіканського конкурсу піаністів, де він представляв молодих виконавців Львова. Там він завоював звання лауреата конкурсу. Його гра відзначалася артистизмом, яскравим темпераментом, продуманістю інтерпретацій, відмінним піанізмом” [1].

Крім того, Богдан Тихонюк міцно, органічно і нерозривно зв'язаний з львівською фортепіанною школою, яка має свої виконавські традиції. В 19 років (1963) він приїхав у Львів на навчання і залишився тут назавжди.

Руки Богдана Тихонюка були невеликі, з короткими пальцями, але з широкою долонею. Постановка у нього досить своєрідна: грав прямими (витягнутими) пальцями.

Виконання піаніста відзначалося особливим звучанням інструмента: досить насиченим, об'ємним. Його дотик до клавіатури був чутливим, а звук глибоким і виразним. Виконання відзначалося різноманітністю звукодобування, що залежало від стилю композитора, від конкретного змісту виконуваного твору чи від його форми; музична фраза була широка і пластична. Ще однією характерною рисою його гри був надзвичайно чіткий та пружний ритм. Піаніст завжди прискіпливо перевіряв співвідношення темпу і ритму із звучанням всієї тканини музичного твору. Вибору темпів надавав особливого значення, бо від того залежала образно-емоційна сфера виконуваної музики. Йому була до душі експресія інструментальної моторики, магія стрімких ритмів (Етюд “Дике полювання” Ф. Ліста, Етюди №1, №4, №5 тв. 10 та №24 – тв. 25, №12 Ф. Шопена та ін.). Енергія думки, помножена на енергію активного чіткого музичного руху відзначала в його виконанні Сонати №3, №7 та Концерт №3 С. Прокоф'єва, Токати А. Хачатуряна та А. Філіпенка.

Піаніст відзначався скрупульозністю у відточенні фортепіанної техніки. Володів природною пальцевою біглістю, блиском акордової та октавної техніки. Природні піаністичні дані його не завжди задовільняли і він постійно шукав своїх особистих прийомів гри. В технічних творах надавав перевагу “позиційній грі”, аплікатурі, положенню руки і пальців на клавіатурі, пристосуванню їх до рельєфу музичної тканини. Постійно працював над підбиранням найкращої аплікатури, враховуючи при цьому фактуру твору, темп, стилістику і т.п. Часто наголошував, що саме різноманітне положення руки, кисті і пальців забезпечує багатство звукових фарб, в багатьох випадках цьому сприяють і різні способи артикуляції. Його особлива аплікатура, незважаючи на її складність і незручність, в кінцевому результаті виправдовувалася. Вона створювала більш витончене звучання, яке відповідало виконавському і композиторському задуму.

Піаніст часто наголошував, що при встановленні аплікатури кожний виконавець повинен виходити із свого розуміння музичного завдання і власних піаністичних можливостей.

Б.Тихонюк віртуозно володів тембровою щедрістю, вишуканою колористичністю, що особливо проявилось при виконанні романтичної (Шуберт, Шуман, Брамс, Ліст) та імпресіоністичної (Дебюссі, Равель) музики. Щоб мелодія не зникла, не загинула в повнозвучній фактурі твору, урізноманітнював нюансування. Відзначався витонченістю тихих звучностей (*piano, pianissimo*) та великими можливостями сили (*forte*). Багатий набір штрихів, володіння пальцевим *staccato* (Прокоф'єв) робило його виконання особливо виразним.

Прекрасно відчував стиль виконуваного твору. Не раз підкреслював вислів Л.Оборіна, що “через композитора необхідно опановувати музику. Це проста істина. Але ще важче інтерпретатору стати на один рівень з творцем. Це майже неможливо...” [2, с.86]. Та намагатися необхідно, інакше це не мистецтво. Відчуття стилю дозволяло йому урізноманітнювати трактування спадщини різних композиторів.

Протягом всього творчого життя незмінним залишалось захоплення музикою Л.Бетховена, повною глибини і злету, яка була Тихонюкові близькою по духу. Про це свідчить той факт, що, незважаючи на брак нотної літератури, в його бібліотеці було декілька редакцій 32 сонат Л.Бетховена (О.Гольденвейзера, А.Шнабеля, М.Пауера та К.А.Мартінсена, Ф.Лямонда, Вейнера (*Edition Musica, Budapest, 1972*) та *Edition Peters, Leipzig*), а також багатей, варіацій, концертів. Симфонічність мислення, єдність драматургічного розвитку, урізноманітненість звукодобування, широка фраза, співуче *legato*, чудова стилізація втілені при виконанні ним Сонат №2 (тв. 2 №2) Ля-мажор; №17 (тв. 31 №2) Ре-мінор; №26 (тв. 81а) Мі-бемоль мажор. У виконанні їх поєднувалися здоровий вибуховий темперамент і витончена, багата нюансами лірика. Особливе ставлення було у Б.Тихонюка до повільних частин бетховенських сонат – глибоких за змістом і почуттями, – над якими він надзвичайно прискіпливо працював (за його ж власним висловлюванням). Передати всю глибину емоційного стану в ліриці такого композитора, як Бетховен – це вже мистецтво. За висловом професора О.Р.Криштальського, Богдан Тихонюк “був добрим і цікавим виконавцем” [3].

Високорозвинене архітектонічне відчуття музиканта надавало творам великої форми виразової глибини, дозволяло проникнути в композиторський стиль, сприяло відточенню краси в деталях з підпорядкуванням їх великим побудовам. Зміст музики розкривався ним багатопланово – в зміні і протистоянні різних станів, настроїв, переживань (в Сонатах: Мі-

бемоль мажор Й.Гайдна, Ре мажор В.А.Моцарта, Соль мажор Ф.Шуберта, №3 Д.Кабалевського, №3 та №7 С.Прокоф'єва, а також в концертах для фортепіано з оркестром: ля мінор Р.Шумана, №1 Ф.Ліста, №3 С.Прокоф'єва). В кожному з цих творів музикант виявляв індивідуальні особливості тематизму, знаходив особливі звукові вирішення, чудове відчуття стилю.

Особливе місце в репертуарі митця посідала музика Й.С.Баха (Італійський концерт, партіта до мінор, токати ре мінор і мі мінор, органна прелюдія і fuga ля мінор, прелюдії і fugи із ДТК). У його виконанні яскраво проявилось поліфонічне мислення, ясність і пластичність голосоведення, чіткість ритмічної пульсації, динамічні протиставлення, майстерне володіння педаллю. Піаніст по-своєму передавав поетичний зміст кожного звука, інтонації, фрази, намагався абстрагуватися від виконавських штампів та наслідувань. Як зазначає професор О.Криштальський, при виконанні творів Баха у Тихонюка на першому плані була логіка, строга концепція, артикуляція кожного з голосів, ритм, особливість звукової палітри, яка не виходила за рамки стилю. Тут у піаніста проявлялося специфічне ставлення до педалізації, яку він дуже обмежував. При інтерпретації творів Баха прагнув чистого, ясного звучання всієї фактури твору, прозорої поліфонічної тканини. Серед виконавців бахівської фортепіанної музики надавав перевагу неперевершеним інтерпретаціям Глена Гульда, гру якого міг слухати годинами.

До улюблених композиторів належав і С.Прокоф'єв. У репертуарі Б.Тихонюка були його Третя (Ля мажорна), Сьома (Сі-бемоль мажорна) сонати та Третій (До мажорний) концерт для фортепіано з оркестром. Піаніст володів високою майстерністю втілення у своєму виконанні прокоф'євських тем бунтарського начала і високої людяності, вмів протиставити психологічно складним внутрішнім перипетіям ширий прокоф'євський гумор, сарказм чи гротеск, який пронизує ці твори. Тихонюк дуже вдало виконував одночастинну Третю сонату, напружена і бурхлива музика якої перегукується із Третім фортепіанним концертом. Музикант майстерно підкреслював тематичні, динамічні і фактурні контрасти сонати, прекрасно вибудовував виразну і сильну кульмінацію, підкреслюючи інтонаційні, гармонічні і темброві зсуви, блискуче показував своєрідну гостроту прокоф'євського ритму, володів особливою артикуляцією та багатством динаміки. Чудово звучала в його виконанні і симфонічна за своїм розмахом, масштабністю узагальнень і способом викладу матеріалу Сьома соната. Максимальне гармонічне загострення, безперервне динамічне і фактурне насичення вимагало від нього володіння особливими піаністичними прийомами: колосальною атакою звука,

різноманітним остинатним звукодобуванням, віртуозним блиском та силою акордових пасажів, ускладнених акцентами-ударами. Близькою до прокоф'євських сонат за програмністю і загостренням ідейно-емоційного конфлікту, насиченням драматичного начала є і Третя соната Фа мажор Д.Кабалевського. Як підкреслює Олег Криштальський, тут проявлялися у виконавця масштаб та розмах, вміння охопити цілісність форми в рамках строгої концепції, де панує логіка, особливий характер, своєрідна ліричність. В його інтерпретації знайшло переконливе втілення і контрастне зіставлення мініатюр-замальовок циклу “Миттевості”. Калейдоскопічна зміна тем (яскравих чи по-юнацьки задирикуватих, динамічних чи ексцентричних, таємничих, якихось нереальних, чи скорботних, одухотворених найтоншою суб'єктивною лірикою), швидкозмінна динаміка, різкі гармонічні повороти, пружинний ритм Прокоф'єва майстерно передавалися піаністом.

Романтично, з розмахом і віртуозним блиском виконував піаніст твори Ф.Ліста: Угорські рапсодії №9 і №11, Етюд “Дике полювання”, Концерт для фортепіано з оркестром №1, які дуже імпонували його яскравому темпераменту. Їх виконання з характерним ритмом і змінними акцентами, майстерно відпрацьованою технікою, довершеним фразуванням, тонким *rubato*, продуманою педалізацією свідчило про талант піаніста. “Мені завжди подобалась гра Богдана Михайловича”, – згадує ст. викл. кафедри спеціального фортепіано Х.Т. Мисюк [3]. Імпровізаційністю та багатством емоційних настроїв відзначається виконання ним романтичної музики (Ф.Шуберт Соната Соль мажор, Ф. Шопен Прелюдії тв.28, Скерцо №2; Р.Шуман Гумореска, Токата і Концерт ля мінор). Інтерпретаціям цих творів притаманні вибагливе звукодобування, темброва щедрість, співучість звуку, пластичність фразування. З допомогою гнучких метроритмічних відхилень, тембрових контрастів піаніст посилює психологічний зміст кульмінацій. Тонке розуміння інтонаційної природи романтичної музики особливо проявилось при виконанні ним Варіацій на тему Паганіні Й.Брамса (I та II зошит). Брамс – загалом нелегкий для виконання композитор. Специфічні особливості його фортепіанного стилю набирають естетичного змісту “провидіння” лише в бездоганній інтерпретації. За висловом доцента кафедри спеціального фортепіано Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка Крих Л.Ю., виконання цього твору Б.М. Тихонюком було саме таким [3]. Виразна одухотворена мелодія, випрацьована партія супроводу, блиск пасажів і точність скачків, продумана агогіка, визвучення всієї тканини твору, вміла педалізація, гра витончена і достатньо глибока характеризує виконання ним романтичних

творів. Володіння “горизонтальним слухом” допомагало йому знайти правильне відчуття руху, оволодіти тим особливим “чуттям ритму”, яке об'єднує в одне органічне ціле музичний твір, дозволяє точно визначити його основний темп. Як у динамічно-напружених, так і у ліричних місцях такої музики домагався внутрішнього спокою і особливого *rubato*.

Наділений гострим розумом та незвичайним темпераментом в інтерпретаціях виконуваних творів, Б.Тихонюк застосовував ґрунтовний аналіз та контроль, які не давали відхилитись від задуму. Його інтерпретації відзначалися оригінальністю, вони завжди були ретельно продумані, “виношені”. Музикант безкомпромісної художньої вимогливості, він ніколи не виходив на естраду з “ескізом”, все повинно було бути виконано акуратно і детально. Велику роль при цьому відігравала притаманна йому тонка музична інтуїція та вишуканий художній смак. Зі спогадів професора Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка М.П. Тарнавецької: “Знала Богдана Михайловича ще зі студентських років, і вже тоді він проявив себе як талановитий музикант. Був лауреатом Республіканського конкурсу, здобув позитивні відгуки членів журі відносно якості відтворення музичних образів, надання їм індивідуальних барв” [3].

При виконанні відчувалося особливе ставлення піаніста до виконуваного твору: невимушеність, щирість висловлювання, безпосередність емоцій. Його виконання йшло із внутрішнього поруху, а тому було таким природним і переконливим.

Дуже важливо для нього, як виконавця, було зуміти організувати власний темперамент, надлишок якого нерідко відбивався в молоді роки на технічній стороні виконання (за його ж висловом). Він завжди прагнув краще володіти тими даними, які заклала у нього сама природа, простіше почувати себе і природніше рухатись за інструментом. Часто підкреслював, що під час гри намагався проїнятися спокоєм і організованою свободою. Богдан Тихонюк був дуже вимогливим до себе, йому невласлива самовпевненість. Він, навпаки, завжди був надто самокритичним, належав до тих, хто дуже хвилюється перед виступом. Ця перебільшена самокритичність і стала причиною припинення ним концертних виступів як соліста.

Митці, як особистості, дуже цікаво влаштовані. Іноді здається, що чим талановітша людина, тим менше вона пристосована до реального життя. Особистість Тихонюка поєднувала в собі ці протиріччя. Він – художня натура, яка володіє особливим магнетизмом, що дивним чином передається оточуючим. Гострий розум і ґрунтовні знання в багатьох галузях, що його цікавили, дозволяли приймати неординарні рішення. Тонкий гумор поєднувався з ядучим сарказмом, витонченість почуттів,

ніжність, яка ним старанно приховувалася і якої аж соромився, – із спалахом бурхливих емоцій. Був оптимістом, вірив лише у власні сили, точно знав, чого прагне в житті і як цього домогтися. А разом з тим, не бачив очевидних речей, в повсякденному житті був безпорадний, як дитина. Напевне, ця суперечність і була рушійною силою його особистості та й таланту загалом.

На 1976 рік припадає створення камерного ансамблю – Володимир Заранський (скрипка) – Богдан Тихонюк (фортепіано), який проіснував майже десять років. Було виконано чимало концертів з творів Персела, Баха, Моцарта, Бетховена, Гріга, Прокоф'єва, Хачатуряна, Ніколаєва, Людкевича, Скорика, Дваріонаса. Виконавська манера ансамблю засвідчила хороший смак, ширість вислову, відчуття форми та віртуозну майстерність. Концерти відбулися у Львові (1976), Пустомитах (1978), Володимир-Волинську (1979) та Раві-Руській (1980). За період 1981-1986 роки камерний ансамбль збагачує свій репертуарний запас новими творами. Щиро і переконливо звучали в їхньому виконанні твори Шуберта, Шнітке, Лятошинського. Вдалий вибір програм, широка динамічна і темброва шкала виконуваної музики, ритмічна дисципліна гри, технічна майстерність, тонке відчуття стилю дозволяють говорити про високий виконавський рівень цього ансамблю. Концерти з успіхом пройшли у Києві (1981), Володимир-Волинську (1982), Нестерові (1985).

Граючи в ансамблі із скрипалем Володимиром Заранським, Тихонюк освоїв великі програми, репертуар яких сприяв активному сприйняттю цих творів аудиторією, глибшому проникненню в сонатну форму з психологізацією її основних тем, чіткому виявленню кульмінаційних вершин, тонкому відчуттю стилю. Гнучке фразування, динамічне і колористичне багатство, відчуття чіткого і пружного ритму, чудова ансамблева техніка була притаманна їх грі. В творах українських композиторів (М.Скорик – Allegretto і Танок з музики до к-ф “Тіні забутих предків” та Соната для скрипки і ф-но, Б.Лятошинський – Соната для скрипки і ф-но тв.19, С.Людкевич – Арієтта) музиканти майстерно передали багатство звукового колориту, тонку динамічну палітру, особливу випуклість, захоплюючу самобутність національних музичних рис. Стрункість розгортання цілісної побудови, відшліфованість кожної мелодичної лінії, задушевна манера вислову визначали їх гру.

Зі спогадів доцента Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка Володимира Заранського: “Хочу відзначити діяльність Тихонюка Богдана Михайловича не лише як соліста, але і камерного виконавця. Ми з Богданом Михайловичем багато грали в ансамблі, і можу з найкращого боку охарактеризувати його як піаніста-ансамбіста, досвідченого

партнера. Це музикант з тонким художнім смаком та музичною інтуїцією, який чутливо реагує на мої найменші задуми під час гри. Богдан Михайлович провідний педагог на кафедрі спеціального фортепіано, до нього з бажанням йдуть на навчання студенти. Дуже скромний як людина, ніколи не афішує себе...” [4]. Як згадує ст.викл. кафедри спеціального фортепіано Юрій Бонь: “Це дуже цікавий музикант-ансамбіст, особливо щодо тембрів і ритму. Завжди приходиться на допомогу як товариш” [3].

В 1981 році утворився фортепіанний дует Б.Тихонюк – М.Кушнір, який хоч і проіснував недовго, але був досить плідним. Учасників дуету об'єднала любов до творчого музикування. В програмах концертів звучала музика різних стилів: твори Ф.Е.Баха, Генделя, Сен-Санса, Гріга, Бріттена, Араратяна, Хачатуряна, Арутюняна, Шостаковича, Купрявічюса. Тут не було нічого випадкового і непродуманого, чудова “зіграність”, технічна майстерність кожного піаніста зокрема, висока фаховість у мистецтві звукодобування, володіння багатою палітрою нюансів, емоційність і простота органічно поєднувалися в їхньому виконавстві. Концерти з успіхом пройшли в Києві (1981), Володимир-Волинському (1982 – двічі), Пустомитах (1983, 1986) та Нестерові (1985).

Зі спогадів ст.викл. кафедри спеціального фортепіано М.Кушніра: “Знаю Богдана Михайловича як піаніста і педагога більш, ніж 20 років. Пам'ятаю ще його студентські виступи в консерваторських піаністичних курсах...”

Ближче познайомився з Богданом Михайловичем Тихонюком як піаністом під час нашого спілкування, можливо, і нетривалого, але цікавого і змістовного у фортепіанному дуеті. Наші програми, особливо з творів вірменських композиторів, складені під впливом проходження нами підвищення кваліфікації в Єревані. Виконавська майстерність його завжди відзначалася високим професіоналізмом, поєднанням витонченої музикальності з продуманістю інтерпретацій” [4].

Протягом всього життя Б.Тихонюк постійно працював над розвитком свого внутрішнього “я” і виховував у такому ж дусі своїх студентів. Хочеться нагадати висловлювання музиканта, яке він постійно повторював своїм колегам і студентам консерваторії, “Суть не лише в масштабі об'єктивного таланту музиканта, але й у моральній силі його інтелекту. Тому настільки важливими є духовні цінності, якими володіє музикант, його моральні засади, його художня і чисто людська совість. Людина дрібничкова, нещира по натурі при всіх своїх чисто професіональних даних не стане художником. Це істина, про яку не можна забувати ні учням, ні педагогам-вихователям.” – наголошував Б.Тихонюк.

Підсумком всієї творчої діяльності педагога і піаніста сьогодні звучать слова композитора, Народного артиста УРСР, лауреата Державної премії УРСР ім. Т.Г.Шевченка, професора Мирослава Скорика від 10.04.1991 р. “В.о. доцента кафедри спеціального фортепіано, лауреат республіканського конкурсу піаністів Б.М.Тихонюк належить до числа небуденних музикантів Львівської консерваторії. Протягом 20-ти років він (вихованець Народного артиста України проф. Криштальського О.Р. і проф. Йохелеса О.Л.) успішно веде педагогічну, виконавську і науково-методичну роботу.

Б.М.Тихонюк – досвідчений і думаючий педагог, підготував за цей час декілька десятків піаністів, які працюють в багатьох містах України. Музикант приділяє значну увагу методичному забезпеченню навчального процесу у вузі, допомозі багатьом музичним навчальним закладам західного регіону України у формі відкритих уроків, методичних доповідей, консультацій. В концертних залах цих же закладів нерідко проводились вечори фортепіанної музики, фортепіанного дуету чи камерної музики за участю Б.М.Тихонюка, а також концерти студентів його класу. Виконавець відзначається захопленістю, глибоким проникненням в сутність музики, технічною оснащеністю.

Б.М.Тихонюк є автором ряду актуальних публікацій, які присвячені дослідженню піаністичної і музично-критичної діяльності Василя Барвінського. Необхідно вітати зусилля музикантів, і зокрема Б.М.Тихонюка, спрямовані на вивчення кожного аспекту творчої діяльності видатного українського композитора, піаніста, музичного критика і суспільного діяча, які сприяють відродженню національної музичної культури...” [5].

1. Гінзбург Л.М. Відгук про професійну діяльність в.о.доц. ЛДК Тихонюка Б.М. від 10.04.1991, Одеса.

2. Оборин Л. Горизонти недавнього прошлого. Беседа с С.Хентовой// Пинисты рассказывают. Вып. I. – М.: Музыка, 1990. – с.172.

3. Протокол №5 засідання кафедри спеціального фортепіано ЛДК від 2.04.1991.

4. Із стенограми засідання Вченої ради ЛДК з присвоєння вчених звань від 29.05.1991.

5. Скорик М. Відгук про творчу діяльність в.о.доц. ЛДК Б.М.Тихонюка від 10.04.1991, Львів.

Dariya Lesyk

THE PERFORMING ART OF THE PIANIST BOHDAN TYKHONIUK

The article informs us about the creative activity of the famous Lviv pianist. The main importance in this article is devoted to the performing activity of the musician, its aesthetic and stylistic tendencies.

МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

Ірина Полякова

МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР В ОПЕРАХ ГЕОРГІЯ МАЙБОРОДИ

Розвиток української композиторської школи і музичної класики тісно пов'язаний з засвоєнням багатств пісенно-танцювального фольклору – невичерпного джерела композиторського натхнення. Українські композитори, творчо втілюючи в своїх творах суттєві явища життя, часто сполучають фольклорні стильові елементи з сучасним музично-художнім мисленням, що визначає одну з важливих проблем музикознавства – проблему народності. Найкращі твори українських композиторів ХХ ст. відзначаються високою ідейністю і яскравим національним колоритом. Серед них виділяються оперні твори Г.Майбороди “Милана”, “Арсенал”, “Тарас Шевченко” та “Ярослав Мудрий”.

Перелічені опери відзначаються великим жанровим розмаїттям музичного фольклору, який наскрізь пронизує партитури Г.Майбороди. Тут можна зустріти найдавніші за часом виникнення фольклорні жанри: хороводно-веснянкові, весільні, коліскові, протяжні ліричні пісні; народні плачі та голосіння; героїчний епос – думи та історичні пісні. Поряд з цим зустрічаються жартівливо-танцювальні та сатиричні пісні, коломийки. Широко представлені в операх Г.Майбороди пізніші за часом виникнення музично-побутові жанри міського фольклору. Це сольна пісня з інструментальним супроводом, побутовий романс, лірична пісня-романс, побутова танцювальна музика – вальс, полонез, мазурка тощо. Значну роль в операх композитора відіграє фольклор сучасної епохи ХХ ст.: революційна і патріотична пісня, марш тощо. Для достовірності музичних характеристик окремих, переважно негативних груп або дійових осіб Г.Майборода звертається до характерних “занижених” жанрів музичного побуту – мелодій вулиці, кабацьких пісень тощо. Отже, весь фольклорний музичний матеріал, що значно збагатив музичну мову опер композитора, керуючись певними типовими стилістичними ознаками, можна об'єднати в чотири групи, кожна з яких представляє відповідну ритмоінтонаційну сферу, а саме: **пісенність, романсовість, танцювальність і маршовість**. Вказані ритмоінтонаційні сфери органічно вплітаються в музичну тканину опер і допомагають автору достовірно відтворити на сцені конкретну епоху, час історичних подій, суттєві риси характеру дійових осіб тощо.

Однак цей поділ умовний і допомагає виявити лише найбільш типові ознаки певної жанрово-інтонаційної групи. Так, наприклад, складно іноді відділити пісенні інтонації від романсових, бо вони поєднані між собою рядом спільних ознак, а саме: “романсовість” зумовлює наявність пісенних інтонацій, а в “пісенності”, іноді незважаючи на близькість до конкретного народно-пісенного джерела, спостерігається розвинена мелодична лінія, деталізація поетичного тексту тощо. Ми приєднуємось до думки Ю.Малишева, висловленої в праці “Солоспіви”, де мова йде про визначення жанрів пісні і романсу “як про дві протилежні форми здійснення діалектичної єдності слова і музики,.. як про два жанрові різновиди вокальної музики. ... “Пісенність” – мелодично-узагальнений характер музики, що нехтує деталями і подробицями тексту заради підкреслення головної ідеї і загального настрою; “романсовість” – деталізація всієї системи образів і поетичних нюансів тексту в музиці шляхом розвитку музичного матеріалу і його симфонізації з метою найбільшого заглиблення у світ думок і почуттів людини” [1, с.40].

У Г.Майбороди іноді стирається чітка межа між цими жанрами і в результаті своєрідного синтезу виникає якісно нова сутність. Тому, охоплюючи весь фольклорний матеріал опер Г.Майбороди і користуючись термінологією Ю.Малишева, ми під “пісенністю” розуміємо сільські пісенно-фольклорні жанри в їх історико-хронологічному становленні, а до сфери “романсовість” відносимо в основному жанри міської пісні з інструментальним супроводом, побутовий романс і пісню-романс, тобто пісні літературного походження. В рубрику “танцювальність” увійшли всі різновиди танцювальної музики національного фольклору – аркан, коломийка, інтонації угорського танцю, а також танці, поширені в міському побуті – вальс, мазурка, полонез. До розділу “маршовість” віднесено пісні та інструментальні жанри з відповідними ритмоінтонаційними особливостями – революційну та патріотичну пісню, пісню-марш, інструментальні марші.

Аналіз фольклорного матеріалу засвідчує, що в кожній опері у відповідності до тематики і сюжетної основи переважає одна з названих ритмоінтонаційних сфер. Так, в опері “Арсенал” ширше представлений фольклор нової доби, періоду буремних років революційної боротьби за владу на Україні. В опері “Милана” паралельно використовується як східно- так і західноукраїнський фольклор, що відповідає розвитку сюжетної лінії та драматургії твору. В опері “Тарас Шевченко” центральною інтонаційною сферою є традиційні джерела сільського фольклору, які допомогли автору глибше розкрити образ народного

поета. Але поряд з цим тут ширше, ніж в інших операх, репрезентована група музично-побутових жанрів міського фольклору, яка допомагає більш достовірно змалювати обстановку, оточення поета, тло розвитку дії відповідно до сценічної ситуації. В опері “Ярослав Мудрий” Г.Майборода звертається до стародавніх пластів вітчизняного фольклору, корені яких сягають ще часів Київської Русі, що пов’язано з прагненням композитора музичними засобами відтворити в опері колорит цієї епохи. До таких жанрів можна віднести прославні та весільно-обрядові хорові пісні, плачі-голосіння тощо.

В операх Г.Майбороди можна зустріти різні форми використання фольклорних джерел, різноманітні приклади взаємозв’язку народної і професійної музики. Українське музикознавство, розглядаючи цю проблему, виділяє декілька типів взаємозв’язку народної та професійної музики. Зокрема, Л.Ніколаєва називає два таких типи – підсвідомий (спонтанний) та свідомий [2, с.18], а І.Земцовський – три, це: цитування народних мелодій; використання окремих мелодичних зворотів, поспівок, прийомів народної пісні; створення музики, національної по духу, навіть без явних прикмет народної пісенності [3, с.8]. У відповідності до типології Я.Якуб’яка в оперній творчості Г.Майбороди зустрічаються такі типи композиторського перевтілення фольклору: цитування народних тем, імітування (стилізація) та інтуїтивне використання окремих мелодичних зворотів, поспівок, прийомів розвитку тощо [4, с.2]. Найчастіше Г.Майборода звертається до опосередкованого використання народних тем, і тільки поділ на відповідні ритмоінтонаційні сфери дає можливість узагальнити жанрову природу використаного фольклорного матеріалу. Отже, визначити її можна, спираючись на конкретні зразки народної музики або беручи до уваги найхарактерніші ритмоінтонаційні та образно-сміслові елементи того чи іншого жанру, творчо перевтілені композитором.

До старовинних пластів фольклору відносяться, як відомо, календарні пісні, а серед них весняні хороводи, характерні особливості яких знайшли своє втілення в арії Милани “Знов прийшла весна” з I дії однойменної опери Г.Майбороди [5, с.19]:

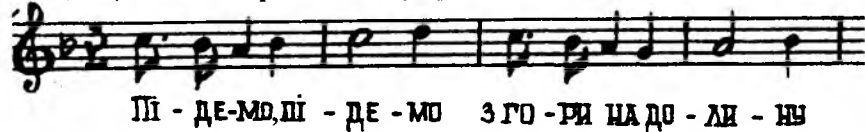


Перша фраза цієї арії нагадує гаївку в записі В.Гнатюка – Ф.Колесси [6, с.25]:



Переінтонація гаївки в мажорний лад, збагачення теми оригіналу більш розвиненою мелодичною фігурацією, складніший варіант ритмічної структури, неодноразове повторення першої фрази надають арії; в якій героїня висловлює радісні почуття з приводу приходу весни, світлого, дещо схвильованого характеру.

Серед найдавніших музичних жанрів українського фольклору виділяються весільні обрядові пісні, які в оперній творчості Г.Майбороди займають визначне місце. Композитор двічі звертається до цього жанру. Це хорова весільна пісня з 5 картини опери “Ярослав Мудрий” – “Із нашого саду ми хмелю взяли”, і хорова сцена з 2 дії опери “Милана” – “Підемо, підемо з гори на долину” [5, с.119]:



В останньому випадку основою першої частини хорової сцени став один з семи варіантів весільної пісні, зразки яких були записані на території колишньої галицької Лемківщини різними дослідниками фольклору – Ф.Колессою, Й.Роздольським, В.Гошовським [7, с.61]:



Використання Г.Майбородою інтонаційно-жанрової сфери колискових пісень, плачів та голосін зумовлюється конкретними вимогами музично-театрального твору – його сюжетом, сценічною ситуацією, характеристикою образу тощо. Композитор намагається зберегти всю своєрідність старовинних жанрів, органічно вплести їх в музичну тканину опер.

Характерні ритмічно-інтонаційні особливості плачів зустрічаються в партії Козолапа з опери “Милана”, в партіях Ярини, Оксани і дівчини-кріпачки в опері “Тарас Шевченко”. Яскравим прикладом творчої

інтерпретації характерних елементів цього жанру (декламаційність, речитативний тип мелодики, мінливий ритмічний малюнок, перемінний метр, ходи на збільшені інтервали тощо) є жіночий хор-плач “Ой Милушечко, сиротиночко” з 5 картини опери Г.Майбороди “Ярослав Мудрий” [8, с.204].

Жанр колискової пісні також знайшов своє місце на сторінках оперних партитур Г.Майбороди. Характерні інтонації колискових пісень зустрічаються в партії Рушачка в дуєті з Миланою (3 дія опери “Милана”), але найбільш яскраво образно-інтонаційні особливості цього жанру втілені в колисковій Оксани з 1 новели опери “Тарас Шевченко”. Мінорний лад, не дуже широка за діапазоном мелодія, особливі інтонаційні завершення фрази з характерним для колискових пісень синкопованим ритмом (заколисування дитини) свідчать про глибоке розуміння композитором цього фольклорного матеріалу.

Із традиційних фольклорних жанрів Г.Майборода дуже часто використовує героїчний епос, зокрема жанр дум та історичних пісень. І це не випадково. Жанр думи за глибиною ідейного змісту, красою і своєрідністю художньої форми вираження є одним із центральних жанрів у багатій скарбниці українського фольклору, носіями якого були народні улюбленці – кобзарі. В творчості народних співців жила героїка, історія та народна правда. І символічно, що Г.Майборода доручає виконання думи в опері “Милана” старому підпільнику Рушачку, а в опері “Тарас Шевченко” – старому діду Івану, який прожив важке життя і народний біль для якого став особистою долею і стражданням. Словами цих героїв промовляє сам народ: в них розкривається його важка доля, звучить гострий протест проти поневолення (Дума діда Івана), а також впевненість у його щасливому майбутньому (Дума Рушачка). В обох випадках композитор по-різному використовує жанрові особливості думи. Дума діда Івана з опери “Тарас Шевченко” є прикладом імітації фольклорного першоджерела з усіма його особливостями. У цій думі можна знайти найтісніше співвідношення між її словесними і музичними елементами, специфічну будову строфи з нерівноскладовими віршованими рядками, повне підпорядкування музичного елемента синтаксичному укладу і ритміці слів тексту, що приводить до переваги речитативу як основного для даного жанру засобу музичної виразності, наявність типового заспіву (“заплачки”), що становить вступну частину думи тощо [9, с.23]. Щодо будови, то вона відповідає всім особливостям даного жанру: 1 частина – вступ (“заплачка”), 2 частина – речитатія, 3 частина – заключення. Дума Рушачка з опери “Милана” виявляє лише деякі характерні особливості думи у синтезі з жанровими рисами

“пісенності”. Від жанру думи – використання в крайніх розділах тричастинної структури, наявність мелодичної декламації, а в партії соліста в напруженому другому розділі – драматизованих речитативних поспівок, які виконуються на фоні тривожного оркестрового супроводу, а також наявність характерних ознак думного ладу – мінору з підвищеними VI і IV ступенями ладу. Від жанру пісні – загальна перевага розспівної кантилени над речитативністю, характерні пісенно-мелодичні інтонації.

Поряд з думами в оперній творчості Г.Майбороди майстерно перевтілені особливості і жанрові різновиди історичної пісні. Яскравими прикладами такої трансформації є хор “Полети, вугице сизокрила” з 5 картини опери “Арсенал”, хор “Отака-то в нас, Тарасе, доля під панамі” з 1 новели опери “Тарас Шевченко”, арія Ярослава “Що ж, бій так бій” та пісня “Не яструб, не сокіл під хмарами мчить” з 6 і 7 картини опери “Ярослав Мудрий”. Елементи козацьких похідних пісень прослуховуються в пісні арсенальців з опери “Арсенал”. Особливо яскравим серед них є хор з опери “Арсенал” – “Полети, вугице сизокрила”, в якому Г.Майборода воскрешає героїчні образи “Тараса Бульби” М.Лисенка [10,с.74]:



Прониклива, спокійна тема першої частини хору нагадує нам відомі козацькі пісні “Ой у полі вогонь горить”, “Ой у полі жито”, “Ой Морозе, Морозенку” та інші.

Г.Майборода – композитор романтичного складу і тому найчастіше використовує в своїх операх характерні особливості жанру ліричної пісні. Саме в цьому випадку композитор дуже часто звертається до цитування народних мелодій, що стосується в першу чергу опери “Милана”. Це арія Милани з 3 дії “Моє вірне дівування”, яка побудована на темі закарпатської пісні “Чотири воли пасу я”; хор з 2 дії “Сидить пташок на черешні”, в якому використана цитата однойменної народної пісні; хор “Калино-малино, чого в лузі стоїш” з 3 дії, заснований на ліричній закарпатській пісні “Коло мої хати зацвіли блавати”; а лейттемою кохання Милани стала популярна західноукраїнська пісня “Верховино, світку ти наш”. Яскравим прикладом використання стильових особливостей жанру протяжної ліричної пісні є Пісня Матері з хором “Забіліли білі сніги” з 5 картини опери “Арсенал”. Її глибоко драматичний зміст

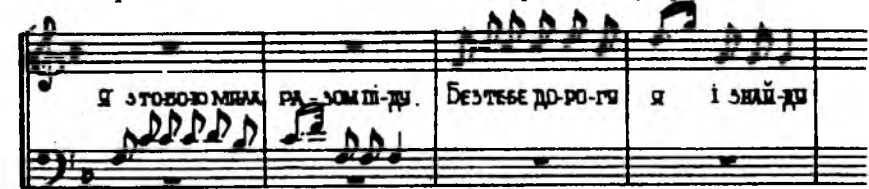
розкривається в першу чергу через наспівну широкого дихання мелодію з характерною для протяжної пісні свободою розгортання мелодичного малюнку, широким діапазоном (дуодецима), розспівуванням окремих складів, ладоперемінністю, наявністю мелізматики, перемінного розміру тощо [10, с.204]:



Спочатку Пісня Матері нагадує бурлацьку ліричну пісню “Та забіліли білі сніги” (текст, напрямок руху мелодії та інтервальна будова першої фрази). Пізніше пісня набуває авторської інтерпретації [11, с.105]:



Велике значення в оперній творчості Г.Майбороди мають також жартівливо-танцювальні та сатиричні пісні. Провідне місце серед них належить жартівливим пісням, а саме: в опері “Милана” – тема жартівливої пісні “Занадився журавель” у партії Йолан з 2 дії, друга частина хору з 2 дії “Сидить пташок...” – “Обернись, дівча, раз”; в опері “Тарас Шевченко” – хор з 1 новели (перше проведення) “Будем жартувати”. Найхарактерніші особливості даного жанру втілені в другій частині заключної хорової сцени (“Підемо, підемо з гори на долину”) з 2 дії опери “Милана” – “Я з тобою, мила, разом піду” [5, с.211]:

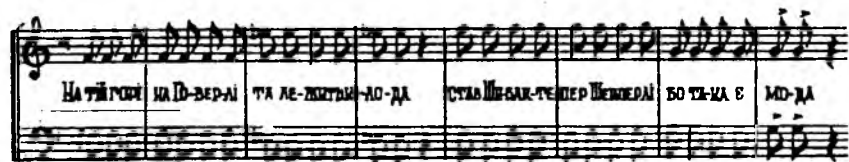


В цьому хорі композитор використовує діалогічну форму викладу (діалог між тенорами і сопрано, пізніше – між тенорами і альтами), яка характерна для жартівливих пісень, що беруть свій початок від обрядово-ігрових та хороводних жанрів.

Іноді жартівливо-танцювальна пісня набуває сатиричного значення. Серед таких номерів, в першу чергу, необхідно назвати такі: в опері “Милана” – куплети Мартина з 1 дії, для якої композитор використав один з варіантів поширеної в західних областях України пісні, що побутовала з різними текстами жартівливого або сатиричного змісту, наприклад “Гей га! Гей га! Таке-то в нас життя” [12, с.18], а також другий

епізод з Рондо Шибак і лейттема ворожої сили, основою якої стала сатирична пісня часів Великої Вітчизняної війни “Ходить Гітлер над рікою”; в опері “Арсенал” – тема п’яного поручика з 1 картини та інші. Сатиричне у Г.Майбороди виступає у декількох аспектах. В першому випадку у висміюванні негативних явищ беруть участь самі герої опери (куплети Мартина), а в другому – авторське ставлення до негативних персонажів набуває сатиричних рис через використання відповідних жанрів, що викликають подібні асоціації (другий епізод Рондо Шибак – танцювально-вертепні інтонації, партія п’яного поручика – інтонації “кабацьких” пісень).

Особливе місце у творчості Г.Майбороди займає жанр коломийки (вокальної та інструментальної), яка є основним засобом створення західно-українського колориту в опері “Милана”. Це один з середніх епізодів фінальної хорової сцени “Підемо, підемо з гори на долину” з 2 дії – “Ой дана, дана”, але найбільш чітко структурна композиція коломийки втілена в хорі парубків “На тій горі Говерлі” з 1 дії. Вона являє собою невелику дворядкову пісню з короткою мелодичною строфою, з чітким і гострим синкопованим ритмом, дводольним метром, жвавим темпом [5, с.30]:



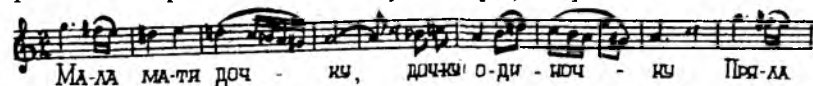
Для коломийки найбільш характерна 14-складова структура (4 + 4 + 6), але іноді в першому, рідше в другому такті першого речення можуть бути ритмічні зміни у зв’язку зі скороченням кількості складів. Структури 3 + 4 + 6 або 4 + 3 + 6 бувають тільки в першому вірші [11, с.147]. Саме перший варіант 13-складового вірша відповідає структурі цього номера [13, с.441]:



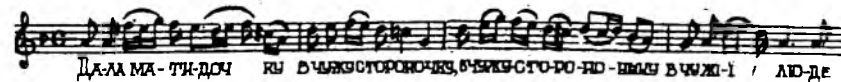
Група “романсовість” представлена такими жанрами міського фольклору, як пісня-романс і побутовий романс, які присутні в кожній опері Г.Майбороди. В опері “Милана” – це арія Василя з 1 дії “На Карпатських горах темна ніч стоїть” (2 куплети), заключна частина сцени Василя і Милани з 1 дії (дует); в опері “Арсенал” – це пісня Ярини з 2 картини “Не на горі, не на лишенько” (2 куплети); в опері “Тарас Шев-

ченко” – це пісня дівчини-кріпачки з 2 новели “Мала мати дочку”; в опері “Ярослав Мудрий” – це аріозо Гаральда з 2 картини “Ти, як зоря” тощо.

Пісенно-романсові інтонації використовуються Г.Майбородою майже у всіх випадках, коли провідним настроєм є лірика, змалювання особистих почуттів героїв. Серед названих номерів особливо виділяється пісня дівчини-кріпачки з опери “Тарас Шевченко”. Тут відбувається сполучення двох інтонаційних сфер – “пісенності”, яка прослідковується в наближеності мелодичної будови до жанрової основи ліричної протяжної пісні і конкретного народнопісенного зразка, та “романсовості”, яка проявляється в деталізації тексту, ускладненні метро-ритмічної і ладової будови, у використанні тричастинно-репрізної структури тощо, що зумовлено сценічною дією: кріпосна актриса, що виступає перед панами як професійна співачка, мовою свого народу розповідає про свою безталанну долю [14, с.83]:



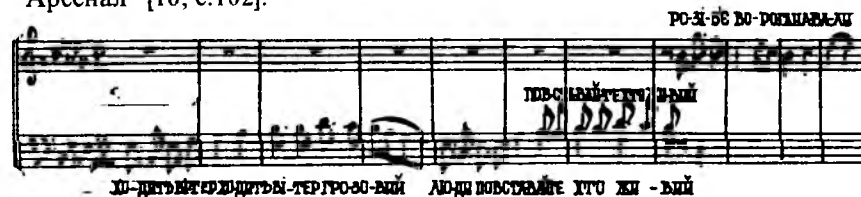
Аналогом до пісні дівчини-кріпачки може служити лірична народна пісня про сирітсько-наймитську долю, яка деякими мелодичними контурами, типом мелодики нагадує цей номер [11, с.322]:



Розділ “танцювальність” включає, як вказувалось вище, всі танцювальні теми, які зустрічаються в операх Г.Майбороди. Внесення їх в партитуру завжди зумовлене розвитком сюжету і драматичної дії. Наприклад, танець аркан, який проходить як загальний танець у фіналі 2 дії опери “Милана”, є заключною сценою народного єднання, що було наслідком спільного рішення громади йти назустріч армії-визволительці. Вальс в 2 новелі опери “Тарас Шевченко”, змальовуючи сцену балу, стає визначальним ритмоінтонаційним тлом цілої новели. Мазурка є основою сцени залицання трьох кавалерів в 2 картині опери “Арсенал”, змальовуючи в даному контексті умовності і галантну поведінку представників “вищих кіл”. Полонез стає одним з засобів характеристики польського революціонера, друга Т.Шевченка, Сераковського, образ якого виведений в 3 дії опери “Тарас Шевченко”.

У розділ “маршовість” увійшли всі жанри фольклору нової епохи: революційна пісня, пісня-марш, а також інструментальні маршові теми. Це характерна ритмоінтонаційна сфера передусім опери “Арсенал”, яка за сюжетом пов’язана з революційними буремними роками на Україні. Зокрема, пісня арсенальців “Варшав’янка”, тема Максима в дуеті з Олексою з 2 картини опери, патріотична арія Максима з 5 картини, хор з епілогу “Встає життя”, маршові ритми в сцені маніфестації, марш петлюрівців та інше. В опері “Тарас Шевченко” – хор з фіналу 1 новели, аріозо Т.Шевченка з 2 новели “Так я з дідів кріпак”, друга частина з хору прологу “Держайте сміліше, Тарасові діти”. В опері “Милана” – третя частина фінального хору з 2 дії “Підемо, підемо з гори на долину”, фінальний хор “Слава, слава, Верховино”, квінтет з хором з 2 дії. В опері “Ярослав Мудрий” – арія Гаральда з 1 картини “Мабуть, доля до щастя вела”, арія Ярослава з хором в 7 картині та інші.

Характерними ознаками всіх цих номерів є ясність мелодичного малюнку, активний, вольовий, пунктирний ритм, піднесений настрій. Це, насамперед, стосується номерів, які увібрали в себе риси революційних та патріотичних пісень. Яскравими прикладами в цьому відношенні є партія Ярослава з 7 картини “Не яструб, не сокіл...” [8, с.277] та Пісня арсенальців, що стала своєрідною музичною лейттемою провідної ідеї твору і ритмо-інтонаційною основою цілої опери “Арсенал” [10, с.102]:



Велику роль в оперній драматургії композитора відіграють інструментальні марші, які, зокрема в опері “Арсенал”, виконують важливу роль не тільки як засіб характеристики окремих соціальних угруповань, а також піднімаються до значення лейттем. Так лейтмотивом ворожого табору петлюрівців став марш, який спочатку виступає як інструментальний жанр, а пізніше (в 4 картині) стає інтонаційною основою хору петлюрівців. Це марш гротескно-сатиричного плану, що стає своєрідним обличчям, музичною характеристикою відповідного колективного образу.

Підсумовуючи матеріал, який в рамках статті викладений частково, можна зробити висновок, що Г.Майборода сприйняв і розвинув кращі

традиції українського музичного театру, основне музично-тематичне підґрунтя якого складало розмаїття жанрів українського фольклору. Широка наспівність, схвильованість, задушевність і глибокий ліризм народної пісні, енергія і запальність народних танців, особливість композиційних прийомів народної музики – все це використав і зміг передати композитор у своїй оперній творчості.

1. Малишев Ю.В. Солоспіви. – К.: Музична Україна, 1968.
2. Ніколасва Л. Про два види фольклорно-композиторських зв’язків у радянській музиці. //Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 1983. Вип. 18. С.18-29.
3. Земцовский И.Й. Фольклор и композитор. /Теоретические этюды. – Л.-М.: Советский композитор, 1978. – 174 с.
4. Якуб’як Я.В. Про фольклорні джерела в творчості молодих. - К.: Музика, 1973. – №5. – С.2-5.
5. Майборода Г.И. Милана. Опера в 4 действиях. Либретто А.Турчинской. /Клавир. – М.: Советский композитор, 1960. – 364 с.
6. Гнатюк В. – Колесса Ф.І. Гаївки //Матеріали до української етнології. Т.ХІІ. – Львів, 1909.
7. Гошовський В.Л. У истоков народной музыки славян. – М.: Музыка, 1971.
8. Майборода Г.І. Ярослав Мудрий. Опера на сім картин. Лібрето Г.Майбороди. /Клавир. – К.: Музична Україна, 1979. – 395 с.
9. Грінченко М.А. Вибране. /Упорядник М.Гордійчук. – К.: Музична Україна, 1959. – 531 с.
10. Майборода Г.І. Арсенал. Опера на 3 дії, сім картин. Лібрето О.Левади та А.Малишева /Клавир. – К.: Советский композитор, 1962. – 280 с.
11. Наймитські та заробітчанські пісні. – К.: Наукова думка, 1975. – 575 с.
12. Дей О.І. Народно-пісенні жанри. – К.: Музична Україна, 1989. – 112 с.
13. Коломийки. – К.: Наукова думка, 1969. – 603 с.
14. Майборода Г.И. Тарас Шевченко. Опера в четырёх новеллах. Либретто Г.Майбороды /Клавир. – К.: Музична Україна, 1968. – 139 с.

Iryna Polyakova

MUSICAL FOLKLORE IN THE OPERAS OF HEORHIY MAIBORODA

The article is about the investigation of the interaction of the folk and professional music. On the examples of such operas as H.Maiboroda “Mylana”, “Arsenal”, “Taras Shevchenko” and “Yaroslav Mudryy” we can trace the types of the composing changes of the folk material. Each type has its rythm and intonation spheres such as : song, romance, dance and march.

Віолетта Дутчак

КОБЗАРСЬКИЙ ФЕНОМЕН ЗІНОВІЯ ШТОКАЛКА

Серед багатьох імен кобзарів-бандуристів ХХ ст. – Василя Ємця, Гната Хоткевича, Леоніда Гайдамаки, Григорія Китастого – творча постать Зіновія Штокалка – бандуриста-віртуоза, теоретика і практика бандурного мистецтва, заслуговує окремого дослідження. Як чудовий виконавець, він досі залишається одним із найкращих інтерпретаторів епічного (думового, билинного) репертуару, а його аудіозаписи вважаються зразковими, на них вчаться нові покоління бандуристів. Індивідуальність Зіновія Штокалка настільки унікальна, що це не могло не позначитися на всіх справах, до яких він долучався – чи то фахова лікарська практична і наукова діяльність, чи літературні студії, чи виконавство на бандурі, чи методико-теоретичні узагальнення гри, чи аудіоекспериментаторство, чи фольклорно-етнографічні дослідження. У цій універсальності його постать можна порівняти з фундатором академічного напрямку гри на бандурі Гнатом Хоткевичем.

Зіновій Штокалко (1920-1968) – видатний український бандурист, виконавська діяльність якого була тісно пов'язана як з Україною, так і з Північною Америкою. Уродженець Тернопільщини (с.Кальне Козівського району, поблизу Бережан), З. Штокалко змалку виховувався у доброзичливій ліберальній атмосфері, у високоінтелектуальному оточенні родини священика. Це в значній мірі сформувало гуманітарні нахили і всесторонність розвитку молодого митця. Вже в молоді роки, навчаючись у Бережанській гімназії, З.Штокалко студіює український музичний фольклор (пісні, балади, думи), виявляє зацікавлення кобзарством. “Зіновій знав і відчував історичну суть нашого народу, він не зносив сахаринної ідеалізації нашої історії і сприймав її у всій її трагічності, у кривавій жорстокості боротьби українського народу за свою національну свободу і соціальне визволення” [1, с.3].

Першим вчителем гри на бандурі у нього був Юрій Клевчуцький, а сам інструмент був привезений із Києва у 1918 р. для старшого брата Івана, і перейшов до Зіновія після братової смерті.

Смерть рідних братів зумовила вибір Зіновієм лікарського фаху, і у 1937 р. З. Штокалко їде на навчання до Львова. Тут він паралельно продовжує навчання гри на бандурі в школі відомого львівського бандуриста Юрія Сінгалевича. Разом з ним навчаються С.Ластович-Чулівський, В.Юркевич, С.Ганушевський та ін. Створюється і ансамбль бандуристів, що гастролює по Західній Україні, здійснює записи на радіо

(також під керівництвом Ю.Сінгалевича). В цей період відбувається становлення Штокалка як концертуючого виконавця – соліста та ансамбліста у складі тріо (Ф.Якимець – I-й тенор, Ю.Сінгалевич – II-й тенор, З.Штокалко – бас), квартету (разом із С.Ластовичем-Чулівським, С.Ганушевським, В.Юркевичем). Репертуар ансамблів складали і пісні в обробці чи аранжуванні З.Штокалка (“Стоїть дуб зелений”, “А в місяці липні”, “Сіяв мужик гречку”, “Ой криче, криче”, “Яром, хлопці, яром” та ін.) [1, с.4]. Протягом цього часу Штокалко вдосконалює свої музично-теоретичні знання, вивчає наукові проці Ф.Колесси, Г.Хоткевича, знайомиться з архівними фольклорними матеріалами. Паралельно він самостійно проводить запис народних пісень, балад, інструментальних мелодій у різних районах Львівщини та Волині.

Концертні та фольклорно-етнографічні поїздки З.Штокалка на Волинь розширюють його музичні зв'язки, зокрема з бандуристами – К.Мисевичем, Д.Щербиною, Д.Гонтою та ін. Співпраця з бандуристами – майстрами інструментів С.Ластовичем-Чулівським, К. Мисевичем, формують у Штокалка цілісну систему поглядів на форму і стрій бандури.

У роки німецької окупації на Львівщині, з метою збереження національної культури, бандурні колективи під керівництвом Ю.Сінгалевича продовжили своє концертне життя. Виступають як солісти З. Штокалко, С.Ластович-Чулівський, С.Ганушевський, Ф.Якимець. У березні 1943 р. у Львові, в Інституті народної творчості, відбувся з'їзд галицьких бандуристів, на який зібралось 13 учасників, більшість з них належали до ансамблю Ю.Сінгалевича, серед них і З.Штокалко. Було організовано кілька концертних виступів солістів, ансамблів та об'єднаного колективу (диригент о. С.Сапрун).

Після закінчення II світової війни Штокалко у складі тріо бандуристів, разом з С.Малюкою і В. Юркевичем, виступає перед українцями у таборах переселенців у Німеччині. Тут вперше до свого репертуару він включає повстанські пісні. Проте “ці пісні хоч і мали цікаве історичне значення, особливо щодо тексту, та музично Штокалко був розчарований, бо багато їх мелодій були запозичені” [1, с.4]. Закінчивши медичну освіту в Мюнхені в 1950 р., після захисту докторської дисертації (“До біохімії карциногенези”) він у 1952 р. емігрує до США.

В Америці З.Штокалко бере участь у виступах ансамблю бандуристів С.Ганушевського, у телепередачах української програми, проводить численні сольні концерти перед українською та англомовною публікою. Слід зазначити, що всю концертну діяльність Штокалко проводив у вільний від основної фахової (лікарської) справи час. Паралельно він

пробував свої сили у літературі, komponуючи авангардні твори на межі прози і поезії, брав участь у літературному житті української діаспори.

Протягом свого творчого шляху З.Штокалко здійснив обробки та аранжування понад 300 пісень, балад, дум. Більшість з них були записані на платівки і касети (близько 20 годин звучання). У виконанні дум, таких як “Про втечу трьох братів з Азова”, “Про козака Голоту”, “Про Марусю Богуславку”, “Про Олексія Поповича”, Штокалко орієнтувався на традиції харківської школи гри на бандурі Г.Хоткевича.

Будучи “аудіофілом” і власником якісної звукозаписувальної апаратури, Штокалко здійснив і ряд експериментів, зокрема здійснив обробку та запис історичної пісні “А 1791 року” автодуетом. Цікаві пошуки належать йому і у тембровому вирішенні бандурного звука у зв'язку з аудіозаписом.

Однією з найбільших заслуг Штокалка в його кобзарській діяльності є праця над відтворенням стародавніх билин Київської Русі. Він не тільки самостійно відшліфовує текст, знаходячи адекватні старослов'янським українські мовні відповідники, але й шляхом експериментування пробує створити музичний супровід билин, що виконувався на гусях – інструменті, спорідненому з бандурою. В результаті досліджень були скомпоновані три билини: “Про Добриню і Смочище”, “Про славного богатиря Іллю Муромця та Соловія Розбійника”, “Про славних богатирів Святогора та Іллю Муромця”. Кожна билина звучала понад 20 хвилин, хвилюючи слухачів багатством тематизму як вокального, так і інструментального. Билини З.Штокалка стали першою спробою, хоча й стилізованою, відтворення музично-поетичних зразків мистецтва Київської Русі.

Штокалку належать і авторські композиції – пісні “Козак Мамай”, “Про Данилишина і Біласа”, інструментальні твори – етюди “Сон”, “Орієнтальний”, “Атональний” (в декількох варіантах). Власні композиції та обробки Штокалка стали результатом його багаторічної праці зі збору і вивчення музичних матеріалів про кобзарство, з постійного вдосконалення техніки гри та самого інструмента.

Штокалко трактував бандуру як старовинний інструмент, органічно придатний для виконання традиційної музичної спадщини з її типово українською специфікою. Саме тому ним була сформована теорія поглядів на бандуру та кобзарство, яка суттєво відрізнялася від принципів багатьох бандуристів як діаспори, так і України. В першу чергу це стосувалося оцінки бандури як яскравого сольного інструмента з багатотіковими епічними традиціями. Штокалко не звужував свій репертуар до популярних серед української діаспори патріотичних (стрілецьких, повстанських) та

жартівливих пісень, активно пропагував епічні твори (думи, билини). Водночас він не вважав бандуру “музейним експонатом”, постійно працював над вдосконаленням її конструкції, співпрацюючи з С.Ластовичем-Чулівським. Основними напрямками його пошуків були акустичні ефекти та система півтонових перемикачів.

У 60-х роках З.Штокалко виступає у пресі із науковими статтями, що відобразили його погляди на вид ансамблевого виконавства у бандурному мистецтві. Він вважав, що ансамблі нівелюють індивідуальність бандури, гальмують розвиток її техніки, заперечують поняття імпровізації. “Кобзарська ансамблева специфіка ще далеко не знайшла свого властивого місця, відокремлення від специфіки суто хорово-капельної... Виконавська техніка залишає також ще багато бажати. Причиною цього значною мірою є те, що в нас, на еміграції, бракує хоч би однієї поважної кобзарської студії, де могли б у суворій мистецькій дисципліні та в оперті на найкращі традиції минулих кобзарських шкіл плекати майстерність гри на цьому складному нашому національному інструменті” [2, с.12]. У бандурних ансамблях Штокалко радив використовувати “віддавна забутий торбан” (одну з модифікацій бандури), цимбали, сопілки, флюяри, ліри, традиційні українські козацькі ударні інструменти.

Суттєвими були зауваження З.Штокалка і щодо репертуару ансамблів та капел бандуристів. Він неприхильно ставився до використання відомих хорових творів, натомість рекомендував “шукати верховин мистецької досконалості і нових надбань саме в історичних народних піснях, думках та маршах, що найбільше відповідають духові і характерові кобзарського мистецтва” [2, с.13].

Загалом кобзарські як сольні, так ансамблеві концертні виступи визначалися Штокалком як синтезовані театральні постановки, котрі потребують компетентного фахового підходу.

Власні виконавські набутки й результати багаторічних спостережень та аналізів виконавства бандуристів були узагальнені Штокалком у матеріалах до підручника гри на бандурі, що залишився при житті автора у рукописі.

Серед методичної літератури для бандури (підручників, шкіл гри, самовчителів), що з'явилася в останні роки, особливо слід відзначити ті видання, які відкрили для бандуристів нову сторінку пізнання, сприяли пошуку нових і відновленню призабутих способів та прийомів гри. До них належить і “Кобзарський підручник” З.Штокалка. Першою спробою огляду його теоретичних і методичних засад стала стаття В.Мішалова у ньо-йоркському журналі “Бандура” у 1991 р. - “Зіновій Штокалко та його підручник гри на бандурі” [3, с.24-32].

Повне видання “Кобзарського підручника” З.Штокалка у 1992 році в Україні було здійснене під егідою Канадського інституту українських студій при Альбертському університеті. Оскільки підручник існував у вигляді рукопису, його редагуванням та підготовкою до друку ми завдячуємо професору університету Альберти, доктору філології п. Андрію Горняткевичу, невтомному пропагандисту творчої спадщини З.Штокалка [3]. Поява цього підручника стала відкриттям для молодих бандуристів України. Адже переважаючий чернігівський (київський) спосіб гри, а відповідно і інструментарій, не давав уявлення про незвідані можливості бандури, особливо на засадах харківського способу гри. Редактор видання п.А.Горняткевич сподівався, що “після виходу у світ “Кобзарського підручника” Зіновія Штокалка його бандура набуде широкого розповсюдження й в Україні...”, харківська бандура “має стати альтернативним інструментом і існувати поряд, незалежно” [5].

Підручник Штокалка досить значний за об’ємом, містить дві частини – теоретичну “Вступ” (9 розділів) та практичну “Вправи” (46 розділів). Теоретична частина охоплює широку проблематику – питання походження інструмента (генеза, еволюція бандури, формування специфіки виконавства, порівняльна характеристика з іншими інструментами – лютнею, гусями тощо); дослідження етимології назв для позначення бандури (в цьому наукову роботу З.Штокалка можна порівняти з пошуками, які здійснював у свій час Г.Хоткевич). Крім того, автор детально подає будову інструмента, описує його частини (“номенклатура інструмента”).

Надзвичайно цінними є розділи, в яких зроблено методичний опис та пояснення способів гри на бандурі (харківського, полтавського і київського) та узагальнення досліджень кобзарських строїв. Штокалко констатує: “...підставова кобзарська табулятура має більш стандартизовані звукоряди, яким характерна особлива діятоніка. На базі цієї діятоніки допущена вільна мелодична надбудова зі своїми законами мелодики та гармоніки, що нерідко протирічають європейським музичним законам” [4, с.26]. Тому автор аналізує кобзарські строї старовинних інструментів відповідно до записів М.Лисенка, О.Рубця, М.Домонтовича, Г.Хоткевича; подає стрій інструментів О.Вересая, П.Братиці, М.Кравченка; порівнює строї кобзи-бандури зі строями торбана (веселим і жалібним) та гусел. З.Штокалко вперше систематизує всі кобзарські строї, поділяє їх на *косий, кубанський, почаївський, жалібний* [4, с.35, 325-332]. Також він вперше вводить термін “*лебійські*” строї,

вживаючи цю назву для позначення звукорядів, що застосовуються у старовинному репертуарі кобзарів [4, с.35-38].

Завершують теоретичну частину підручника розділи, що присвячені строям сучасної (“модерної”) бандури, способам перемикування, правилам настороювання інструмента. (Додамо, що З.Штокалко рекомендував для гри власний інструмент конструкції С.Ластовича-Чулівського. Даний інструмент – це вдосконалена бандура харківського типу, має 14 басів та 32 приструнки, містить систему індивідуальних перемикачів на кожній струні) [4, с.14-17].

Практична частина – “Вправи” – це поступова розробка засобів для освоєння інструмента початківцями. Загальномузичні відомості автор вважав зайвими, проте паралельно до вправ подає деякі важливі розділи теорії музики (зокрема, про лади і їх види, про каденції і їх види, запис та розшифрування окремих специфічних способів гри на бандурі).

З.Штокалко розробляє вправи, аналізуючи при цьому закономірності побудови аплікатури (“пальцівки”) та принципи спрямування вправи. Більша частина вправ носить інструктивний характер, вони подані переважно у вигляді повторюваного мотиву у висхідному та низхідному русі, містять стрибки (“кидання”, “мет” руки), чергують “стоячі” і “перехресні” ходи. За аналогією до підручника Г.Хоткевича автор групує цю частину вправ відносно правої і лівої руки, поєднання обох рук, а також відносно конкретного пальця чи пальців, що беруть участь у грі. Важливо, що кожна вправа, для якої характерні зміни положення пальців і кисті (порівняно із попереднім матеріалом), підкріплена фотоілюстраціями. Крім того, вправи можуть бути виконані різними штрихами (*legato, non legato, staccato*), у різних тональностях і ладах.

Інша частина вправ має художній зміст, це невеликі за обсягом пісні та п’єси. Штокалко свідомо подає репертуар відомих кобзарів та бандуристів – Г.Гончаренка, В.Ємця, М.Теліги, К.Мисевича, Ю.Сінгалевича, пов’язуючи таким чином теоретичні засади і художню практику, перевірену часом. Деякі зразки пісень та інструментальних творів розраховані на ансамблеву гру (на дві бандури). В переважній більшості художній матеріал охоплює традиційні твори кобзарського репертуару – різнохарактерні народні пісні, релігійні псалми, інструментальні танці (гетьманський гайдук, тропак, гречаники, дудочка, гопак, козачок та ін.). Цю частину вправ на основі народних пісень автор доповнює аналізом мелодики та гармонії, типів супроводу (синкопичного, мелодичного, перемижного басу тощо), засад транспозиції та спрощення запису. Подібні узагальнення мають місток у майбутнє – як прообраз

наступних самостійних гармонізацій та імпровізацій на основі фольклорних зразків.

Окрему увагу З.Штокалко приділяє специфічним прийомам гри на бандурі, зокрема арпеджіато (“арпеджіо та арпеджіовий акорд”), глісандо, шумовим акордам, орнаментальним фігурам (мелізмам), вібрато, тремоло, тремоляндю (“січені звуки”), детально описує методику освоєння гри, записи на письмі, практичне використання.

Слід відзначити ще одну особливість підручника – філософсько-концептуальну. Штокалко не лише систематизує навчально-методичний матеріал, але й формулює певні засади функціонування і майбутнього розвитку бандури як інструмента. Він розглядає кобзарство як “чинник симбіозу культурної народної традиції та творчого дерзання, новотворення народного генія” [4, с.2], а кобзу-бандуру як “специфічний інструмент”, що “у своєму еволюційному розвитку, у протилежності до лютневих інструментів, відступав чим далі від універсалізму, достосовуючись до особливого діатонізму, звукорядових ладів та гармонічних традицій, що не вкладалися у вузькі рамки “універсального” європейського мажору й мінору та темперованого звукоряду” [4, с.7].

З.Штокалко заперечує позитивність введення хроматики до бандури, оскільки вона обертається “затратою специфічних можливостей інструмента”, зокрема діатоніки. Особливо нещадно автор ставить до спроб транскрипцій для бандури, тому що “твори великих композиторів повинні бути виконувані в такій площині й такими засобами, для яких вони були створені, .. кобзарське мистецтво ніколи їм конкурувати не буде” [4, с.11]. Проте Штокалко все ж дає варіант перекладу для бандури “Української шумки” М.Завадського, здійсненого К.Мисевичем, підкреслюючи при цьому втрату в творі “багато того, що було цінне у фортепіановому оригіналі...”, пояснюючи його подачу “як матеріал для вправи” [4, с.320].

Важливо, що автор особливої ваги надає необхідності розуміння бандуристом-виконавцем стилю і форми, знанню гармонії та основ композиції, вмінню імпровізувати. В якості авангардового напрямку розвитку бандури Штокалко пропонує для освоєння і штучні звукоряди (повнотонну гаму, атональні лади).

Цінною є у підручнику і підсумкова бібліографія із 60 позицій, серед яких українські діаспорні та іншомовні видання [4, с.336-341].

Період, що минув після виходу “Кобзарського підручника” З.Штокалка, можна із впевненістю назвати таким, що підтвердив сподівання його автора та видавця на повернення побутування

харківської бандури в Україні. Відроджена харківська бандура, завдяки професору В. Герасименку та його учням – Т.Лазуркевичу та О.Созанському – переконливо демонструє широкі технічні та художньо-виразові можливості інструмента. А для всіх бандуристів та шанувальників бандурного мистецтва “Кобзарський підручник” З.Штокалка залишається цінним джерелом теоретичних і практичних знань.

Широке коло зацікавлень і зусиль З.Штокалка на ниві кобзарського мистецтва створило можливість для продовження його праці молодими бандуристами в різних напрямках методичної, виконавської та дослідницької діяльності.

1. Л. Майстренко. Зіновій Штокалко – бандурист-віртуоз // Бандура. – 1981. – № 3-4. – С. 3-7.

2. З. Штокалко. Критичні зауваги до стану сучасного кобзарства // Бандура. – 1981. – № 3-4. – С. 11-15.

3. В. Мішалов. Зіновій Штокалко та його підручник гри на бандурі // Бандура. – 1991. – № 37-38. – С. 24-32.

4. З. Штокалко. Кобзарський підручник. – Едмонтон – Київ, Видавництво Канадського інституту українських студій, 1992. – 345 с.

5. “Кобзарський підручник” із Канади // Культура і життя. – 18 червня 1992.

Violetta Dutchak

KOBZAR PHENOMENON OF ZINOVII SHTOKALKO

The article examines the creative activity of the famous ukrainian Bandura-player Zinovi Shtokalko. It's analyzed here the main spheres of his activity, such as performing, theoretic-methodical and composing activities. The main attention in this article is given to the system of Shtokalko's views on the modern “kobzarstvo” and especially bandura. The article is determined the main achievements of Zenoviy Shtokalko as the examiner of the bandura art.

Марія Новосад

УКРАЇНЬСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ В ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ І.ФРАНКА

За багато віків історії український народ створив свої культурні традиції, скарби літописів, багатий фольклор з величним епосом козацьких дум, красою ліричних пісень, виплекав образну, співучу мову, наче призначену для поетів.

Пісня є найважливішою і невід'ємною рисою духовності народу. Її співучість і краса збагатили духовну культуру України. Через пісню ми пізнаємо всі життєві дороги, прокладені нашим народом.

Характерною ознакою української пісні є те, що вона завжди глибока за змістом і завжди у ній присутня дія, оспівуються картина життя та вимріяні сподівання.

Ми ніяк не можемо збагнути, що, забуваючи народні пісні, а то й не знаючи їх від народження, обкрадаємо самих себе, дітей та онуків наших. Ми, по суті, залишаємо їх обділеними радістю звучання мелосу та мудрістю народного слова. Пісня, як діюче джерело, повинна світитися до людей своїм чистим і ніжним звучанням, адже кожна мелодія пісні – це мелодія людської душі, те одвічне джерело, з якого черпає наснагу, збагачується голосом і наспівом молоде покоління.

Українська народна пісня проникала у вірші, повісті, поеми, драматичні п'єси І.Франка, а потім знову поверталася в народ, продовжуючи жити в усній співочій традиції. Вона з дитинства живила поетові мрії. За посередництвом матері й батька, селянського оточення І.Франко (1856-1916) змалку прилучився до фольклорних традицій.

Пісня глибоко увійшла в літературну творчість І.Франка, вплинула на його поетичну манеру, завжди була йому порадою і розрадою. Вивчення фольклору і власну збирацьку діяльність І.Франко розпочав у гімназійні роки. Як зазначив В.Погребенний, “він став українським Гердером, що відкрив для України голоси народів (і не лише Європи) в їхніх піснях, легендах і переказах, також перекладав польською та німецькою мовою українські пісні” [1, с.85].

І.Франко у своєму науковому світогляді був визначним та глибоким дослідником українського фольклору. Він знав велику кількість українських народних мелодій з галицького Підгір'я та усієї України. Але, мабуть, мало хто знає про те, що великий письменник, не маючи музичної освіти, виявляв доволі широке знання у чисто музичній ділянці фольклору, тобто “мав орієнтацію у скарбниці української народної мелодики, її різних жанрів” [2, с.60].

Його вивчення фольклору відбувалося не тільки в плані формальної естетичної залежності, а підпорядковувалося підходу до народної творчості як до своєрідної енциклопедії національної, соціальної, моральної психології народу, відзначалося життєвими завданнями й потребами творчості” [1, с.89].

Українська пісня тонко й талановито впліталася І.Франком у тканину оригінальних поетичних текстів, була стимулятором багатьох мотивів і образів його літературних творів. Звернення до народної пісні проходить через увесь період його літературної творчості, через усе його життя.

Записування мелодій народних пісень вимагало відповідних знань і навиків, тому поетичні рядки писались І.Франком на мелодію поширених і відомих пісень. Поет черпав фольклорні матеріали не з етнографічних збірників, а з життя народу, яке він прекрасно знав. Так, поезії збірок “З вершин і низин” (1887), “Зів'яле листя” (1893) наскрізь проникнуті ритмо-мелодикою української народної пісні. Ці збірки уже предметно проаналізовані Деєм О.І. під кутом зору фольклористики. На основі уважного вивчення окремих віршів та зіставлення їх з фольклорним матеріалом О.Дей робить висновок, що “народна пісенність була стимулятором багатьох мотивів і образів збірок” [3, с.38] й стверджує те, що “талант народу і талант поета гармонійно злилися... творячи нову оригінальну літературу” [3, с.77].

Додамо, що лірика збірок з її громадянськи наснаженим, естетично довершеним та психологічно глибоким творенням “на нуту” народної творчості, не має собі рівних за індивідуальною глибиною й художньою різноманітністю виразу. І.Франко з народно-пісенної скарбниці відібрав відомі пісні “Ой ти, дівчино, горда та пишна” та “Ой ти, дівчино-чарівниченько” для написання вірша “Ой ти, дівчино, з горіха зерня”. Щодо поезії І.Франка свого часу Ф.Колесса помітив у ній впливи народно-пісенної ритміки: “Ритміка, стиль, композиція вірша становлять ті елементи, які послужили своєрідним матеріалом для створення оригінальної ліричної поезії” [4, с.46]. Поезія зачаровує художніми образами, народними порівняннями, широкою і доступною метафоричністю, мелодійністю та народно-пісенною інтонацією.

Чарівні мелодії народної пісні стали основою ритмомелодики багатьох Франкових поезій. Нема сумніву, що від старовинної, добре відомої народної пісні “Червона калино, чого в лузі стоїш?” автор взяв мелодійність, ритміку та структуру для своєї поезії “Червона калино, чого в лузі гнешся?”. Образ-символ “червона калина” в народно-поетичній творчості багатогранний. Найчастіше він символізує образ молодой дівчини. Гортаючи фольклорні записи І.Франка “Народні пісні

в записях І.Франка”, “Студії над українськими піснями”, зустрічаємо десятки народних пісень, у яких опоетизовано образ “червоної калини”.

Слід зауважити, що ритміка та структура вірша досить поширена у народних піснях того періоду. Ліричний вищеназваний вірш І.Франка став народною піснею, він має схожість в ритмомелодичній структурі з досить поширеною піснею XVII ст. “Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш”. І.Франко знав чимало пісень, які мали таку мелодійність, інтонацію та народно-пісенну природу, – “Сивий голубонько сидить на дубонію та “У городі сіно низенько присіло”, “Чого, дівча, ходиш та й чого ти блудиш”, “Ой полі, полі там жовняри стоять”, “Ой там за горою та за кременною”. Пісня “Безкиде зелений, в три ряди саджений”, переписана поетом у 1877 р., теж могла стати лейтмотивом для поезії “Червона калино, чого в лузі гнешся?”.

І.Франко постійно вплітав народні пісні (або хоч їх героїв чи окремі куплети, пісенну ритмоінтонацію) у чудове мереживо своїх оригінальних поезій “Зелений явір, зелений явір”, “Ой ти, дубочку кучерявий”, “Ой жалю мій, жалю”; в них “можна знайти майже аналогію народної пісні” [5, с.215].

Народна пісня “Ой дубе, дубе кучерявий” й поетичні рядки “Ой ти, дубочку кучерявий” мають спільну інтонацію, ритм. Поет використав пісенні елементи й описом страждань і журби алегорично відтворив постать ліричного героя та гіркі й болючі почуття. Завдяки такій гармонії поет майстерно вмів оперувати піснею для художнього вираження образів у поезії.

І.Франко звернув увагу на те, що “український мелодійний фольклор – це матеріал не одноставний, а дуже різнобарвний і мінливий, має в собі різні нашарування, залежні від часу і від обставин, обіймає різні форми від старовинних первісних примітивів аж до новітніх закінчених високомистецьких форм, в яких помітні уже літературні впливи” [7, с.117].

Ще ближче до народної пісні стоїть вірш І.Франка “Ой жалю мій, жалю”. Щоб розкрити дійсність, підкреслити образність, переживання, надати їм більшої сили, яка б викликала відповідні душевні вібрації у читача, автор відштовхується від готової пісенної форми. Тим більше, що поет сам співав одну з пісень такого характеру:

Жалі мої, жалі, великі, немалі
Як майова роса у зеленій траві!
Ой моє серденько з каміння твердого,
Розпукається ми з жалю великого... [8, с.94].

Таким чином, зіставлення поезії І.Франка “Ой жалю мій, жалю” з українською народною піснею дає підстави говорити не тільки і не стільки

про орієнтацію поета на певні конкретні зразки народної пісні, а передусім про його глибоке знання пісні. І.Франко казав: “Культ народної нашої пісні мусить бути розумний і критичний. Він не сміє переходити в ідолопоклонство. Не кожна народна пісня мусить бути цікава, і в народі не все є золото; і в народі є співаки, так сказати, з народження, з божої ласки, і є партачі, які не відчувають краси і псують вияв народного духу. Треба відтак нам зуміти відділити зерно від половини, золото від піску та глини” [2, с.61].

Одним з перших, хто зайнявся збиранням народних пісень в Західній Україні, був Вацлав Залеський (псевдонім Вацлав з Олеська). У 1833 році він видав збірку “Пісні польські і руські галицького люду”, а музику гармонізував відомий польський скрипаль і композитор Король Ліпінський. Аналізуючи збірку, І.Франко писав, що ця книга була “перша ластівка нашого народного пробудження. Аж із неї письменні русини переконалися, що й у них в устах простого селянина-кріпака живуть пісні та оповідання, котрими можна повелитися перед світом, живе мова, котру не тільки допускають до книжок, але в котрій чужі люди знаходять дивну красу, якої неосвічений русин не бачив і не розумів” [8, с.17].

Пісні різних жанрів дали поштовх творчій фантазії поета й ставали історичною основою багатьох його поезій. Як зазначив С.Людкевич, “ніхто другий так не знає духу української народної мови і духу української народної пісні, як Франко” [2, с.62].

Одним із перших І.Франко відтворив таке явище, викликане реальним життєвими обставинами, – еміграцію українського народу за океан. Цикл “До Бразилії” він поєднує із “Піснею емігрантів прощальною”, записаною у с.Сухова 1898 р., й особливо з історичною піснею “А в тім року вісімсотнім дев’яностім п’ятім” (запис М.Павлика від лірника Д.Рендевця 1898 р. із Тернопільщини). Цикл “До Бразилії” передає всю правду про еміграцію. І.Франко творчо використав пісні, підніс їх на новий, артистично вищий рівень, у вигляді “повернення народові народного в художньому” [10, с.247].

Як бачимо, в пісні поет знаходив образи, мотиви, які допомагали розкрити багатогранний духовний світ українців. Водночас це була своєрідна демонстрація величчя і краси творчих діянь народу, здорової моралі людини. Для поета пісня має не тільки художнє, але й суспільне значення, вона тісно відображала реальне життя народу і була, як зазначив Г.Сінченко “джерелом натхнення, сили, любові, зброєю для боротьби проти експлуатації, кривди і зла” [11, с.44].

І.Франко виявив себе як фольклорист-науковець, знавець пісенної творчості народів. Праця І.Франка “Студії над українськими народними

піснями” (1913) надовго залишиться у фольклористиці прикладом глибокого, вдумливого і всебічного підходу до оцінки фольклорних явищ. Погляд на народ як основну рушійну силу в історичному розвитку, тісний зв'язок фольклору з національно-визвольними рухами – все це тією чи іншою мірою відбилось у працях “Жіноча неволя в руських піснях народних” (1883), “Як повсталася пісня людова” (1898- 1899). Добре знаючи специфіку народної пісні, її естетичну природу, поет розглядав кожну пісню в єдності словесно-ритмічних елементів і був чутливий до свого національного, місцевого, близького народу. Часто оригінальні вірші поета настільки наближались до народно-пісенного варіанта, що досить швидко переходили у народні пісні. Широкого поширення набули пісні на вірші І.Франка “Не забудь”, “Як почувеш вночі”, “Ой ти, дівчино”. Іноді досить одного рядка народної пісні, щоб надихнути поета на багато оригінальних строф, які сприймаються як народна пісня. Так, коломийковий вірш “Розвивайся ти, високий дубе...” переосмислює народну пісню “Розвивайся, а ти сухий дубе...” [6, с.268].

Як бачимо, головним джерелом, що не тільки постачало матеріал для літературної поезії поета, а й збуджувало творчу фантазію, була українська народна пісня. Але опанувати форму пісні ще не значить забезпечити її успіх серед народу. Потрібний ще й талант, глибоке розуміння народного світогляду, адже кожна пісня – це вибух сильних емоцій, це почуття душі. Народні пісні одержали від І.Франка найвищу оцінку: “І в суспільстві, і в науці вони мають вироблену славу. Се одно з найцінніших наших національних надбань і один з предметів оправданої нашої гордості” [11, с.10].

Ніхто в західноукраїнській поезії до І. Франка так часто і з таким успіхом не використовував народний тип ліричного віршування. Художнє звернення до пісенної творчості засвідчує вміння поета перевтілювати її з психологічно-побутовою точністю, як мистецький документ того часу, вміння опоетизувати художній твір, надати йому пісенної інтонації. Це стосується творів, в яких І.Франко звертається до тем, де могутньо стверджує незнищенність народного прагнення до волі – “Асиміляторам”, “Заповіт Якова” (1889), циклу “Галицькі образки” (1881): “Три арештантки”, “Смерть убійці”, “Матрона-комірниця”.

Оскільки літературний процес в Галичині був дещо відокремлений від загальноукраїнського літературного процесу, то фольклор залишався для творчості багатьох письменників важливим пізнавальним джерелом і творчо-практичним зразком. Народно-пісенні зразки формували творчі думки І.Франка, впливали на його виразно-колеритну мову. У піснях поет вбачав розкриття найсвітліших, найвищих духовних якостей людини. Ліричні пісні для поета – це не тільки стосунки між щасливими,

закоханими персонажами, це не тільки драма двох осіб, а набагато ширше коло людських почуттів, в яких поет чує сплески народного гніву. І.Франко – знавець народної пісні і не тільки тексту, але й мелодії. Поетичний зміст народної пісні народжується у взаємозв'язку поезії і музики.

Саме співність, мелодійність, музичність Франкових поезій зумовили їх надзвичайну популярність, зробили їх народними.

Пісня характеризується генетичною одномоментністю і за своєю специфікою наближається до мовлення. Сплав мовлення і співу настільки нерозривний, що дає підстави кваліфікувати процес творення виконання як функціонування системи співомовлення.

Поезія І.Франка була безпосередньо пов'язана з українськими народними піснями. Наявність пісень виявляємо у віршах “Новітні гайдамаки”, “На ріці вавилонській”, “Земле”, “Кузня”. Співна основа поезій І.Франка не вичерпує ритмічного скарбу поета. Основою формування ритміки його творів є взаємодія двох типів віршування – народно-пісенного і літературного, що сприяло перекладу поезій І.Франка на музику.

Ряд поетичних віршів І.Франка музично підсилив галицький композитор Д.Січинський (1865-1909): (“Який то вітер”, “Даремно, пісне...”, “Непереглядною юрбою”, “Не пора”.

Глибоко відчував народну основу поезії І.Франка український композитор М.Лисенко (1842-1912). Завдяки музиці твори “Не забудь”, “Безмежне поле” набули найбільшої популярності. Значна кількість віршів І.Франка покладена на музику Я.Степовим (1883-1921) “Як почувеш вночі”, “У долині село лежить”; К.Стеценком (1882-1922) – “Розвивайся ти, високий дубе”.

До поезії І.Франка звертався і С.Воробкевич (1836-1903). Твори “Ой ти, дівчино, з горіха зерна”, “Весно, що за чудо” набули популярності завдяки професійному володінню прийомами хорового письма.

Згадані композитори зверталися до кращих поетичних зразків свого часу не лише як до джерела натхнення, а й як до скарбниці передових і загальнолюдських ідей, як до взірців глибини і художньої довершеності. Вони прагнули поєднати українське поетичне слово з елементами фольклорної стилістики, класичним хоровим викладом і формотворенням. Цей синтез виявився дуже плідним для розвитку художньої культури, а особливо національної музики. Значну роль в озвученні своїх віршів відіграв і сам І.Франко. Поезія “Новітні гайдамаки” написана коломийковим метром і призначена для широкого побутування серед народу й тому, зазначав поет, ця пісня співається на мелодію пісні “Ой Морозе, Морозенку”.

І.Франко вводить в літературні твори мотиви рекрутських, опришківських, чумацьких пісень, в яких розгортаються картини життя

і побуту народу. Боротьба народних месників оспівана в пісні “Зелений барвіночку, хрещаті квіточкі”, у піснях “Про Довбуша”, “Про опришка Марусяка і попадю”, “Про опришка Семена Хотюка” та інших. Поширення їх на Карпатській землі спонукало І.Франка до написання драматичних творів. Пісня “Павло Марусяк і попадя” підказала авторові тему для створення драматичної п’єси “Кам’яна душа” (1895). Ця пісня (в двох варіантах) була опублікована в “В народных песнях Галицкой и Угорской Руси” Я.Головацького, а потім передрукована В.Гнатюком у збірнику “Народні оповідання про опришків” з такою приміткою: “На основі сеї пісні написав І.Франко одноактну драму “Кам’яна душа” [9, с.248].

На основі народних переказів, пісень, оповідок, коломиенок писали галицькі письменники про Довбуша, опришків, ватажків. До розкриття героїчного образу народного героя – звертався Ю.Федькович “Довбуш”, Г.Хоткевич – “Камінна душа”, “Довбуш”. І.Франко на основі пісні про опришків написав повість “Петрії Довбушуки” (1876), яка багатьма нитками зв’язана з аналогічними творами попередніх письменників.

Вияв народних прагнень до волі, образ сильної жіночої природи, соціальні конфлікти на селі побачив І.Франко у пісні “Про шандаря”, записаній в с.Лолині М.Рошкевич у 1878 р. І.Франко вибрав її для драми “Украдене щастя” (1891-1893). З пісні запозичено сюжет та взято за основу народно-пісенні характеристики героїв. П’єса “Украдене щастя” принесла автору “славу драматурга” [12, с.12]. В.Щурат підносить драму на високий мистецький щабель і підкреслює, що “тема тої драми взята з найліпше знаного Франкові життя народу в Галичині, се є певне, що фабулу взяв автор з нашої народної пісні” [13, с.30].

Порівнюючи сюжет пісні “Про шандаря” з сюжетом драми “Украдене щастя”, легко переконатися в їх подібності. І.Франка цікавить поява нового мотиву в групі пісень про жіночу долю. Тематично є продовженням пісні “Про Якіма” і тут, і там спільним мотивом виступає насильний розрив родинного зв’язку.

Однак жоден із варіантів пісні “Про шандаря” не можна вважати викінченим, повним твором, автор розширив композиційну побудову драми, використав елементи драматургії. Пісня “Про шандаря” пройшла шлях обробки, доповнень, скорочень як всякий новотвір.

Переходячи з уст до уст, пісня “підлягає тисячним “переробкам”, дрібним змінам: сей докине невеличкий рисунок психологічний, той умотивує ліпше якийсь поступок, ... третій вигладить форму, одним словом, твір шліфується..., стає народним...”, стверджував І.Франко [8, с.37].

У драмі “Украдене щастя” детально подано народні пісні “Ой там за горою та за кременною” та досить поширену в Галичині пісню “Ой там у лісі, ой там у лісі плужочок”, з допомогою яких створюється атмосфера, що буде розкрита у драмі.

Драматичні твори “Гуцульський король”, “Рябина”, “Учитель”, “Будка ч.27”, “Сон князя Святослава”, “Світло в п’їтмі світить” – приклади опрацювання народнопісенної творчості поетом.

Підсумовуючи, можемо сказати, що драматургія І.Франка не просто перейнята змістом і поетичним ладом пісні, а становить з нею один моноліт, одну ідейну художню цілість. Література і фольклор знаходяться в постійних зв’язках, між ними відбувається процес обміну, взаємозбагачення.

Сьогодні літературна спадщина І.Франка знайшла своє втілення в музичних жанрах – піснях, романсах, інструментальних п’єсах, хорових творах. Адже співоча традиція України ще в прадавні часи виникла як внутрішня потреба людської душі у красі та гармонії. Єдність слова й музики в пісні залишається вічно непорушною. Завдяки надзвичайній мелодійності поезій І.Франко здобув славу й визнання серед народу. Любов до пісні поет проніс крізь усе життя, вони стали основним стимулом у літературній творчості І.Франка, яка несе у собі генетичний код духовності української нації.

1. Погребенник В.Ф. Українська поезія кінця XIX – початку XX ст. і фольклор // Українська мова і література в школі. – 1991. – № 8. – С. 44-48.
2. Людкевич С.П. Іван Франко як знавець українського мелодійного фольклору // Народна творчість та етнографія. – 1990. – № 4. – С. 60-62.
3. Дей О.І. Спількування митців з народною поезією. – К., 1981. – 326 с.
4. Колесса Ф. Народнопісенна ритміка в поезіях І.Франка // Народна творчість та етнографія. – 1941. – №1. – 169 с.
5. Нудьга Г.А. Слово і пісня. Дослідження. – К., 1985. – 342 с.
6. І.Франко. Рецензія на збірник “Галицько-руські народні мелодії” // Літературно-науковий вісник. – 1907. – Кн.4. – 178 с.
7. Народні пісні в записах І.Франка. – К., 1981. – 335 с.
8. І.Франко. Зібрання творів у 50-ти томах. – К., 1986. – Т.41. – 368 с.
9. Ілюстрований народний календар товариства “Просвіта”. – 1922. – Львів, 1922. – 488 с.
10. Сінченко Г.І. Тематична специфіка української народної пісні Карпат // Прикарпаття. – Чернівці. – 1969. – 157 с.
11. Українські народні пісні. В 2-х частинах. – К., 1964. – 494 с.
12. Діло. – 1900. – 13 жовтня. Ч.138.
13. Зоря. 1896. – № 2.

Maria Novosad
UKRAINIAN FOLK SONG IN THE LITERARY CREATION
OF IVAN FRANKO

The article regards the ukrainian folk song as the source of the literary inspiration, the basis for the science investigations of the famous writer. In this article we have the opportunity to compare the transformation of the folk material in the writer’s creation with the original examples of songs.

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Станіслав Шумега

ІСТОРІЯ ЗАРОДЖЕННЯ ТА ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ДИЗАЙН-ОСВІТИ

Протягом всієї історії розвитку культури кожна людина в міру своїх можливостей прагнула прикрасити своє житло, зробити принадними і вигідними всі вироби, які її оточують: меблі, посуд, одяг, засоби виробництва тощо. Це стало надзвичайно актуальним в наш час, оскільки більшість людей хоче мати красиві і зручні побутові речі. Будь-який виріб має свою історію і для нього характерна відповідна еволюція не тільки зовнішньої форми, але й технічних характеристик [1, с.3].

В більшості випадків свою зовнішню форму різноманітні вироби змінювали під впливом розвитку науки і техніки, які, безперечно відігравали важливу роль в еволюції кожної конкретної речі. Однак не слід відкидати і такі фактори впливу на форми виробів, як історичні, соціально-економічні, політичні, психологічні. Зміна форми відбувається і при зміні матеріалу, але якщо функція предмета не змінюється, то ці зміни незначні.

Розвиток архітектури взагалі і “малої” архітектури зокрема, завжди тісно поєднувався з архітектурними стилями відповідної епохи. Це особливо простежується в інтер'єрах різноманітних приміщень (культових, службових, житлових). Зв'язок архітектури з “малою” архітектурою можна прослідкувати з початку XVIII століття до наших днів. Проте більшість конструкторів того часу ігнорували естетику промислових товарів.

На початку XX століття діяльність художників-майстрів прикладного мистецтва обмежувалась виготовленням меблів, ужиткових виробів і внутрішнім оздобленням приміщень. Основним художнім стилем того часу був модерн. В різних країнах він мав свої специфічні національні риси. Однією з характерних рис модерну була еkleктичність – змішування різних стилів. Для модерну характерне поверхневе, механічне декорування предмета без врахування його конструкції і функціонального призначення. Однак при всіх недоліках деяких художніх концепцій модерну, він все ж таки відіграв важливу роль в розвитку прикладного мистецтва. Це була перша спроба поєднати мистецтво і техніку, творчість художника і промислове виробництво.

Утвердження естетичної значимості технічної форми знайшло своє логічне вираження в конструктивізмі, який виник одночасно в різних країнах на початку 20-х років XX століття і поширювався в зв'язку з ростом індустріальної техніки та впровадженням нових будівельних і

сировинних матеріалів. Конструктивісти намагались довести, що технологічно і функціонально оправдана конструкція вже має вищі художні якості і цілком може задовольняти естетичні потреби сучасної людини, для якої характерний утилітарний підхід до всіх явищ дійсності. В 20-х – 30-х роках почалось широке залучення архітекторів і художників до роботи в промисловості. В країні створюються художньо-проектвальні бюро та науково-дослідний інститут технічної естетики (1962 р.).

У 1957 році було організовано міжнародну Раду індустріального дизайну, яка сприяла розвитку художнього конструювання у всьому світі, опрацюванню узгодженого розуміння соціальної мети і завдань дизайну, підвищенню професійного рівня художників-конструкторів. Членом цієї організації є й Україна.

На Генеральній асамблеї цієї Ради, яка відбулась в 1969 році в Лондоні, сформульовано поняття “дизайн”: “*Дизайн* – це творча діяльність, метою якої є формування гармонійного предметного середовища, що найбільш повно задовільняє матеріальні і духовні потреби людини [2, с.15]. Слід зазначити, що впровадження дизайну в наше життя зблизило матеріальне виробництво з мистецтвом і цим самим збагатило духовний світ людини. Вивчення і пропаганда технічної естетики і художнього проектування є важливим культурним завданням на сучасному етапі розвитку цивілізації.

Створюючи нову річ, дизайнер подає її у формі, яка найбільше відповідає її функції і призначенню. Проте вона повинна не тільки добре виконувати свою функцію, але й органічно – формою, кольором, матеріалом – вписатися в навколишнє середовище.

Тільки знання історичних цінностей цивілізованого світу, їх вивчення і аналіз сприятиме подальшому зростанню естетичного рівня виробів. Ми повинні до чужого “гарного” додавати своє “краще” і отримати “прекрасне”.

Промислове мистецтво, технічна естетика і художнє конструювання (проектування), дизайн – назви, які з'явилися порівняно недавно. За смисловим значенням вони дуже подібні, проте найчастіше вживаним стало слово “дизайн”. Технічна естетика є теорією дизайну, і вони разом формують гармонійне предметне середовище, сприяють підвищенню ефективності виробництва.

Під художнім конструюванням в архітектурній практиці розуміють розробку якоїсь деталі або частини будинку. Якщо мова йде про цілий виріб або будинок, то це прийнято називати проектом. Тому точнішим є термін художнє проектування, а не художнє конструювання. Художнє проектування (дизайн) – новий творчий метод проектування виробів

промислового виробництва. Його впровадження забезпечує високу якість продукції, поєднуючи в ній утилітарні і естетичні принципи. Тільки такі якості забезпечують конкурентну спроможність виробів на світовому рівні.

Дизайн виник у XX столітті. Однак дизайнерські елементи завжди існували в предметній творчості. Їх можна спостерігати в простих матеріальних формах минулого, в старовинних, нібито нескладних, але все ж таки дивовижно гарних взірцях техніки минулих століть. Люди завжди прагнули до поєднання раціонального і естетично досконалого. В цьому відношенні немає принципової різниці між утилітарними речами попередніх епох і новими технічними виробами. В чому ж тоді специфіка дизайну XX століття? В проектному характері, який базується на суцільному образному мисленні дизайнерів, і в міжпредметних зв'язках, що дозволяють поєднувати і регулювати взаємовідносини матеріальної і художньої культури.

Можливості дизайну ще не вичерпані і навіть не визначені в повній мірі. Тому в сфері теорії дизайну постійно ведуться дискусії про його природу, межі і методи, про характер його зв'язків з архітектурою та іншими видами художньої творчості.

Художників, які спрямовують свою діяльність на функціонально-естетичні проблеми матеріального середовища і працюють в сфері промисловості, все частіше називають дизайнерами.

Дизайнер – англійське слово, яке в буквальному перекладі означає “проектувальник”, “рисувальник” (слово дизайн перекладається як “креслення”, “рисунок”, “проект”). В 1960-1970 роках ці англійські терміни – дизайн і дизайнер – стали вживаними практично в усіх країнах світу. В нашій країні зустрічаються також введені ще в 1920-ті роки поняття “художнє конструювання”, “промислове мистецтво” і відповідно – художник-конструктор і художник-оформлювач [2, с.26].

Проте професійних дизайнерів в колишньому СРСР і в Україні почали готувати тільки на початку 1980-х років в тринадцяти вищих навчальних закладах. На Україні – в Києві, Харкові і Львові – за спеціальностями “промислове мистецтво”, “інтер'єр і обладнання”, а також в п'яти середніх спеціальних навчальних закладах Києва (“художник-оформлювач”).

Вже з 1965 року при Спілці художників діє експериментальна студія для підвищення кваліфікації художників-промисловиків. Це, звичайно, не означало, що в дизайні досягнуто значних успіхів, але свідчило про те, що участь художників у сучасному виробництві необхідна. Найбільше утвердженню дизайну сприяло створення Науково-дослідного інституту

технічної естетики (НДІТЕ). Крім цього, активно працюють спеціальні художньо-конструкторські бюро (СХТБ) в окремих галузях промисловості, створюються відділи і групи технічної естетики в проектних інститутах і на підприємствах, майстерні в комбінатах художніх фондів.

Дизайнери претендували на широке поле діяльності, прагнучи охопити все: від “лопати до міста” (вираз 1910 року), “від голки до літака” (1960 р.), “від ложки до міста” (такий був девіз Міжнародного конгресу дизайнерів в Мілані 1983 р). Безперечно, що для втручання художника в матеріальне середовище немає жодних перешкод, хоча воно до цього часу залишається досить вибіркоким і фрагментарним. І щоб визначити межі дизайну слід звертатись до характеристики його типу творчої діяльності, перш за все до подібностей між формоутворенням у природі і в дизайні [2, с.56].

На рубежі XX століття багато художників, які відчували швидкі зміни побутових речей під дією технічного прогресу і зміни способу життя людей, стали шукати приховані дизайнерські основи вже не в еволюційних формах минулого, а в народженні новітнього часу, в формально неупорядкованому інженерному проектуванні, в нестильовому промисловому будівництві, ставлячись до них як до нової природи, яка оточує людину. Залізні дороги і порти, під'їзні шляхи до міст, величезні території заводів і фабрик, елеватори почали сприйматися як нове джерело краси, як видимий прояв раціоналізму в художньому мисленні і проектній діяльності людини в цілому.

Інженерні винаходи XIX – початку XX ст. також увійшли в історію дизайну, особливо коли вони безпосередньо впливали на побут людей.

Умовами для швидкого поширення ідей раціоналізму і пов'язаної з ним естетики були помітні успіхи в теорії техніки і віра в проектний розум як в силу, що має імунітет до хаосу. Науковість сама по собі, самоцінність наукового методу представлялись першим теоретикам дизайну настільки важливими, що трактувались ними як реальна зовнішня сила. Цю силу називали активністю розуму і пробували її знайти в саморозвитку науки і техніки, сподіваючись на те, що вона може привести до покращення не тільки матеріальних, але і моральних умов життя.

Така естетична оцінка технічних форм, які розвиваються стихійно, іноді трапляється і в наші дні. З'явившись в нашому оточенні, особливо на технічних виставках як експонати, ці технічні форми стають об'єктами естетичного сприйняття, здаються по-новому гарними. Вони набирають якості вторинної образності, перетворюються в символи. Правда, тут дизайн непомітно уступав своє місце оформлювальному мистецтву і його

різновидності – мистецтву експозиції, оскільки за допомогою позиційних засобів можна помістити будь-яку предметну форму в зону емоційно підвищеного, естетичного за своєю природою сприйняття і створити таким чином унікальні предметно-просторові композиції. Можна навіть на відповідний час поєднати з даною формою уяву про її символічні значимості, збагатити її зоровими образними асоціаціями, не властивими їй на початку, на чому, зокрема, і будується мистецтво реклами, наочної агітації. Тут слід використовувати прийом плакату, графіки, скульптури, монументального мистецтва.

Дизайн за своєю природою є універсальним: з однієї сторони як мистецтво, з другої – як технічний витвір (технічна творчість). Звертаючись до об'єктивних законів розвитку техніки і враховуючи загальні утилітарні потреби людей, дизайнери мають справу з загальнолюдськими інтернаціональними особливостями предметного світу. Але, з іншої сторони, вони включені в конкретну систему виробництва і розподілу, працюють над речами, які мають товарну цінність, торкаються складних соціально-естетичних механізмів формування ідеалу, функціонування художньої культури [3, с.10].

Задачі дизайну не обмежуються тільки покращенням зовнішнього вигляду предметів, а включають в них і всесторонню проробку структурних зв'язків між предметами, що надають предметному середовищу необхідну функціональну і композиційну єдність.

Спроби визначення дизайну продовжуються. Одним із важливих питань при визначенні суті дизайну є питання про співвідношення дизайну з іншими видами мистецтва, про те, як дизайн може входити в сферу художньої творчості. Дизайнери, як і інженери-конструктори, працюють над формою промислових виробів, які виготовляються серійно, використовуючи при цьому арсенал художніх засобів формоутворення. Іншими словами, інженер, спираючись на свій логічний розум, може виконувати роботу дизайнера. Часто буває і навпаки, коли дизайнер бере на себе функцію інженера, проробляючи технічні деталі, спираючись на так зване неупереджене судження, на свою художню інтуїцію. Якщо б в сфері інженерного конструювання можна було, думаючи чисто логічно прийти до оптимального вибору форми і конструкції, якби цей вибір був повністю незалежним від наявних матеріальних ресурсів, від трудових навиків людей і традицій виробництва, а споживачі завжди відповідали б ідеальній моделі, тоді з'явилась би можливість повного поєднання інженерного проектування і дизайну. Однак в дійсності ще далеко все не так. Навіть в найбільш

складних, з технічної точки зору, галузях проектування, строго детермінованих зовнішніми умовами, існує багато варіантів рішень. Прикладом можуть служити різноманітні форми літаків, автомобілів, електронної техніки. Дизайн тому і необхідний, що він використовується як механізм регулювання зв'язків між окремими елементами виробництва і виникаючими в ньому відповідностями.

Часто виникала думка, що дизайн (на відміну від художньої творчості) пов'язаний тільки з серійними формами і промисловою обробкою. Ми знаємо, що це було тоді, коли нову професію хотіли відділити від ремесла, яке ґрунтується на примітивному виробництві, і від прикладного мистецтва, де найважливішим є унікальність окремих рішень. Однак в практиці дизайнерів можна зустріти не тільки серійний виріб. Вони працюють над формою і конструкцією унікальних технічних приладів для фізичних лабораторій, для освоєння космосу і складних виробів, які виконують вручну, з мінімальним застосуванням промислової обробки (так зване виконання унікального дизайну).

Дизайнерів і тих, хто користується їх виробами, цікавить в першу чергу функціональна і естетична якість, а не те, як вони були виготовлені - серійно чи індивідуально. Адже є такі прилади і цілі комплекси наукової апаратури, які виготовляються принципово в одному екземплярі, але по суті є значними віхами в розвитку техніки і дизайну. Все це означає, що принципи дизайну не можуть бути виведені тільки із системи виробництва, подібно до того як уява про критерії форми предметного оточення не може бути виведена лише із зорових, образних уявлень. Дизайн виростає з єдності сфери виробництва і споживання, займаючи особливе місце серед інших видів художньої творчості.

Однією з важливих проблем в дизайні є в'яснення, на якому етапі створення речі, або комплексу речей будуть сформульовані дизайнерські завдання, що дуже важливо для технічного пошуку і організації виробництва, в тому числі для відкриття і застосування нових невідомих раніше матеріалів і способів їх обробки, видів конструкцій і т. ін. [4, с.5]

Зміна і покращення існуючого предметного середовища поєднується з винаходом, з передбаченням, причому не тільки в технічному, але і в художньому плані. Тому виникає потреба включати художників в склад проектних організацій, оскільки художнє сприйняття принципово цілісне, і тільки художник здатний наочно з'єднати в своєму сприйнятті утилітарні і естетичні параметри речі. Він володіє даром образного передбачення художнього моделювання майбутнього середовища в умовних формах і матеріалах (макети, ескізи, експериментальні пошуки форм).

Художник має добре розвинену зорову пам'ять, що допомагає йому швидко і успішно асимілювати нові, ще чужі форми в художній і духовній культурі. Саме в дизайні моделюється і деталізується емоційне відношення людей до нової "технічної реальності", яка виникла на їх очах, є не результатом прагнень окремих людей і випадкового збігу обставин, а наслідком запланованої перебудови виробництва, яка вимагає великих затрат матеріальних і людських ресурсів. Суцільний образ такої реальності, створюваний художником, потребує ще розчленування на складові елементи, перекладу їх на мову техніки і економіки, управління виробництвом, без чого він залишається лише утопічним передбаченням майбутнього. Цим і пояснюється посилена увага дизайну до всестороннього експериментального і загальнотеоретичного прогнозування, заснованого на системному підході до явища [5, с.5]. На відповідній стадії розвитку дизайну ця тенденція знайшла вирази в теоріях "тотального проектування середовища". Весь предметний світ охоплювався розумно, обачливо, і до нього підходили в єдиному стилістичному ключі. Дизайн сприймається як антипод хаосу і різночасності в творенні середовища, утверджуючи цінність лише найбільш "кратних" і тому лаконічних форм. А завдяки тому, що в масовому і серійному виробництві будь-які закладені в нього форми і типорозміри одержують значні тиражі і широко розповсюджуються в житті, ці предмети набирають рис відповідного стилю. Тому і проблеми стилю в дизайні стали вирішуватись дещо по-іншому, ніж в інших видах художньої творчості. Вони були пов'язані з вивченням можливої лаконічності мови форм, його модульності акцентами на головних смислових форми, на використанні стереотипів мислення візуальних знаків. В дизайні більше, ніж в інших видах художньої творчості, проблеми стилю виявились пов'язаними з проблемами стилізації, свідомого переносу рішень, логічних і функціонально оправданих в своїх межах, на речі і явища зовсім іншого характеру. Так успіхи авіації з її аеродинамічними формами привели в 1930-ті роки до виникнення "обтікаючого стилю", а підкреслена технічність сучасної електронно-обчислювальної техніки і радіоапаратури використовується як модна форма в сучасній побутовій техніці [1, с.8].

Сьогодні вже не має сенсу сперечатися щодо того, куди віднести дизайн: до мистецтва чи техніки. Усі, нарешті, дійшли висновку, що дизайн – це самостійний напрям проектно-творчої діяльності з усіма притаманними йому атрибутами: історією, теорією, практикою. Проте питання "Як і чого навчати майбутнього фахівця?" своєї актуальності не втратило.

На жаль, цей привабливий для молоді фах в умовах незбалансованості методології дизайнерської освіти все більше навантажується різними навчальними дисциплінами. На перший погляд важливі та потрібні, вони, насправді, не дають очікуваного поліпшення професійних якостей студента. Більше того, прослідковується тривожна тенденція до зниження рівня художньо-фахової підготовки і, як наслідок, проектно-образного мислення [6, с.4].

Такий стан справ потребує переосмислення та перегляду загальних навчальних програм та навчальних планів з метою усунути дублювання чи зменшення тих дисциплін, які безпосередньо не працюють на головний професійний напрямок навчання. Йдеться не про підготовку вузького спеціаліста. Навпаки, річ у тому, щоб підвищити загальний рівень інтелектуального розвитку. Але робити це потрібно не шляхом механічного збільшення знань, а спрямуванням їх до єдиного річища майбутньої професії.

Сьогодні в усьому цивілізованому світі вже відмовились від старої моделі широкопрофільного фахівця: по-перше, це коштує для суспільства дуже дорого; по-друге, не має сенсу витрачати зайві кошти та час на оволодіння стрімко зростаючою кількістю наукових знань, що майже ніколи не знадобляться випускникові в умовах інтегрування та розподілу інтелектуальної праці. Справжній фахівець сам прагнутиме підняти рівень свого загального розвитку через подолання все дальших етапів безперервної освіти та самоосвіти. Додаткові знання мають бути привілеєм для тих найдібніших особистостей, які завойовуватимуть ці знання своїм плідним навчанням та наполегливою працею.

Що ж до фундаментальних для дизайнера навчальних дисциплін, таких як проектування, композиція, рисунок, живопис, технологія формоутворення, історія дизайну, комп'ютерне моделювання, їхній обсяг і, насамперед, зміст необхідно зробити справді провідними і привести у відповідність до вимог часу. Усі супутні спеціальні предмети слід підпорядкувати завданням проектування і подавати їх безпосередньо в процесі виконання творчих завдань. Зрозуміло, ця вимога не охоплює базові гуманітарні дисципліни, такі як: філософія, історія мистецтва, іноземна мова.

Слід також уважно подивитися на існуючу методіку викладання таких важливих для дизайнера дисциплін, як рисунок та живопис. На нашу думку, поряд з академічними завданнями, що формують загальну художню культуру, потрібно ширше запроваджувати вправи експериментального характеру, спрямовані на розвиток аналітичного мислення

студента. Хіба це погано, якщо постановка чи натюрморт будуть містити в собі елементи й форми, притаманні реальній практиці дизайну? Адже ще В.Кандінський на прикладі баугауза 20-х років продемонстрував нові можливості так званого “аналітичного малюнка” у справі підготовки дизайнера. Не менш актуально звучить сьогодні і відоме висловлювання В.Гропіуса щодо відмови від “звичних методів виховання маленьких рафаелів та навчання паперового проектування...”.

Аналізуючи стан справ у вищих навчальних закладах ми приходимо до висновку, що відбір на навчання здібної молоді такій важливій професії як дизайн, мусить бути ступеневим та безперервним. Суть ступеневості полягає в тому, щоб на початковій стадії навчання учня в школі рисунку, малярства, композиції виявити його здібності і допомогти “знайти себе”, спрямувати його до мистецького захоплення, підтримати на стадії становлення. А потім спрямувати до спеціального навчального закладу I-II рівнів акредитації. За результатами навчання в цих закладах кращих учнів рекомендувати на навчання до учбових закладів III, IV рівнів акредитації за скороченою програмою, уникаючи дублювання відповідних предметів. Для цього необхідна ділова співпраця між художніми навчальними закладами різних рівнів акредитації, стикування навчальних планів і програм, фаховий відбір на кожному ступені навчання. Це сприятиме високоякісній підготовці фахівців-дизайнерів, оптимізує навчальний процес, і дасть змогу скоротити його на 1-2 роки, а значить і зменшити витрати на підготовку фахівця, що важливе для держави і суспільства.

Отже, стан справ у дизайн-освіті треба поліпшувати негайно, не зважаючи на скрутні економічні умови та незадовільну матеріальну базу навчання. Багато залежить від продуманих, скоординованих дій самих навчальних закладів, їх спільної роботи з Міносвіти, Радою з дизайну при КМУ, Спілкою дизайнерів України, а також від підтримки академії мистецтв України.

1. Д.Кес. Стили мебели. – Будапешт: Изд-во АН Венгрии, 1981. – 269 с.
2. В.В.Аронов, Художники и предметное творчество. – М.: Сов.художник, 1978. – 230 с.
3. П.Ю Шпара, І.П.Шпара, Технічна естетика і основи художнього конструювання. – К.: Головне видавництво видавничого об'єднання “Вища школа”, 1989. – 247 с.
4. І.Т.Волкотруб. Основи художнього конструювання. – К.: Вища школа, 1988. – 192 с.
5. З.І Биков, Г.Б.Мінервін, Художне конструювання. – М.: Высшая школа, 1988. – 239 с.
6. Бойчук О. Мистецтво дизайну та навчальний процес. – К.: Вища школа, 1994. – 126 с.

Stanislav Shumeha
THE HISTORY OF ORIGIN AND WAYS OF IMPROVING OF DESIGN
EDUCATION

The article is discovered the history of the appearance of design, its peculiarities and importance for the industrial goods. It's noticed here the importance of the design for the economical development of the country and there are a lot of propositions for the improvement of the educational process.

Людмила Маслій

**ХУДОЖНЯ ОСВІТА В ГАЛИЧИНІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ
В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ**

Майже всі європейські художні стилі, починаючи з романського, знайшли своє втілення в українському мистецтві, однак вітчизняні митці, як і німці, англійці, чехи, поляки та інші, здебільшого на свій лад інтерпретували загальні форми світової мистецької спадщини, доповнюючи їх національними рисами. Керуючись спільними для європейського мистецтва критеріями, українська нація вносила щось своє, оригінальне, і таким чином витворила самобутнє національне мистецтво.

Кардинальні зміни, які відбувались у житті європейського суспільства кінця XIX – початку XX століття, закономірно знайшли своє відображення в українському мистецтві, зокрема мистецтві Галичини. Саме в цей період у вищих мистецьких навчальних закладах Європи утверджувався новий стиль “імпресіонізм”. Було зроблено сміливий крок від фотографічного й академічного реалізму до розв’язання проблеми світла і тіні, передачі тремтливого сонячного світла та мінливості барв. Проте це мистецтво деякий час не знаходило підтримки в українських художників, що було спричинено особливостями розвитку національного мистецтва та соціально-економічними і політичними факторами [1, с.342].

Першим українським майстром, представником імпресіонізму була Марія Башкірцева, котра прожила весь свій вік за кордоном у Франції та Італії, не знайшовши в Україні послідовників серед своїх сучасників. Через двадцять років після Башкірцевої імпресіонізм прийшов в Україну з Краківської академії мистецтв при посередництві учнів професора Яна Станіславського [1, с.342].

На початку XX століття Краківська академія, яка виховала багатьох українських пейзажистів-імпресіоністів, позначилась активною творчістю групи молодих професорів. Між ними особливо вирізнялись імпресіоніст Ян Станіславський та символіст Станіслав Виспянський.

Саме вони мали великий вплив на розвиток нових на той час модерністичних течій в українському мистецтві.

Окрім Кракова, українські художники здобували мистецьку освіту також у Віденській та Паризькій академіях, однак для значної частини творчої молоді Галичини пріоритетною залишалась все ж Краківська академія красних мистецтв. Місто Краків стало на той час центром специфічних духовно-творчих пошуків молоді. Поруч із стильовими формами модерну (сецесії) та відлуннями імпресіонізму в літературно-мистецьких колах мали популярність гасла символізму, неоромантизму. Саме у Кракові у 1899 р. Станіслав Пшибишевський опублікував свій знаменитий “Конфітеор” – виклад естетичних постулатів символізму, які стали творчою програмою цілого покоління польських митців [1, с.343].

Таким чином, у Кракові зібралась велика група української мистецької молоді, яка поділилась на два згаданих вже напрями: імпресіоністів (учнів Станіславського) та символістів (учнів Виспянського). Серед учнів Станіславського були такі великі майстри, як Іван Труш, Микола Бурачек, Михайло Жук та інші. Видатним учнем Виспянського є Олекса Новаківський.

У стінах Краківської академії працювали тоді два найбільших митці польського символізму – Ян Мальчевський та Станіслав Виспянський. Особливою внутрішньою симпатією відзначалися відносини О. Новаківського з Я. Мальчевським, символічні полотна якого мали великий вплив на характер творчої уяви Олекси Новаківського, котрий вважався найбільшою індивідуальністю між випускниками Краківської академії.

Початкову мистецьку освіту О. Новаківський одержав у школі одеського митця, декоратора І. Клименка. Після закінчення Краківської академії з золотою медаллю в 1900 році, з 1913 року постійно проживає у Львові, де користується великим авторитетом і знаходиться під опікою самого митрополита А. Шептицького. Ще у період навчання у Кракові митець проявив свій самобутній талант і завоював собі одне з чільних місць серед митців того часу, але основним його творчим періодом був львівський історико-патріотичної тематики під впливом воєнних переживань, твори художника набувають символічного характеру [2, с.299].

Краківська академія була чудовою фаховою школою. В ній панувала атмосфера служіння справі, оволодіння майстерністю, дух змагання. У списку тогочасних вихованців закладу поряд з Олексою Новаківським – відомі імена: Модест Сосенко, Іван Труш, Ярослав Пстрак, Лев Гец, Осип Сорохтей, Михайло Зорій, Денис Іванцев, Григорій Крук.

Слід згадати і випускника Паризької академії мистецтв Михайла Бойчука, учителя та ідеолога мистецтва. Він відзначався надзвичайною освіченістю, вивчав візантійське, єгипетське і асирійське мистецтво, опирався на українські традиції княжих часів та бароко. Він став творцем нової школи монументалізму, яка керувалась принципами декоративної стилізації українського народного мистецтва. Це було видатним явищем в європейському мистецтві. Вплив школи Бойчука позначився на багатьох видах мистецтва 1920-30-их років: кераміці, деревориті, ткацтві, килимарстві. Послідовниками школи Бойчука були його молодший брат Т. Бойчук, а також М. Каспрович, О. Павленко, І. Падалка, В. Седляр, його дружина Софія Налипінська-Бойчук [3, с.197].

Віденську художню академію закінчили К. Устиянович, Ю. Пігуляк, А. Кахановська, Ю.Панкевич, Мюнхенську – М. Івасюк, Я. Пстрак, М. Сосенко. Деякі митці після закінчення академії стажувались у приватних студіях Німеччини, Франції та Італії. Модест Сосенко, наприклад, закінчивши Краківську і Мюнхенську академії, навчається в Паризькій національній школі мистецтв у Л. Бонна. Після закордонних студій, як стипендіат митрополита А. Шептицького, був відряджений у подорож по Святій Землі (Палестина, Греція, Єгипет) [4, с.5].

У творчості згаданих митців неважко знайти риси, які свідчать про плідне використання ними досягнень тих чи інших шкіл і течій тогочасного новітнього мистецтва – від імпресіонізму і декоративного монументалізму (І. Труш, М. Сосенко) до експресіонізму і символізму (О. Новаківський, О. Кульчицька). “Вони сміливо експериментували, вдаючись при цьому до використання засобів і прийомів, властивих середньовічному та народному мистецтві” [3, с.222].

Як уже зазначалось, на відміну від художників Наддніпрянщини, котрі здобували мистецьку освіту головним чином в Росії, західноукраїнські митці були вихованцями європейських академії. Ці обставини наклали відбиток на характер розвитку західноукраїнського мистецтва. З одного боку, в ньому повільніше протікав процес долання традицій академізму в порівнянні з образотворчим мистецтвом Східної України, з другого боку – інтенсивнішим був вплив на західноукраїнських художників мистецтва модерну, позиції якого в європейських художніх академіях, особливо на зламі століть, були доволі сильними. Вплив цей був настільки відчутним, що творчість окремих художників Галичини, зокрема І. Труша, О. Новаківського, М. Сосенка, небезпідставно розглядається як творчість представників так званої “львівської сецесії” [1, с.342].

У своєрідних умовах відбувається розвиток образотворчого мистецтва в Галичині. Політичне становище Галичини на зламі століть було, як і у всій Європі, складним. Серед галицької інтелігенції, зокрема університетської молоді, поширювались “самостійницькі” настрої. Все українське громадянство стояло на позиціях окремої самостійної України.

На розвитку західноукраїнського мистецтва та мистецької освіти на початку ХХ століття позначались два фактори: вплив європейських модерністичних течій і національно-визвольний рух у середовищі інтелігенції, що поживавив всі сфери національної культури. Лідер цього руху Іван Франко розвивав і утверджував принципи національної самобутності української культури [5, с.510].

На зламі ХІХ і ХХ століть вийшло нове покоління західноукраїнських художників: І.Труш, Й.Курилас, Я.Пстрак, А.Манастирський, Ю.Панкевич, М.Сосенко, О.Новаківський, М.Івасюк, О.Кульчицька. Вихованці європейських академій добре усвідомлювали те жалюгідне становище, в якому перебувало малярство та інші види образотворчого та декоративного мистецтва у них на батьківщині. З метою об'єднання зусиль для піднесення професійного рівня мистецтва у 1898 році у Львові з ініціативи І.Труша та Ю.Нагірного, було засновано перше в Західній Україні фахове об'єднання художників “Товариство для розвою руської штуки”, реорганізоване у 1905 році в товариство “Прихильників української літератури, науки і штуки”. Воно відіграло велику роль у розвитку національної культури, зокрема образотворчого мистецтва. З появою цих товариств в Західній Україні активізувалась виставкова діяльність, було влаштовано три художні виставки (1898, 1900, 1903 рр.), які внесли значне пожвавлення в художнє життя Галичини. У Львові відбулась Всеукраїнська художня виставка, в якій взяли участь як львівські митці, так і художники-кияни. Поряд з груповими виставками влаштовувались персональні: І.Труша (1899, 1901 рр.), Й.Куриласа (1900 р.), О.Новаківського (Краків, 1911р.), О.Кульчицької (1909 р.). Олена Кульчицька перші свої твори експонувала на виставці, організованій польським Товариством прихильників красних мистецтв. Показово, що західноукраїнські митці починають брати участь у виставках польських художників, чого раніше майже не було.

Пожвавлення мистецького життя сприяло розгортанню художньо-критичної діяльності. У 1905 році І.Труш разом з композитором С.Людкевичем починає видавати “Артистичний вісник” – перший західноукраїнський мистецький журнал, в якому публікується ряд статей теоретико- та історико-мистецького характеру, де порушуються важливі

проблеми творчості. Ці події мали відгук в інших країнах Європи. Змістовну статтю-відгук на першу Всеукраїнську виставку надрукував відомий польський живописець Р.Братковський, який високо оцінив знаменну для української культури подію [5, с.511].

Важливим фактором стимулювання розвитку образотворчого мистецтва в Гальчині і в усій Західній Україні було заснування в 1918 р. Національного музею у Львові, який очолив видатний вчений І.Свенціцький. Період 1920-30-их років знаменний утворенням цілого ряду мистецьких об'єднань. У 1922 році з ініціативи митця П.Холодного і мистецтвознавця М.Голубця, організується у Львові гурток Діячів Українського мистецтва. На початку 30-х років – група молодих художників “РУБ”. Ще одним явищем у розвитку мистецтва у Галичині стала Асоціація Незалежних Українських Митців (АНУМ), заснована 1931 році П.Ковжуном, М.Осінчуком, Я.Музикою, Св.Гординським. Важливим було те, що ця група пропагувала не тільки національні, а й передові сучасні європейські ідеї, чим намагалась піднести рівень професійного мистецтва на якісно вищий щабель, підтримуючи міцні зв'язки з митцями Парижа, а також харківською групою “Нова генерація” [4, с.512].

Слід відзначити, що у 20-их роках активно розвивається мистецька освіта в Україні як на східних теренах, так і на Заході. У грудні 1917 року відкрито Українську академію мистецтв, Архітектурний інститут у Києві, Вищу школу у Харкові та Одесі. Львівський університет та Греко-католицька богословська академія формують кафедри мистецтва, де викладають В.Залозецький та І.Свенціцький. Даний період характерний виникненням на Україні перших приватних шкіл, очолюваних видатними митцями: М.Мурашком, Ф.Сластіоном, О.Новаківським та ін., які на базі досягнень європейського мистецтва і кращих національних традицій впроваджували нові форми і методи навчання. Так, у 1850 році була відкрита “Публічна живописна школа мистецтва” у Києві під керівництвом Раєвської-Іванової, у 1857 році – рисувальна школа М.Мурашка.

В Україні, як і по всій Європі, відкриваються середньопромислові школи: Межигірська школа імені М.Гоголя – під керівництвом Ф.Сластіона, у Камінці-Подільському під керівництвом М.Розвадовського. У Галичині також існували мистецько-промислові школи середнього типу у Львові, Яворові, Косові, Коломиї. В Уневі монахами-студитами було засновано іконописну школу [6, с.544].

Важливе значення у справі розвитку образотворчого мистецтва в Галичині відіграли художні навчальні заклади. Центром мистецької

освіти Галичини став Львів. В історико-культурному аспекті Львів можна назвати столицею Галицької України. Він акумулював усі досягнення загальноєвропейського і національного українського мистецтва, тут формувалися традиції українського ренесансу, бароко. Саме тому Львів став осередком галицької іконографії. Крім того, саме тут втілювались найсучасніші теорії мистецтва.

Визначною подією в історії мистецької освіти Галичини стало заснування в Українському Таємному університеті, поряд з філософським, правничим, медичним відділеннями – Академії мистецтва. Таким чином, в системі Українського Таємного університету починає діяти окремий мистецький факультет, деканом якого стає О.Новаківський. Протектором університету був митрополит А.Шептицький, який одночасно викладав тут історію мистецтва. Викладання в університеті проводилося підпільно, оскільки польська поліція переслідувала викладачів і студентів.

Коли польська влада все ж таки ліквідувала університет, з ініціативи митрополита А.Шептицького на засадах приватного навчального закладу повстає мистецька школа О.Новаківського, яка налічує на той час 60 учнів. Першими викладачами школи О.Новаківського та А.Шептицького були О.Курилас, В.Залозецький, І.Свенціцький, С.Балей, І.Раковський, Є.Нагірний, В.Пещанський, П.Ковжун, М.Вороний та інші. Багато випускників цієї школи стали професійними митцями. Найвідоміші з них: Л.Гетс, Г.Смольський, Св.Гординський, Ст.Гебусь-Баранецька, В.Іванюк, М.Мороз, М.Дарага, С.Луцик. Учні Олекси Новаківського склали творчий осередок групи "РУБ" [7, с.17].

Відомою і популярною на той час у Львові була приватна школа польських художників С. Качор-Батовського і Р. Братковського, в якій навчалась Олена Кульчицька. Паралельно у Львові існували ремісничо-промислова школа з художніми відділеннями та школа мистецької кераміки.

На окрему увагу заслуговує питання художньо-промислової освіти в Галичині. Розвиток капіталістичних відносин, створення промислових підприємств, які займалися випуском продукції декоративно-ужиткового характеру, а також активна діяльність прогресивних кіл української інтелігенції дала поштовх для розвитку українського художньо-промислового мистецтва. В цьому велика роль належить створенню низки навчальних закладів даного профілю, метою яких була підготовка нової генерації майстрів-художників, які б підняли декоративно-ужиткове мистецтво на якісно вищий професійний рівень відповідно до нових технологій. "Європейський модерн зробив спробу поєднати задуми художника-індивідуума з індустрією капіталістичних відносин, що привело із собою машинне виробництво" [9, с.59].

Завдяки ентузіазму окремих художників на території України, зокрема Галичини, відкриваються промислові школи, де молодь дістає ґрунтовну підготовку. Промислова школа у Львові була заснована на базі організованого міністерством визнань і освіти у 1866 році навчального закладу під назвою "Школа для художнього промислу". З 1891 року вона стала називатися "Школа промислова", маючи такі спеціальні відділи: школа будівельного промислу, школа художнього промислу, зал публічний рисунку і моделювання, школа промислова доповнююча. Школа художнього промислу, в свою чергу, налічувала дванадцять відділень [8, с.129].

У 1900 році І.Левинський, видатний архітектор, педагог і суспільний діяч того часу, з групою інтелігентів на базі керамічної фабрики започаткував "Ремісничу і промислову бурсу", в якій поряд з загальноосвітніми і виробничими учні вивчали і ряд художніх дисциплін [9, с.17].

На базі промислових підприємств та керамічних фабрик у Львові були відкриті фахові курси для молоді, де проводились заняття з рисунку, живопису та моделювання. Кінець ХІХ- початок ХХ століття означений у Західній Європі спалахом захоплення серед професійних митців промисловою керамікою. Центри керамічного промислу виникають у Франції, Англії, Австрії. В Галичині таким центром стає Львів. Відомі митці, такі як професор Ю.Захарієвич, професор Є.Крітен, професор Левинський, працювали над розробками проектів народно-стильової промислової кераміки на галицьких керамічних фабриках. Саме вони користувались високим авторитетом в мистецьких колах Європи, зробили вагомий внесок в популяризацію українських орнаментальних мотивів та форм.

Коломийська гончарна школа, яка була важливим осередком художньої кераміки, хоч підходила до проблеми використання народних традицій подекуди механічно, експлуатуючи типові гуцульські форми, надаючи їм правильних геометричних форм. Так з'явився "Стиль Бахматюка". Проте цей стиль мав "консервативний, застиглий, еkleктичний характер, тому що навіть при досконалішому виконанні був тільки повторенням" [9, с.66].

У 1896 році в Яворові була відкрита "забавкарська школа". З 1905 року школа одержала статус Державної школи деревообробного промислу з відділами столярства, токарства і різьбярства. Опікувався тією школою граф Іван Шептицький, адміністративним директором був Павло Придаткевич, випускник промислової школи у Львові та віденської школи художнього промислу. Вироби працівників цієї школи були належно оцінені на виставці "Таргі всходне" у Львові.

Одним із осередків мистецької освіти на початку століття стає Косів. Багатство народної традиції в усіх видах народного мистецтва, самобутні таланти привертають до Косова увагу професійних митців-педагогів.

З метою розвитку народного ткацького промислу в Косові у 1882 році було організовано Ткацьке товариство, при якому діяла ткацька школа і майстерні. Згодом школа отримала назву Краєвого наукового верстату. Викладачами у цій школі стали випускник ткацьких шкіл у Броксовій, Кросні та Мйохвіш-Шонбергу Казимир Ярош та Іван Гавриш, випускник тієї ж школи в Косові [10, с.34].

У 1923 році досвідчений викладач Вишнецької фахової школи Василь Девдюк при матеріальній підтримці Львівського товариства “Достава” організував професійну школу столярства і різьбярства. Столярсько-різьбярська робітня, на базі якої була створена школа, займалась виготовленням церковних предметів, побутових виробів сувенірного характеру, меблів.

Велику допомогу у розвитку фахових шкіл надало Товариство “Рідна школа”, яке стало ініціатором спорудження у Львові Дому фахових шкіл. У регіональній ремісничій освіті “Рідна школа” чільне місце відводила Косову, як найбільшому осередку розвитку народного мистецтва Галичини. З ініціативи товариства на Косівщині створились фахові курси, на яких учні виконували столярно-меблеві роботи, використовуючи оздоблення інкрустацією, гуцульською різьбою тощо. В 1929 році в будинку товариства “Рідна школа” в Косові було засновано фахово-доповнюючу школу, яка згодом мала перетворитись у ремісничо-промислову.

У розвитку ткацтва, вишивки, кераміки та інших видів художнього промислу значну роль відіграло заснування спілки “Гуцульське мистецтво”, метою якого було створення на базі місцевих майстерень школи артистичного гуцульського промислу. Викладачем відділу вишивки була Анна Стрийська. Вишивки школи користувалися великою популярністю за кордоном. До створення керамічних виробів залучались професійні художники, такі як М.Бутович, С.Гординський, П.Ковжун, Р.Лісовський, Я.Музика, М.Осінчук, П.Холодний, В.Крижанівський, А.Гарасимович.

Розвиток художньо-промислової освіти не припиняється у Косові і в роки Другої світової війни. У 1939 році в Косові була організована школа гуцульських художніх виробів, що мала п'ять відділень: різьби по дереву, килимарства, ткацтва, вишивки та столярства. Школа на початку налічувала 60 учнів і мала назву “Коедукаційна Мистецько-Промислова школа для гуцульської промисловості”. Школа увійшла у мережу фахових та мистецьких шкіл, утворених на території так званої

“Генеральної губернії”, куди входили Галичина, Лемківщина, Посяння, Холмщина і Підляшшя.

Маючи багаті народні традиції та завдяки залученню до художньо-промислового шкільництва мистецько-педагогічної еліти, Косівська школа була на той час важливим осередком мистецької освіти в Україні.

Значною заслугою всіх шкіл є те, що вони відіграли велику роль у формуванні “українського стилю” у декоративно-ужитковому мистецтві. Так, починаючи з 1907-1908 років, все мистецтво Галичини зазнає впливу раціонально-функціональних тенденцій, відомих під назвою “модернізм”, який вимагав вишукувати мотиви до творчості у здобутках минулого, пов'язувати їх з сучасним, так з'явився “народний стиль”, розвиток якого виходить за межі Галичини і проникає в різні частини Австро-Угорщини, де створювались осередки українського мистецтва – Краків, Відень, Варшаву та інші.

Одним з них стала Віденська художньо-промислова школа (Runstgewerbeschule). Тут працювали стипендіати з Галичини на кошти галицьких державних закладів. У Віденській школі під керівництвом фахових художників розроблялись та втілювались у матеріалі проекти в українському стилі. Такі проекти часто виконували і австрійські митці. У 1894 році на виставці у Львові було виставлено гарнітур для ідальні, виконаний за “мотивами руських”, декорований різьбою, випалюванням, малюванням. Гарнітур виконав стипендіат Гнатковський за проектом професора архітектури Авандо [9, с.66].

Українські промислові вироби мали велику популярність у Західній Європі. В 1904 році на виставці мод, що проходила у Відні, виставкові зали були оформлені виробами гончарської школи Коломиї, а на початку ХХ століття в німецькому місті Зоймі було відкрито фабрику, яка виготовляла вироби “під коломийщину”. Подібна фабрика майоліки та фаянсу існувала в Угорщині. Українські традиції мали місце у польському художньо-промисловому мистецтві, зокрема в такому його напрямі як “закопанський спосіб”.

Розвиток фахової художньої освіти в Галичині кінця ХІХ – початку ХХ століття, її загальноєвропейський характер забезпечив високу мистецьку якість предметів побутового призначення, сприяв формуванню естетичних смаків місцевого населення, зумовив стрімкий злет мистецтва регіону, яке посіло належне місце в європейській культурі.

1. Українська культура: Лекції за рекомендацією Дмитра Антоновича. – К.: Либідь, 1993. – 592 с.

2. Лобановський Б.Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ століття. – К.: Мистецтво, 1980. – 206 с.

3. Жабрюк А. А. Український живопис останньої третини XIX – початку XX століття. – К.: Одеса. Либідь, 1990. – 312 с.
4. Радомська В. Повернення Модеста Сосенка // Образотворче мистецтво, 1991. – №1. – С.4-7.
5. Семчишин М. Тисяча років української культури. – К.: Фенікс, 1993. – 550 с.
6. Енциклопедія українознавства. Т. 4.– Львів: Молоде життя, 1994. – 1205-1599 с.
7. Мушинка М. Школа Олекси Новаківського у Львові // Образотворче мистецтво, 1999. – № 3-4. – С.17.
8. Ступарик Б. М. Національна школа: витоки становлення. – К.: ІЗМН, 1998. – 336 с.
9. Нога О. Іван Левинський.– Львів: Основа, 1993. – 95 с.
10. Шмагалю Р. Вічнозелене дерево життя // Образотворче мистецтво, 1999. – № 3-4. – С.35-36.

Liudmyla Maslii

ART EDUCATION IN HALYCHYNA AT THE BEGINNING OF THE 19TH CENTURY IN THE CONTEXT OF EUROPEAN TRENDS

In the article we can clearly see the influence of the leading European art tendencies and the folk traditions on the character of the development of art education in Halychyna at the beginning of the 20th century.

Василь Хомин

НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ В МОНУМЕНТАЛЬНОМУ МАЛЯРСТВІ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Мистецьке життя Західної України початку століття є надзвичайно цікавим і викликає жвавий інтерес дослідників. Після тривалого занепаду української культури наше мистецтво робить перші кроки до оновлення. Відроджуються такі види монументального малярства, як мозаїка, фреска, темперний розпис, вітраж, які впродовж багатьох віків використовувались для оздоблення церков. Декор храмів віддзеркалював духовну атмосферу епохи, відображав цілісну світоглядну систему, яка базувалась на канонічно незмінних універсальних схемах декорування, прийнятих у цілому світі. Припускалося безліч варіацій, які, однак, не вступали в протиріччя з традиційними елементами.

Протягом століть наш народ побудував тисячі храмів, в яких не тільки прославляв Творця всесвіту, а й відтворював усю багатогранну, вистрадану історію нації. У церкві, духовній скарбниці кожного українця, відбита глибока віра в неповторне у своїй оригінальності та красі архітектурне багатство, висока культура народу. Без сумніву, західно-європейське мистецтво має значний вплив на формування національного. Художники добре знали мистецькі та технологічні особливості німецького,

італійського, польського малярства. Саме на основі цих знань формувалось національне малярство.

Наприкінці XIX століття втрачає свої позиції академічний напрям, відчутним стає вплив імпресіонізму та модернізму. У цей час в Галичині засновано мистецьке “Товариство для розвою руської штуки”, що організувало дві виставки: у 1898 та в 1900 роках. У них взяли участь Ю.Панкевич, І.Труш, А.Пелиховський, О.Скрутко, К.Устиянович, О.Новаківський, О.Курилас, Т.Копистинський.

Кирило Устиянович (1839–1903) відомий своїми творами “Мойсей” та “Христос перед Пилатом”, а також розписами Преображенської церкви у Львові, вважається фундатором українського національного мистецтва. Теофіл Копистинський (1844–1916) в основному займався гуцульським народним мистецтвом, крім того, також відомий, як автор багатьох творів на історичну тематику. Для цих художників характерним було те, що вони у своїй творчості використовували переважно народні мотиви. Однак активно впроваджували в українське національне мистецтво і риси неовізантизму та знання, які вони отримали у Віденській Академії мистецтв [1, с.24].

К.Устиянович і Т.Копистинський втілювали власні переживання у свої твори, таким чином висловлюючи своє протистояння тим реакційним колам, які гальмували розвиток культурного життя в Галичині.

Сучасником К.Устияновича та Т.Копистинського був Юліан Панкевич, родом з Рогатинщини. У 1888 році Юліан Панкевич береться за оздоблення церкви в селі Яблунів, де представляє проекти різьбленого іконостасу і двох більших вітарів (замовник – графиня Дідушицька). Він вперше реалізує свої національні новаторські концепції, поєднуючи зі старими традиціями (візантизму) нові риси (неовізантизм), хоча при цьому і застосовує традиційну народну орнаментуку.

Юліан Панкевич підіймав малярство на високий художній рівень саме через уведення народних елементів, що було характерно для Галичини кінця XIX – початку XX століття.

Прикладом цього може слугувати ікона до іконостасу, два бічні вітари і оздоблення стін розписами церкви в селі Сілці, іконостас церкви в Борисові на Тернопільщині, у якому обличчя апостолів – це типи з народу, портрети селян, мальовані з натури (одяг, тло, мотиви українського народного орнаменту).

У 1891 році Юліан Панкевич уперше представив свої “етнографічні” ікони на виставці польського Товариства прихильників мистецтва у Львові. Ікони, на яких Христос і Богородиця були зображені у гуцульському одязі, викликали невдоволення у колах консервативного духовенства. Проте

Панкевич надихнув цілу низку українських малярів на нове світосприйняття, сприяв розвитку оригінальності в українському релігійному мистецтві. Він занурюється в глибину минулого української культури й надає своїй іконі св. Миколая українсько-візантійського характеру [2, с.581].

У 1895 році Панкевич створює картину “Сільська мадонна” з життя українського галицького села, що також є наочним доказом поєднання у його творчості традиційного і новаторського [3, с.72]. Крім того, Ю.Панкевич був учителем і наставником Михайла Бойчука, що, на нашу думку, в подальшому сприяло появі нової школи (школи Бойчука), представники якої плідно працювали в стилі неовізантизму.

Невідомо, як складалася б доля української культури в Галичині без активної участі Митрополита Андрея Шептицького. Початки митрополитства А.Шептицького припадають на роки пробудження творчого життя в Галичині (1900–1944). Митрополит вітав першу художню виставку у Львові (1905 р.), яка за його сприяння майже повністю була закуплена; підтримав, а власне, здійснив ідею створення Національного музею. Він чітко усвідомлював необхідність консолідації творчих сил для духовного функціонування краю і плекав надію на створення відповідного навчального закладу для їх виховання.

Митрополит добре знав, як нелегко здобувати українському юнацтву мистецьку освіту, особливо вихідцям з бідних родин, яким треба було виїжджати за кордон до європейських художніх закладів. Тому Митрополит фінансово підтримував всіх тих, хто бажав вчитися. Упродовж трьох десятиліть його стипендіатами були художники М.Бойчук, М.Сосенко, М.Федюк, І.Северин, Я.Струхманчук, М.Анастасієвський, згодом М.Мороз, В.Дядинюк, скульптор М.Парашук. На їх навчання були витрачені величезні кошти. Митрополит при цьому вимагав звітів від своїх підопічних, хоча б у вигляді листів.

Ідея організації мистецького навчання була підказана Михайлом Бойчуком, про це довідуємось з його листа до Митрополита (1910 р.). В листі містилася цікава думка: розповідаючи про успіх свій та двох своїх однодумців на виставці в паризькому “Салоні Незалежних”, він пише про можливе відродження монументального мистецтва в наш час, спираючись на давні візантійські традиції, і зауважує: “Нашим найгорячішим бажанням було б ввести се в життя. Уявляємо собі се так. Що як повернемо додому, зберемо спосібних хлопців і будемо працювати разом з ними, украшуючи церкви (виконувати фрески, мозаїки і вирізувати та малювати, і подувати золотом іконостаси), таким-то способом виховувати їх і заробляти на утримання цілої школи. Найбільшу надію у

тій справі покладаю в Вас, Отче Архипастирю, бо знаю, що Ви оціните важливість цього діла. Гадаю, що також громадство буде нам прихильне, та й буде причиняться до здійснення наших планів. О сій справі оповістити Вам докладніше мій товариш, як застане Вас у Львові і як будете ласкаві посвятити йому трохи часу” [4; ар.82]. А далі додає: “лучаються тут на продаж прекрасні старі наші ікони... з XIII або XIV віку... представляє св. апостолів Петра і Павла, енчі три образи більші. Також гарні, але вже не такі, походять з XIV ст... Було би се цінним музейним набутком, а для нашої школи досконалыми зразками” [4; ар.89-90].

М.Бойчук не пішов слідами французьких модерністів. Не впевнений у художній вартості кубізму та інших напрямків, він повертався до спокійних джерел, сповнений великої простоти та людської ширості, мужньо-величавих у своєму виразі. У своїх пошуках Бойчук спирався на творчість Чімабуе і Джотто, художників італійського Протеренесансу, повністю довіряючи їх формальній мові, що розвинулась таки на візантійських зразках, які, до речі, цілком слушно вважав першоджерелом для українського мистецтва. Свої дослідження він практично втілював під час короткого перебування у Львові в розписах каплиці так званої “Дяківської бурси” (колись вул. Петра Скарги, тепер Озаркевича) в 1910–1913 роках. Фрески на жаль не збереглися, бо була знищена сама споруда. Однак про розпис дають уяву фрагменти із зображенням “пророка Іллі” та “Тайна вечеря”, які в даний час зберігаються у Національному музеї у Львові.

У статті, присвяченій розмалюванню “Дяківської бурси”, І.Свенціцький писав: “...Бойчук взяв за основу до розписів фігурні композиції візантійсько-романського примітиву. Таке трактування розписів не зовсім схвально було прийнято галицькою інтелігенцією, яка захоплювалась панівним стилем “сецесії” [5, с.28].

Проживаючи у Львові, М.Бойчук часто бував у місті Ярославі (Східна Польща), де йому довелося працювати у двох церквах. В.А.Вербинець згадує: “...за рік чи два перед війною (Першою світовою) ми відмалювали Преображенську церкву в Ярославі та селі біля Криниці, я йому трохи асистував, бо змолоду захоплювався живописом”. У польській літературі сказано, що церква перебудована у 1910–1912 рр. за проектом архітектора М.Добрянського у візантійському стилі. У тих же роках львівський художник В.Вінтеровський розмалював вівтар.

М.Бойчукові належать роботи на стелі вівтарного приміщення між двома підпружними арками: ікона Пресвятої Трійці (у парусах бачимо херувимів, що тримають знаряддя терпіння і страстей Христових – терновий

вінець, предмети для розп'яття, хрест, рипіду), а також "Вознесіння", "Зішестя Святого Духа". Композиційно кожний образ замкнений у трикутник.

Композиції у вітварі, виконані М.Бойчуком, створені шляхом узагальнення колірних плям, що надає образам символічного звучання. Лаконізм кольору і ліній роблять малюнок чисто декоративним. Художник спирався і на візантійське малярство, і на народне мистецтво. Ця школа – одне з найцікавіших явищ не тільки українського, але й європейського новочасного мистецтва [5].

Монументальне мистецтво Галичини 20–30-х років ХХ століття набуває широкого розвитку завдяки впливам європейських шкіл Кракова, Варшави, Мюнхена, Праги і Парижа. При цьому виразно відчувається його тенденція в неовізантизм, результатом чого стали пошуки нового українського стилю, які особливо відчутні в монументалістиці, набувають подекуди символічного змісту у малярських творах, для яких характерними є логічна організованість форми і лаконічність ліній як рівноцінних чинників мистецького вирішення композиції.

Подальший вплив на розвиток ідей неовізантизму в Галичині мали реставраційні роботи відомого реставратора, знавця давніх малярських технік Володимира Пещанського у Національному музеї м. Львова.

Аналізуючи відгомін західноєвропейського мистецтва на землях Галичини, слід сказати кілька слів про древню польську столицю Краків, яка відіграла помітну роль у професійному вишколі великої плеяди українських художників. Саме тут була заснована "Просвіта" греко-католицької церкви святого Норберта, розмальована за ескізами Яна Матейки.

Принагідно зауважимо, що українські митці на чолі з майстром Андрієм ще в XIV столітті розмальовували фресками королівську каплицю Чесного Христа на Вавелі. Рівно через століття відбувся зворотній процес культурно-художнього обміну завдяки товариству "Зарево", ініціаторами заснування якого були у 1934 році Денис Іванцев і скульптор Нестор Кисілевський. Велику матеріальну і духовну допомогу у цих починаннях надав український меценат владики Андрей Шептицький. На його замовлення А.Наконечний виконав копії вавельських стінописів, одночасно створивши власні композиції у візантійському українському стилі іконописних традицій" [6].

Таким чином, давня ікона і неовізантизм стали цілющим джерелом для формального й духовного становлення галицького модерного мистецтва.

Одним з найкращих творів нового українського модерного стилю є роботи Олекси Новаківського, який із західноукраїнських митців був чи не єдиним живописцем, котрий багато часу і енергії віддавав вихованню молодих художників. Коли ж у 1913 році він переїхав із Кракова до Львова,

то завоював собі галицьку публіку. У той час, коли Панкевич "замовк", Сосенко нездужав, а Бойчук переїхав до Кисва, їхнє місце зайняв Новаківський. Чисте малярство з "утаєною символікою барвних площ і ліній" було тоді новиною на галицькому ґрунті.

Перша збірна виставка Новаківського, представлена у Львові в 1921 році, стала його великою перемогою. Особливо "сердечно оплескувала" митця польська критика, що знайшла в ньому українського епігона краківської школи. Він не закінчив жодної ширше закроєної композиції, а вся його спадщина складається лише з етюдів.

Його малярська школа існувала з 1923 до 1933 рр. Вся педагогічна система в ній була орієнтована на творче оволодіння реалістичним методом, на мистецьке освоєння живої натури, глибоке розуміння класичних традицій. О.Новаківський рішуче виступав як проти пасивного натуралістичного копіювання, так і проти легковажних формалістичних новацій. Він давав своїм учням можливість глибоко і вільно проявити свої творчі здібності, формувати свою індивідуальність.

Школа Новаківського дала чимало талановитих художників. Це, зокрема, В.Дядинок і С.Гординський, автор монументальної праці -поліптиху "Божий Гріб", виконаної за нездійсненими картонами П.Холодного, а також неовізантійських композицій зображень давньоруських князів.

Плідною у галузі монументального мистецтва, що базувалося на ідеях неовізантизму, була творчість українських художників Модеста Сосенка (родом із с. Пороги Івано-Франківської області, навчався у Кракові, Мюнхені, Парижі, закінчив Краківську Академію Красних Мистецтв у 1900 році, його вчителями були Я.Мальчевський, Вичулковський) і Петра Холодного (родом із Переяслава Полтавської області, навчався у Краківському університеті, відвідував школу Миколи Мурашка, відомий своїми вітражами Волоської церкви та розписом церкви Духовної семінарії у Львові). Їхні розписи церков оригінальні, свіжі й цікаві за технікою виконання.

Багата творча уява, знання українського орнаменту, тонке відчуття його декоративності та барвистості дали змогу М.Сосенку створити оригінальні розписи багатьох залів. У своїх композиціях художник застосовує мотиви народних орнаментів, які дещо стилізує. В орнаментальній композиції він уміло втілює тематичні панно з посталями козаків, бандуристів, лірників, сільських хлопчаків" [7, с.240].

На основі старих українсько-візантійських традицій він створив власний "сосенківський" стиль, у якому потім розмальовував церкви та іконостаси в Пружниках біля Товмача, Підберізцях коло Львова, Печеніжині, Славську, Дев'ятниках і т.д. Правда, до суворого і послідовного

монументалізму Бойчука Сосенко так і не дійшов. Здебільшого він дотримувався візантійської стилізації, вкомпонував академічну анатомію, що здобуло йому, зрештою, визнання і популярність.

Використовуючи мотиви народного мистецтва, зразки орнаментики давніх рукописів і гаптування, М.Сосенко зумів перетворити та об'єднати їх у композиційну і декоративну цілісність, про що свідчать роботи митця – розпис у колишньому музичному інституті ім. Лисенка у Львові, кілька ікон для іконостаса в катедральному соборі Івано-Франківська. Крім цього, художник займається вітражем, виконує ряд проектів для церков: “Христос” “Самаритянка” та ін.

Помітною сторінкою малярства Галичини була творчість П.Холодного, талановитого митця і педагога. Реакційні сили застійних часів намагалися безслідно стерти з людської пам'яті будь-який спомин про нього.

Найбільшим монументально-живописним комплексом П.Холодного був завершений у 1929 році стінопис та іконопис інтер'єру каплиці Святого Духа Духовної семінарії при церкві у Львові. На жаль, і ця пам'ятка не збереглася. Під час бомбардування Львова 21 червня 1941 року прямим попаданням бомби церква була знищена. Врятувати вдалося тільки рештки іконостасу молільні, що сьогодні зберігається у фондах Національного музею у Львові. Іконостас у молитвенниці Духовної семінарії є доказом того, як глибоко зумів П.Холодний відчувати красу нашої старої ікони і заговорити до нас по-своєму її формою. Однак, “мальовила” П.Холодного лише формою візантійські, змістом вони зовсім нові, новочасні. Під цією візантійською стилізацією криється сучасне намагання до виразу експресіоністичних течій європейського мистецтва. Тим для нас і важливий його іконостас, що автор зумів об'єднати візантійське мистецтво з традиційним українським, відзначає платформу і шляхи для майбутньої творчості.

За словами П.Холодного, лише те мистецтво має позитивну вартість, що пливе з глибини духа народу. Такими були всі відомі великі мистецтва західноєвропейських народів – такими мусить бути і наше, коли хоче бути великим [8, с.438].

“Галицька ікона і збірка Національного музею відіграла значну роль у моєму розвитку як маляра. Національний музей своїми збірками допоміг мені чимало для розуміння напрямків нашого мистецтва, тих доріг, по яких воно до сих пір йшло і які, без сумніву, матимуть вирішальне значення в майбутньому, поки український народ захоче зостатися самим собою. У збірці Національного музею у Львові маємо збірку документів, де написано глибокі й найтонші почування наших предків”, – писав П.Холодний у статті “Відповідь на запитання” (Львів, 1930).

П.Холодний працював у різних видах живопису: ікона, фрески, вітраж тощо. З величезного доробку художника на особливу увагу заслуговують вітражі. Принагідно зауважимо, що серед майстрів, які виконували проекти вітражів для львівських споруд, П.Холодний був єдиним українцем. Його вітражі відзначаються витонченим добором барв, вдалим композиційним вирішенням. Митець орудував площинами кольорового скла, причому не використовуючи фарб або з мінімальним їх застосуванням. Рисунок створював свинцевою арматурою. Зазначений спосіб виявляв риси новизни і за технікою виконання був досить вдалим.

Неважко помітити, що у своїх вітражах та численних стінних розписах П.Холодний іде шляхом відродження давніх візантійських традицій в українському мистецтві. Суворі декоративні композиції митець оживляє емоційними штрихами, елементами народного мистецтва, характерні українські типи одягає у старовинний одяг, оздоблений орнаментами, вишивкою. Пояси, козацькі шаблі, килими – не випадкова атрибутика. Митець здійснив свій творчий задум – поєднання сучасного мистецтва з давноминулим. Це, зокрема, засвідчують вітражі Волоської церкви у Львові 1937 року.

Роботи П.Холодного – коштовні перлини в українському вітражному мистецтві. Своєю працею митець заклав ґрунтовну основу для розвитку сучасного вітражу в Україні“ [9, с.150].

У кінці 20-х років народжується ідея створення організації АНУМ (Асоціація незалежних українських митців), до складу якої увійшли серед багатьох інших Ярослава Музика, П.Ковжун, Михайло Осінчук.

Ярослава Музика після закінчення Віденської Академії мистецтв плідно працювала у Національному музеї м. Львова над реставрацією ікон. У її творчості неважко помітити наслідки засвоєння принципів експресіонізму і фовенізму візантійського, українського та давньоруського іконопису, мозаїки, фрески, народного мистецтва. Все це в творах художниці сплавлялося в єдине ціле, позбавлене будь-якого еkleктизму, мистецтво, що приваблювало оптимізмом, закоханістю у життя [10, с.423].

Інтерес до візантійського і давньоукраїнського живопису зближує Я.Музику з фантастичними неовізантиністами М.Осінчуком і П.Ковжуном, на творчість яких помітний вплив мав М.Бойчук. Вони цілком обмежили себе колом релігійних тем, проблемою взаємозв'язку канонів візантійського і українського іконопису та монументального малярства. Так, М.Осінчук разом з П.Ковжуном розписали десять церков у 1920–1930-х роках. На сьогодні з них збереглися лише дві церкви в Калуші (розпис зроблено у 1938 році) та у м. Долині (оздоблена у 1931 році). Аналіз розписів показав, що візантійський канон більш притаманний розписам М.Осінчука, тоді як П.Ковжун працював у неовізантійському стилі,

спираючись на творчі надбання Г.Нарбути, М.Жука, О.Кульчицької та інших українських модерних митців початку ХХ століття [11, с.57].

Творчість українських митців початку ХХ ст. стала основою подальшого розвою монументального мистецтва у руслі ідей неовізантизму. Важливим моментом у творчості українських монументалістів було засвоєння складної техніки фрескового і темперного живопису, створення нових ритміко-просторових композицій, вписаних в архітектуру.

Отже, монументальне мистецтво Галичини другої половини ХІХ – початку ХХ ст. набуває великої суспільної та естетичної ваги, стає активним фактором духовного розвитку народу, яскравою ознакою його національної самобутності.

1. Каталог Альманах ІІІ виставки Спілки праці українських образотворчих митців. Львів, 1943. – 60 с.
2. Історія української культури. – К., 1994. – 643 с.
3. Нановський Я.Й. Нариси про життя і творчість. Юліан Панкевич. – К., 1936. – 180 с.
4. Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 101.
5. Бартіш Галина. Монументальні розписи Михайла Бойчука в Галичині // Образотворче мистецтво. – 1998. – №2. – 80 с.
6. Мельник Віктор. Обрії мистецтва // Тижневик. – 1997. – 18 грудня.
7. Історія українського малярства. К., 1966. – Т.4. – 452 с.
8. Записки наукового товариства ім. Т.Г.Шевченка. Праці секції мистецтвознавства. – Львів, 1994. – 509 с.
9. Ростислава Грималюк. Вітражі Петра Холодного // Львів: Дзвін, 1991. – № 2. – 159 с.
10. Ріпка Олена. Життя без початку і кінця // Наука і культура. – К., 1970. – Вип. 21. – 512 с.
11. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм // Каталог виставки. – Львів, 1991. – 83 с.

Vasyl Khomyn

THE NATIONAL TRADITIONS IN MONUMENTAL PAINTING OF HALYCHYNA OF THE FIRST PART OF THE 20TH CENTURY

The article describes the special traits of "modern" in the national monumental painting of Halychyna and the traditional peculiarities of Byzantine and Old Russian painting.

Тетяна Іванчо

ЗАКАРПАТСЬКА МИСТЕЦЬКА ШКОЛА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТЬ

На новому витку історії, на рубежі століть, людство оглядається на своє минуле, щоб підвести підсумки, зробити висновки та вибрати найсуттєвіше зерно для свого подальшого життя та розвитку.

Щоб зрозуміти неординарність мистецтва Закарпаття, треба знати історичні, територіальні, релігійні особливості даного регіону, оскільки саме вони зумовлювали його самобутність.

До 1944 року Закарпаття не було в складі України і тодішнього Радянського Союзу, тобто розвивалось автономно, зазнаючи впливу західноєвропейських країн, зокрема Чехії, Угорщини. Закарпаття мало контакти здебільшого з південнослов'янськими народами та на сході з Галичиною (що на той час була в складі Польщі). Офіційною релігією на території Закарпаття був католицизм, а також реформатські релігійні течії, які теж приходили сюди із Заходу. Це, звичайно, теж зумовлювало певні традиції культурного життя краю.

Порівняно з іншими областями України, Закарпаття найдовше залишалось мирною територією. Перипетії війни, революційні перевороти обходили її стороною, зміна влади, кордонів проходили менш болісно, ніж в Галичині чи Східній Україні. Загальний рівень життя підкарпатського русина був в цілому вищий, ніж середньоукраїнський.

В той час, як центральна та східна частина України вже "пожинала" плоди колективізації, голодомору, репресій, пресінгу комуністичної ідеології, яка нищила старе і душила нове, Закарпаття мало час для більш-менш спокійного розвитку культурного життя.

Розвивалось образотворче мистецтво, в тому числі сакральне, література, театр. Молоде покоління мало змогу навчатись в кращих мистецьких школах світу: в Парижі, Італії, Відні, в Мюнхені.

В кінці ХІХ ст. склалися сприятливі умови для швидкого і плідного розвитку національного мистецтва. Про це свідчить велика творча спадщина цілої когорти художників, що виростили і працювали на цій землі, увіковічили цей край у своїх творах.

На Закарпатті жили люди різних національностей. Поряд з корінним населенням – русинами-українцями – тут були мадяри, німці, австрійці, євреї, росіяни, словаки, які жили тут разом віками. Генофонд цієї території був і є настільки перемішаним, що немає сенсу говорити про якусь одну націю, це буде дуже відносним. Кожна з них вносила свою долю в

строкатий колорит життя краю, а вже загальна картина вийшла самобутньою, цікавою, неповторною.

Отже, поняття “*закарпатське мистецтво*” треба розуміти як художній доробок народу, що жив на цій землі, творчу спадщину людей, які тут народились чи працювали, яких хвилювали проблеми власне цього краю, які віддали свій талант і сили йому, яких надихала природа закарпатських красот.

Закарпатське мистецтво має свої традиції, свою школу, характерні риси і перспективи розвитку.

Починати характеристику закарпатського культурного життя доречно з другої половини XIX ст., оскільки після Угорської революції 1848 р., відміни кріпосного права в країні почалось економічне і культурне піднесення.

1850-1870 – ті роки на Закарпатті називають часом “будителів” – часом визначних діячів національно-культурного відродження краю, часом початку розвитку світської національної літератури, мистецтва.

Але “Подкарпатська Русь” в складі Угорщини все-таки вважалась провінцією, тому талановиті люди прагнули бути ближче до центру подій і згодом покидали рідні краї. Адже художники відстоюють не стільки національний початок, скільки самобутність, неповторність, неординарність традицій, цінують загальнолюдські принципи гармоній і буття. Оскільки навіть в Будапешті в той час це не було офіційної централізованої академії чи школи, то молоде покоління направлялось вчитись за кордон. Тому доцільно говорити про вплив саме західноєвропейського мистецтва на формування закарпатських традицій.

На той час в мистецтві Угорщини переважаючим напрямом був досить прогресивний критичний реалізм. Із професійних живописців, що залишили певний слід у мистецтві даного регіону XIX ст. треба назвати **Фердинанда Видру** (1815-1879), **Ференца Хевердле** (1841-1910).

Багато уродженців Закарпаття пов'язували свою долю з мистецтвом Угорщини (М.Мункачі, Самовольський, Рошкович та ін.), Росії (І.Грбар) або інших країн Європи.

Закарпатська земля може гордитись тим, що подарувала світу видатного майстра живопису **Міхая Мункачі**, “одного з найрішучіших і найдіяльніших реалістів Європи”, – як називав його В.Стасов, російський мистецтвознавець.

Міхай Мункачі (1844-1900) – відомий художник і цікава особистість, працював у всіх жанрах живопису, неодноразово був відзначений нагородами Паризького Салону. Творча спадщина Мункачі дуже

велика. На її основі виросло багато митців на пряму критичного реалізму. Не так багато художників заторкували в своїх полотнах такі крамольні теми і відображали події, стан людей з такою гостротою, як це умів робити Мункачі. В Парижі він мав майстерню, в якій займався багато його учнів, в тому числі земляки: Імре Ревейс, Корокньо Отто, Потокі Ласло і інші. На його творчій спадщині виховувались і молоді митці Закарпаття. Мункачі знають і цінують на його батьківщині.

Заслуговує уваги і творчість **Гната Рошковича** (1854-1915), не стільки закарпатського художника, скільки художника, зв'язаного із Закарпаттям. Його творчість має велике значення для формування закарпатського мистецтва. Він одним із перших почав трактувати *закарпатську тему* як своєрідну і цікаву, що заслуговує на розвиток. Спадкоємність між ним і молодими “подкарпатськими” художниками буде простежуватись досить яскраво.

Аналізуючи шляхи й особливості становлення школи національного мистецтва Закарпаття, не можна не враховувати найтісніших зв'язків з угорським мистецтвом.

Немало закарпатців училися, жили й працювали в Угорщині, і, навпаки, деякі угорські живописці приїздили на Закарпаття й довгий час працювали тут, зачаровані мальовничою природою.

Утворилася плеяда талановитих художників-реалістів, які глибоко й правдиво відображали природу і народ рідної країни – Ш.Бихарі, А.Феньеш, К.Керншток, Ш.Холлоші, Й.Кота, І.Ревейс, С.Петер, П.Синь-Мерце, Я.Торма та інші, що визначили ідейне і творче обличчя нового прогресивного угорського живопису того часу. Це були художники-новатори, які сміливо ламали закостенілі канони офіційного академізму. Саме вони й визначили значення угорсько-закарпатських творчих зв'язків.

Передусім треба назвати імена **Шимона Холлоші** та **Імре Ревейса** – видатних представників угорського демократичного реалізму кінця XIX – початку XX століття. Талановитий організатор, живописець і педагог **Шимон Холлоші** (1857-1918) відіграв величезну роль в історії нового угорського мистецтва. В 1886 році в Мюнхені Холлоші відкрив свою школу живопису, яка мала прогресивні тенденції і згодом набула великої популярності. В 1896 році він перевів її разом з учнями до міста Надбанья. Навколо нього згуртувалася обдарована молодь не лише Угорщини, а й багатьох сусідніх країн. З 1904 року місцем постійного перебування своєї школи Холлоші обирає невеличке містечко Тячів на Закарпатті. В 1914 році він будує там майстерню, де і працює до кінця свого життя.

Тячівська колонія Холлоші не зробила прямого, безпосереднього впливу на закарпатський живопис передусім тому, що не мала молодих

творчих сил, які б планували працювати на Закарпатті, втілювати в мистецтво національні традиції, образи, та і не ставила собі такої мети.

Можна лише назвати **Д.Вирага** (1880-1949), учня Холлоші по Мюнхенській Академії, що працював улітку 1898 року в Надбанській школі-колонії, та **Е.Грабовського** – одного з провідних художників краю 20-40-их рр., що пристав у 1918 р. до Надбанської школи.

Та вже сам факт існування на Закарпатті такого значного художнього центру мав велике значення. Перед молодими живописцями, що розпочали свій шлях у перших десятиліттях XX ст., був надихаючий приклад плідного творчого згуртування художників.

Ще більшим зобов'язане мистецтво Закарпаття **Імре Ревейсу** (1859-1945), учневі й вірному послідовнику Мункачі, одному з найвидатніших і найталановитіших представників демократичного реалізму в угорському живописі кінця XIX – початку XX ст. Тісно переплелась його доля із Закарпаттям. Невипадково, що серед учнів Ревейса по Будапештській Академії художеств, у якій він викладав з 1903 року, ми зустрічаємо відомих художників – **Й.Бокшая**, **А.Ерделі**, **К.Ізаї**.

Було б неправильним, однак, стверджувати, що культура Закарпаття розвивалась цілком в орбіті угорського впливу. Поступово руйнується вікова замкненість; встановлюються спочатку випадкові, переривчасті, а потім і постійні зв'язки з художньою культурою слов'янських народів, насамперед мистецтвом Галичини і всієї Західної України, Польщі, Росії.

Не можна недооцінювати суспільно-політичних, культурних зв'язків зі Словаччиною. Вона була тісно пов'язана з “Подкарпатською Руссю”: безпосереднє сусідство, спорідненість мови, національного характеру, духовної і матеріальної культури, почуття слов'янської єдності і, нарешті, спільний протест проти угорського та австрійського пригнічення. Власне між Словаччиною та Закарпаттям не завжди можна було провести чіткий етнічний кордон. Протягом багатьох років Пряшів і Пряшівщина, що входять нині до Східної Словаччини, складали єдине ціле з “Подкарпатською Руссю”. В Пряшеві проходила діяльність **О.Духновича**, поета-патріота, з цим містом пов'язана творчість і багатьох художників (**Й.Змія-Микловського**, **Г.Рошковича**, **І.Петридеса** та ін.).

Між цими регіонами відбувався постійний обмін культурними цінностями. Одним із перших провісників його був гарячий поборник слов'янського з'єднання художник **Ф.Звержина**.

На території Закарпаття в період кінця XIX ст. переважно домінував релігійний живопис. Характерними майстрами цього жанру були такі

представники пізньоакадемічної манери, як єпархіальний живописець **Юлій-Корнелій Фенцик**, **Микола Головчак**, **Гаврило Мигаль**, **Іван Чміль**, **Нил Сильвай**, **Едвард Гриняк** та інші. Їхні роботи не відзначалися творчою своєрідністю і не піднімалися над середнім рівнем.

Але поступово, разом із ростом національної самосвідомості, інтересом до нової літератури, театру на Закарпатті розвивається і нове прогресивне, багатогранне мистецтво.

Значний розвиток в останній чверті XIX – початку XX ст. отримувє книжково-журнальна й сатирична графіка, тісно пов'язана з розвитком закарпатської журналістики. Ще в 1871 році в Ужгороді почала виходити сатирична ілюстрована газета “Сова” (після виходу 4 номерів видання було перенесено в Будапешт). Серед піонерів закарпатської ілюстрації слід відзначити портретиста і карикатуриста **Михайла Грабовського**, що навчався в середині XIX ст. у Віденській Академії мистецтв, фольклориста і рисувальника **Михайла Врабеля**, **Антала Черняка** (1881-1935), **Опанаса Гомичкова** (1864-1916).

У кінці XIX – перших роках XX ст. зароджується й професійна скульптура на “Подкарпатській Русі”, представлена творами **Івана Петридеса** (1861-1920), напівзабутого, проте, талановитого скульптора і кераміста, який також працював у галузі живопису і графіки.

В кінці XIX ст. в живописі краю крок за кроком пробиваються нові тенденції. Академічний неокласицизм витісняється реалізмом, що здобуває все міцніші положення. Разом з цим з'являються перші, ще несміливі і непослідовні спроби ввести у сферу мистецтва саме подкарпатського селянина. Розпочаті **Й.Змієм-Микловським** і підхоплені **Рошковичем**, вони продовжуються в творчості інших художників.

На початку XX ст. на арену художнього життя виходить нове покоління митців – **Д.Вираг**, **К.Ізаї**, **Д.Іяс** та інші, які вже безпосередньо жили і працювали на Закарпатті. Творчість цих художників – важливий етап в історії мистецтва “Подкарпатського” краю. Своїми творами вони довели головне: необхідність професіоналізму як фундаменту й відправної точки дальшого розвитку образотворчого мистецтва. Вони стали, по суті, першими художниками-реалістами, що ствердили право існування у світському живописі нового народного героя. В мистецтві з'являється образ “русинського” чоловіка з його характерними особливостями, з його життям, ідеями, світом, проблемами.

Вираг, **Іяс**, **Новак** підтримували традиції, відбирали характерності, але не ставили собі завдання *зібрати їх в єдине ціле*, відобразити основну масу закарпатського люду, піднести на достойну висоту народний дух. Їм була потрібна організуюча сила. Верховинський край, де в найбільшій чистоті

зберігалася національна сутність Закарпатської України, залишався тоді ще не піднятою цілиною.

Мистецтво Вірага, Іяса, Новака та інших стало тільки фундаментом створення закарпатської школи, але спорудити саму будову судилося наступним поколінням – Йосипу Бокшаю, Адальберту Ерделі, їхнім товаришам, послідовникам, учням (які почали свою активну творчу і організаторську діяльність вже в перших десятиліттях ХХ ст.).

На початку ХХ ст. Закарпаття чекали великі зміни. Австро-Угорська монархія стрімко наближалася до політичної катастрофи та розвалу. Тисячолітньому пануванню Угорщини на Закарпатті прийшов кінець. 1919 року територія „Подкарпатської Русі” відійшла до буржуазної Чехословаччини, яка в цілому була більш демократичною, ніж монархічна Австро-Угорщина. Тому і у мистецькому житті краю наступили позитивні зрушення.

Поряд з реалізмом прокладали собі шлях нові напрями мистецтва, що вже існували в Європі. Молоді художники, вихідці із Закарпаття, мали тоді змогу вчитись в європейських столицях, підхоплювали ці нові течії і розвивали їх у своїй творчості. У 20-ті роки ХХ століття вже *визріли умови для створення національної школи живопису* Закарпаття. Віраг, Іяс, Новак вже „підготували ґрунт” для її формування.

В 1914 р. Будапештську Академію закінчує Бокшай, 1916 р. – Ерделі – таланти високого рівня, умілі організатори, цікаві особистості. Зростає ціле покоління молодих художників, творчість яких вже нерозривно зв’язана з рідною землею і народом.

Ще до 1917 р. належить перша спроба об’єднання закарпатських художників: у Мукачеві з ініціативи Д.Вірага, С.Береги, А.Ерделі та інших створюється Клуб художників. Правда, проіснував він недовго – політична ситуація не сприяла художньому життю. Більшість мужчин, в тому числі деякі художники, були мобілізовані на фронт.

Через декілька років, у 1921 р., в Берегові, Мукачеві, Кошиці все ж відбулася перша виставка творів „подкарпатських” художників, на якій були представлені роботи Д.Вірага, Е.Грабовського, С.Береги, Ізаї, Й.Бокшай, А.Ерделі, Т.Муссона та інших. Після неї в Мукачеві та Ужгороді відроджується „Клуб художників Подкарпатської Русі”, члени якого 1922 року відкривають виставку своїх творів.

Двадцять років – це час пізнання художниками свого рідного краю, його чудової природи й високої естетичної досконалості народного мистецтва, час подальшого росту національної самосвідомості.

Великою подією в культурному житті не лише „Подкарпатської Русі”, а й усієї Чехословаччини стала виставка „Мистецтво і побут

Подкарпатської Русі”, організована весною 1924 р. в Празі. Успіх виставки був величезний. Альбом, виданий п’ятьма мовами розійшовся з дивовижною швидкістю. Виставка привернула загальну увагу до надзвичайно багатой й самобутньої творчості „подкарпатських” художників і відіграла певну роль у формуванні самостійної школи національного живопису.

У середині 1920-х років відчувається потреба в припливі нових, свіжих сил. Віраг, Іяс, Берегі, Ізаї, Новак – в 20-30-х роках це був „учорашний день”, їх голос у мистецтві слабшав, хоч без цих ветеранів, які перші прокладали дорогу самостійній школі, картина була б неповною. Майбутнє „завтра”, як завжди, належало молоді, з її свіжими враженнями, новизною, прогресивними поглядами. Такою *рушійною силою* художнього мистецтва стали видатні Йосип Бокшай (1891-1975) та Адальберт Ерделі (1891-1955), які, крім таланту живописців, мали ще і дар згуртувати навколо себе людей, вести за собою. Вони були цікавими людьми, істинними інтелігентами, неординарними особистостями.

Вивчаючи матеріали про художників Закарпаття початку ХХ ст., дізнаючись про високі вимоги критиків, розумієш, що мистецтво даного регіону вже претендувало не на провінційну течію в художньому житті, а на повноцінну складову частину європейського мистецтва, мистецтва професійного і самобутнього, талановитого і багатогранного.

Бокшай і Ерделі... В мистецтві „Подкарпатської Русі” ці два імена нерозривно зв’язані одне з другим. Сучасники називали їх „однією фірмою нового руського художества”, розуміючи силу їхнього таланту і внесок в культурне життя краю.

“Одночасно вони почали збирати старших колег, разом організували суботньо-недільну школу малярства в Унгварі (Ужгороді), разом наставляли і будили до життя нове покоління художників, разом добували славу рідного краю. І все-таки як мало спільного в їх творчій суті! Бокшай, взявши нову манеру, нерозривно зв’язав себе з мистецтвом минулого, перевіряв свої досягнення і укріпив їх. Світ Бокшай лежить ззовні як об’єкт: чим глибші роздуми художника, тим досконаліше і чутливіше розумів він правду світу, переломлену через призму душі. Дорога Бокшай логічна і закінчена. А шлях Ерделі – непередбачений до самого кінця...

Бокшай звертав увагу молоді на старих майстрів, Ерделі про них і не згадує. Це зовсім не значить, що в легковірнім фанатизмі він їх – по-футуристичному – „скидає з ваги сучасності”. Двадцять років науки самого Ерделі, при його здібностях сприймати і засвоювати, є запорукою того, що він не проти школи минулого. Він не може згодитися з тим,

щоб малярство не прагнуло вперед, бо життя світу – є постійний рух вперед, зміна і продовження нового” [1, с.235-236].

В 20-30-их роках на Закарпатті виникла основа для розвитку нового, характерного мистецтва. Завдяки величезній енергії Бокшай й Ерделі, з 1928 р. в Ужгороді почала працювати Публічна школа малювання, що виховувала молоде покоління, стала осередком мистецького життя, до якого тягнулась здібна молодь. В ній формувался смак покоління, давалась професійна підготовка, був заданий темп постійної роботи і вдосконалення для молодих художників.

Утворене в 1931р. “Товариство діячів образотворчих мистецтв на Підкарпатській Русі” згуртувало однодумців, талановитих митців, що своєю творчістю активно формували новий стиль мистецтва.

Організовувались виставки, друкувались статті по мистецтвознавству, часописи краю, виховувалось покоління, що цінувало мистецтво, потребувало його, розвивало і вдосконалювало.

Рівень вимог до діячів образотворчого мистецтва був високим, фактично піднятим до європейського, оскільки Закарпаття на той час було, власне, “повернуте лицем” до Заходу, мало тісні зв’язки з мистецькими колами, обмінювалось виставками, мало повну інформацію про новини художніх напрямів, течій.

Художники краю поступово заслужили міцний авторитет. Вони швидко змусили заговорити про себе як про сильний і своєрідний колектив, що вже склався і має своє, не схоже на інших обличчя. Саме так оцінювало закарпатців багато угорських і чеських критиків 40-х років – Ф.Жаковець, Е.Каллаї, та інші. “У художників карпатського краю, – писав, наприклад, Каллаї, – зовні виступають незаперечні слов’янські властивості, що дуже відрізняють їх від угорського сприйняття... Було б помилкою прагнути підпорядкувати цю, в найкращому розумінні, автономну, своєрідну карпатську художню одухотвореність яким-небудь чужим по суті уявленням і формам, відштампованим у Будапешті” [2, с.35-36].

Двадцять років – порівняно невеликий строк, та який величезний стрибок зробило образотворче мистецтво Закарпаття! Не можна навіть порівняти перші півтора – два десятиліття ХХ ст., коли професійних художників у всьому краї можна було б рахувати на пальцях однієї руки, із 20-30-ми роками, що спалахнули цілим сузір’ям значних, першорядних, справді національних талантів. Раніше митці тікали із Закарпаття, тепер Ужгород став відомим центром мистецтва, що зосередив чималі сили, зі своїм навчальним закладом, художньою організацією і регулярними виставками.

Більш демократичні на Закарпатті порядки влади, ніж в той самий час у Радянській Україні, дали можливість більш плідно працювати художникам, вільніше вибирати сюжети, спілкуватися з художниками різних країн. Все це стало базою для росту цілої плеяди “Подкарпатських” митців. Основне ядро, кістяк склали Бокшай і Ерделі. Згодом до них приєдналися Г.Глюк, Є.Грабовський, Ф.Манайло, та багато молодих митців, вихідців із школи Бокшай – Ерделі, таких як: А.Коцка, А.Борецький, Е.Контратович, А.Добош, Юрій Ендредій, В.Дван-Шарпотокій, З.Шолтес Ст.Кутлан. Мистецтво Закарпаття переживало свої “золоті роки”.

Отже, 20-30-ті роки ХХ століття була створена школа живопису, що базувалась на народних традиціях, зі своїм навчальним закладом, художньою організацією, регулярними виставками і пленерами.

Бокшай і Ерделі, виховані в кращих традиціях реалізму та імпресіонізму, визначили, можна сказати, два напрями розвитку закарпатської живописної школи: реалізм та експресіонізм. Результатом існування школи було виховання цілої плеяди художників, які, власне і утворили ядро мистецького осередку. Основною метою творчості закарпатських художників було збереження народних традицій, своєрідностей, вияв *народного духу*.

Згодом, в 40-60-ті роки, закарпатська мистецька школа поповнюється свіжими силами, вихованими на художній спадщині закарпатських майстрів: Кашшай (1921 р.н.), В.Габда (1925), Шепа (1928 р.н.), згодом Бердар (1930 р.н.), Бабинець (1933 р.н.), Шутев (1933 р.н.), Герц (1931 р.н.), Бездір (1934 р.н.), Микита (1931 р.н.), Ілько (1938 р.н.), і інші. Це вже справді цілий загін закарпатських митців, які разом із художниками старшого покоління створили справді своєрідне *закарпатське мистецтво*, що займає достойне місце у спільній спадщині культурного надбання нашого народу.

1. Изворін. “Сучасні Подкарпатські художники” //“Зоря-Наінал”, 1-4. – Ужгород, 1943.

2. Каллаї. Искусство и художники Карпатского края //Альманах “Огоньки”. – Ужгород, 1940.

3. Г.Островський. Мистецтво Закарпаття. – Київ:Мистецтво,1974.

Tetiana Ivancho

ART SCHOOL OF THE TRANSCARPATIA OF THE SECOND PART OF THE 19TH AND THE FIRST PART OF THE 20TH CENTURIES

The article examines the peculiarities of the development of fine arts of the Transcarpathian region, the creative activity of the best artists (M. Munkachi, H. Roshkovych, I. Bokshai, A. Erdeli).

Володимир Шпільчак

ДЕКОРАТИВНА ПЛАСТИКА БУДІВЕЛЬ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

У мистецтвознавчих дослідженнях розвитку архітектури Івано-Франківська початку XX століття приділялась недостатня увага. Це період складний і суперечливий. Його особливістю є протистояння різних естетичних уподобань в архітектурі, утвердження стилю модерн. Початок XX століття відзначається великою будівельною активністю в м. Івано-Франківську. Саме в цей час відбувається формування архітектурного обличчя центральної частини міста.

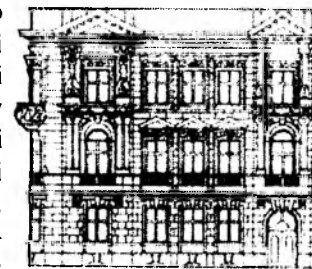
Декоративно-пластичне вирішення будівель на початку XX століття відіграло особливу роль. Архітектурний елемент виступав як пізнавальний знак того чи іншого стилю, викликаючи певні образні асоціації. На історичних вулицях Івано-Франківська можна побачити багато мистецьки виконаних скульптурних елементів, які формують масштаб будівлі, утворюють його образну структуру, стиль.



Декоративна маска по вул. Грушевського, 7

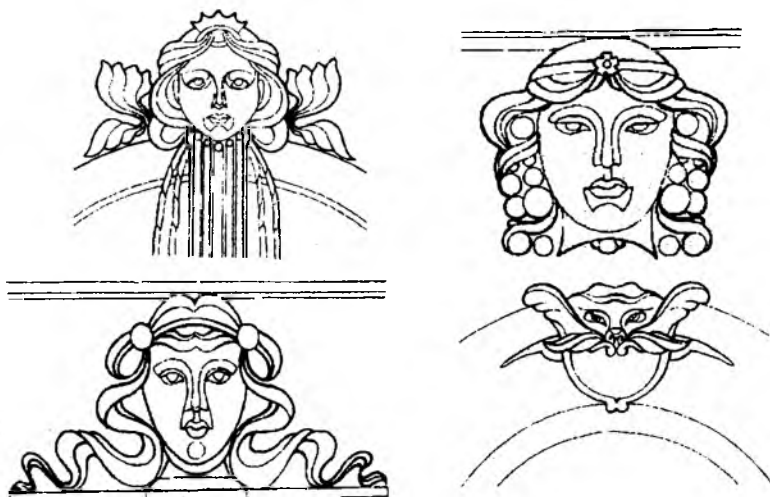
Часто просто дивуєшся художньому чуттю митців, які, вільно оперуючи деталями, зуміли органічно поєднати скульптурні елементи з архітектурою. У рельєфному декорі можна зустріти багато різноманітних за стилем і сюжетом мотивів. Поряд з традиційними елементами архітектурного оздоблення – сандриками, пілястрами, капітелями, привертають до себе увагу фасади, своєрідність яким надають орнаментальна і фігурна ліпнина, монументально-декоративна скульптура. Маски, атланти, каріатиди надають особливої виразності будівлі, створюють образ, що надовго запам'ятовується. Особливо виразним є декоративне оздоблення сецесійних будівель, в яких митці прагнули виділити кожну деталь як унікальний елемент. Сецесія (це одна з назв стилю модерн), заперечуючи традиції класицизму у художньому мисленні та прагнучи нових неповторних вирішень, разом з тим багато в чому пов'язана з попередньою епохою еkleктизму [1]. На початку XX століття в Івано-Франківську поряд з сецесійними будівлями продовжували з'являтися еkleктичні споруди. Об'єднує їх висока культура декоративної пластики. Щоб правильно зрозуміти та оцінити оздоблення будівель цього періоду, для якого характерний архітектурний плюралізм, слід розглянути декоративну пластику в усій її різноманітності, не обмежуючись одним стилем.

В Івано-Франківську збереглося багато будівель кінця XIX – початку XX ст. в стилі еkleктичного історизму. Саме в цьому стилі особлива увага приділялась скульптурному та орнаментальному декору, причому митці вільно оперували засобами виразності, які вони запозичували з різних історичних епох. Характерним для еkleктизму є те, що “замість безпосереднього образного впливу пластики архітектури в цей період виникає розгалужений ланцюг образно-змістових асоціацій, носіями яких стають, насамперед, архітектурні деталі, що набувають чисто зображального характеру, створюють зоровий ряд” [2, с.21]. Своєрідна рівнозначність різних стилів в еkleктиці та рівнозначність декоративних деталей призводила до площинності та певної монотонності. Це змушувало зодчих ускладнювати композиції



Фасад будинку та декоративний елемент будівлі по вул. Шевченка, 30.

скульптурними елементами, ліпниною, еркерами, башточками. Яскравими прикладами вищесказаного є будівлі дирекції залізниць (сьогодні центральний корпус медичної академії), фінансової палати (тепер Карпатський філіал НДІ лісового господарства) та житловий будинок на вулиці Шевченка, 30. Чотириповерхова споруда дирекції залізниць на вулиці Галицькій зведена у 1894 р. за проектом Є. Баудіша у формах віденського неоренесансу (ренесансно-класичні форми). Чітка симетрія лонного фасаду та багате оздоблення надають йому солідності та пишності. Архітектурне вирішення є традиційним для адміністративних будівель, збудованих у Галичині в цей час. Для прикладу можна навести споруду Галицького Сейму (тепер головний корпус Львівського університету), зведеної у 1881 р. У цей період взагалі було модним наслідувати певні об'єкти, надавати певним типам будівель рис того чи іншого стилю (звідси термін історизм). Наприклад, у той час прийнято було надавати вокзалам готичних, ренесансних форм, театрам – барочно-ренесансних, банкам, музеям – ренесансних. А часто митці використовували декоративні деталі різних стилів, складаючи з них алегоричні “тексти”. На фасаді вищезгаданого об'єкту, крім традиційного ренесансного декору, ми побачимо ліпнину на аттиці, виразні чоловічі маски на кронштейнах та маски левів. Будівля фінансової палати (вул. Грушевського, 31)



Декоративні маски будівель по вул. Сотника Мартинця, Грушевського

збудована у 1912 році у ренесансно-барочних формах (в цей час більшість споруд зводилась у стилі модерн. Головний фасад прикрашають, крім традиційних елементів та мистецьки виконаних металевих решіток, виразна маска на замковому камені порталу, декоративні вази та ретельно промальований рельєф в формі гірлянди на підвіконній площині.

Триповерховий житловий будинок на вулиці Шевченка, 30 збудований 1903 р. Він відзначається багатством скульптурно орнаментального оздоблення, якому, як і в попередніх випадках, притаманний зображальний натуралізм та ілюстративність. Особливо це стосується ризалітів, у вирішенні яких поєднані ренесансні та класичні елементи – спарені колони коринфського ордеру, сандрики, розкрепований карниз, пілястри з накладеними на них орнаментальною ліпниною, масками, скульптурними елементами.

Декоративні деталі будинку виконані з водостійкого вапна. Зразу ж впадає у вічі висока якість скульптурного та орнаментального декору. За твердженнями краєзнавця В.Полека та реставратора М.Канюса, пластичне оздоблення будинку виконала скульптурна майстерня Я. Бембновича. Вона була відома ще у ХІХ ст. і активно діяла до 1939 р. Її приміщення знаходилось при вході на міський цвинтар (сьогодні меморіальний сквер) між тепер існуючим театром і готелем “Україна”. Можна припустити, що до окремих робіт могли запрошуватись досвідчені скульптори-декоратори. У той час скульптори часто приймали активну участь у декоративно-пластичному вирішенні фасадів [3, с.31].

Орнаментальність стояла на вищому (п'ятому) щаблі серед будівельних робіт. Безперечно, найбільш авторитетною в Галичині була львівська скульптурна школа. Визначними майстрами цієї школи на рубежі початку ХХ століття були Л.Марконі, П.Війтович, Ю.Болтовський, Т.Блотницький.

До молодшої генерації, що проявила себе в монументальній скульптурі періоду сецесії належали З.Курчицький, П.Герасимович, Л.Дрекслер, Г.Кузнецович [4, с.110] та інші.

До речі, Т.Блотницький є автором пам'ятника А. Міцкевичу у нашому місті. За твердженням краєзнавця В.Полека, неодноразово бував у Станіславові професор, теоретик архітектури Л.Марконі, який приймав участь у пластичному вирішенні багатьох визначних споруд краю, зокрема в уже згаданій будівлі Галицького сейму.

Цікавим для досліджуваної теми є опублікований дослідниками будівництва Галицького сейму цінник окремих елементів декору для цього об'єкту: одна мушля у нішах головного ризаліту коштувала 35 крон, 1 метр перлин в архівольтах вікон – 1 крону, іонічні пілястри на третьому поверсі – 8 крон [5, с.32] і т. д. Оскільки згаданому об'єкту ще на стадії проекту надавався особливий статус, а також зважаючи на те, що Станіславів був лише повітовим містом, ціни на оздоблення вищезгаданих будівель у нашому місті, очевидно, були дещо нижчі.

Для оздоблення будівель в стилі модерн характерна естетизація, гіперболізація пластичного елемента, який часто відіграє роль декоративного акценту. Щодо пластичного вирішення, композиційної організації об'єкту у модерні розрізняють два основних напрями [6, с.159], в яких, в свою чергу, можна виділити стилістичні гілки. Першому напрямку (ранній період – 1898-1907 рр.) притаманні декоративність та певна еклектичність, а другому (зрілий період – 1908-1913 рр.) – “стриманий характер, глибше проникнення у творчість, поєднання з раціоналізмом [6, с.159]. Відразу ж зазначимо, що цей поділ умовний, оскільки початок ХХ ст. відзначається архітектурним плюралізмом, безперервним потоком пошуків, індивідуалізацією форм. У сецесійних будівлях ми зустрічаємо надзвичайно широку гаму пластичних вирішень. Яскравими прикладами декоративної течії цього стилю є комплекс житлових будинків №5, №7, №9 на вул. Л.Курбаса та №3 на вул. Короля Данила.

Будинок №7 на вул. Л.Курбаса має симетричний, площинно вирішений фасад, прикрашений скульптурною пластикою, вишуканою металевою огорожею балконів, виразним сецесійним порталом та двома, прямокутними в плані, еркерами. Сусідні будинки №5, №9 розміщені дзеркально

симетрично. Виняток становить майстерно виконана металева брама у будинку №9. Комплекс збудований у 1906 р., про що свідчить напис на мозаїчній підлозі при вході в будинок №5. Симетрично-осьовій композиційній побудові комплексу надана певна пластичність, динамічність за рахунок чіткого і неспокійного ритму, виокремлення одиночної форми та використання нових декоративних елементів. Тут ми бачимо багато чого з арсеналу модерну – і заостреність поєднання фактур різних матеріалів, і ретельну промальованість пластичної деталі, і вишукано-плавну лінію металевої решітки.

На будинку №7 декоративна маска жіночої голови, що розміщена в простінку між вікнами третього поверху, є типово сецесійною. Обличчя має індивідуальний вираз. На голові з розпущеним волоссям розміщена декоративна корона з крильцями та ланцюжками, з прив'язаними стрічками, які поєднують маску з фризовими вставками. Важливою прикрасою комплексу, звичайно, є фігури атлантів, що ніби виростають з декоративного кронштейна, який підтримує еркер.



Декоративна маска будівлі по вул. Грушевського, 7

На сусідньому будинку знову зустрічаємо рослинні орнаментальні мотиви в ліпнині, що носять виразний характер стилю, та жіночу маску, яка є декоративним акцентом аттику. У неї теж розпущене волосся, перев'язане стрічкою з прикрасою.

Подібне пластичне вирішення характерне для фасаду будинку №3 на вулиці Короля Данила. Тільки тут маски жіночої голови розміщені на кронштейнах, що підтримують карниз. У них ми бачимо знайомі атрибути-корону, стрічки, але маска має своє індивідуальне вирішення. На фризових вставках ми зустрічаємо типовий для сецесії мотив хвилі, а поряд меандр, рослинна орнаментика. Все це створює неповторну пластичну композицію і відзначається високою виконавською культурою.

На відміну від декоративної течії модерну, в якій часом нове пластичне оформлення просто замінювало старе еклектичне, в раціоналістичному напрямі цього стилю форми стають лаконічніші і звільняються від прийому заповнення всієї площини орнаментальним декором. Ще у більшій мірі підкреслюється окремішність деталі, її неповторність. Видатними митцями віденської сецесії, яка активно пропагувала, розвивала раціоналістичний напрям і мала великий вплив на львівську архітектурну школу, були О.Вагнер, Й.Ольбріх, Й.Хофман.

Отто Вагнер у своїй книзі “Сучасна архітектура” (1895) проголошував, що “за єдину основу художньої творчості треба прийняти сучасне життя...”, а також передбачав, що в “новій архітектурі будуть панувати плити і гладкі поверхні; застосовуватись матеріали в їх природному вигляді” [7, с.85]. Раціоналістичні пошуки підготували прихід функціоналізму з його стриманою композицією, прямими лініями та кутами, чистою площиною стін та відсутністю орнаментального декору взагалі.

Виразними прикладами раціоналістичної течії у модерні є споруди, збудовані у 1910-20-х роках станіславським архітектором Ф. Янушем. Це кам'яниця “Австрія” (тепер готель “Дністер”) на вул. Шевченка, 1 та кам'яниця “Уніон” (готель “Київ”, вул. Незалежності, 4), “Гаусвальда” (магазин “Силует”, вул. Незалежності, 9). У них автор застосував нові матеріали, конструкції, прагнуч, щоб форми були функціонально і конструктивно оправдані, підкреслив прагнення йти в ногу з технічним прогресом. У згаданих будівлях було передбачене електричне освітлення (вперше у нашому місті електрику встановила фірма “Сіменс і Гальске” у будівлі вокзалу у 1897 р.). Додамо також, що в готелі “Київ” став до ладу один з перших у місті ліфтів, струм для якого давали динамомашини, що приводились у рух нафтодвигунами [8].

Пластика вищезгаданих об'єктів узагальнена, архітектурні маси лаконічні, чітко виражена окремішність, унікальність декоративної деталі. У готелі “Дністер”, який збудований у 1913 р., роль декоративного акценту відіграють керамічні тарілки овальної форми, скромні орнаментальні вставки в полі підвіконного парапету та стримані композиції в металі в огорожі балкону.

У 1912 р. був збудований готель “Київ”. Його оздоблення включає орнаментальні пояски з іоніки, що обрамляють вікна, майстерно виконані листяні гірлянди та вінки, що урізноманітнюють металеву огорожу балконів. Виразні скульптури на балконах стають важливими декоративними акцентами фасаду.

На будівлі № 9 на вул. Незалежності (магазин “Силует”), що збудована у 1914 р., орнаментальний декор взагалі відсутній. Вертикальні членування фасаду, зашклена поверхня вітрини першого поверху, сильно винесена плоска карнизна плита – творять лаконічну, раціональну композицію, звільнену від асоціативності, що притаманна ранньому модерну. У цій будівлі зодчий, знову застосувавши залізобетон, підійшов найближче до естетики нової архітектури – функціоналізму. Декоративними акцентами тут виступають вишукані сецесійні скульптури хлопчиків, які виконані з бетону. Автором скульптур є місцевий митець

М.Антоняк. Він працював у скульптурній майстерні, що знаходилася у дворі кварталу, за магазином “Едельвейс” (Незалежності, 67).

Аналіз підходів щодо декоративно-пластичного вирішення будівель початку ХХ століття свідчить про існування місцевого виробництва архітектурного декору, а також є підтвердженням факту залучення до цього митців зі Львова та інших міст. На цей період припадає будівельний бум у Станіславові. Буквально на очах видозмінювалися старі вулиці (тепер Шевченка, Мазепи, Лепкого та ін.) та з'являються нові. За темпами розвитку наше місто поступалось у Галичині тільки Львову. Отже, ситуація сприяла розвитку місцевих скульптурних майстерень. Якщо з інших міст могли привезти облицювальні матеріали (керамічну плитку з Австрії, мармурові плити з Чехії і т.д.) чи обладнання, то більшість елементів скульптурного декору найімовірніше виконувались на місці. Вищеназвані майстерні Я.Бембновича та М.Антоняка поєднували виконання оздоблення будівель з роботою меморіального характеру (виготовлення пам'ятників для цвинтаря). На початку ХХ століття в Станіславові виконували замовлення відомі митці Галичини – Т.Блотницький, Т.Дикас, Л.Марконі, Марковський та ін. В той час також існувала практика запрошення бригад скульпторів-декораторів з інших міст для виконання масштабних робіт, для оздоблення фасадів та інтер'єрів. На жаль, у зв'язку з перетворенням у 1982 р. міського цвинтаря у меморіальний сквер було втрачено важливе джерело інформації про митців у галузі скульптурного декору, які працювали у Станіславові.

Підсумовуючи проведені дослідження, констатуємо, що на початок ХХ століття припадає розквіт у галузі оздоблення будівель у Галичині. Митці модерну багато зробили для розвитку різних видів декоративно-прикладного мистецтва. Щоб виконати складні, вигадливі сецесійні мотиви в дереві, металі, бетоні чи інших матеріалах необхідно було володіти неабиякою майстерністю. Аналіз декоративної пластики будівель Івано-Франківська початку ХХ століття вказує на значний вплив віденської архітектурної школи, на те, що скульптори-декоратори орієнтувались на кращі європейські зразки.

У 20-30-ті роки ХХ століття у зв'язку із зміною естетичних уподобань звичне декоративне оздоблення зникає. Роки воєнного лихоліття призвели до занепаду місцевої школи декоративного оздоблення будівель.

Дослідження архітектурного декору початку ХХ століття дає можливість осмислити складні творчі процеси в Станіславові на межі культурних епох.

1. Шпільчак В. Модерн в Івано-Франківську. Вілла з мезоніном // Своя хата. – 1997. № 1-2. – С.14-17.
2. Борисова Е. Знак стиля // Архитектура СССР. – 1984. – № I. – С.21-22.
3. Сьомочкін І. Будинок художньо-промислового музею у Львові // Вісник. – Львів, 1995. – Ч.3. – С.31.
4. Жук І. Архітектурний декор Львівської сецесії // Мистецькі студії. – Львів, 1993. – №2-3. – С.110.
5. Центральний державний історичний архів у Львові, ф. 165, оп. 5, спр. 262, арк. 32-33.
6. Ясевич В. Архитектура Украины на рубеже XIX-XX веков. – К.: Будівельник, 1988. – 184 с.
7. Шукурова А. Архитектура Запада и мир искусства XX века. – М.: Стройиздат. – 1990. – 318 с.
8. Головатий М. Станіславів не лишався на узбіччі технічного прогресу ХІХ століття // Галичина. – 1997. – 27 вересня.

Volodymyr Shpilchak

DECORATIVE PLASTIC OF HOUSES IN IVANO-FRANKIVSK AT THE BEGINNING OF 20TH CENTURY

The article informs us about the decorative plastic art of the buildings of Ivano-Frankivsk at the beginning of the 20th century.

Юрій Бойчук

“ПАРАКУЛЬТУРНІ” ЯВИЩА В ЕВОЛЮЦІЇ НИЗОВОЇ АРХІТЕКТУРИ ГАЛИЦЬКОГО МОДЕРНУ

(на прикладі історичної забудови м. Стрия)

Останніми роками вітчизняні мистецтвознавці повертаються обличчям до білих плям на полотні національної образотворчості, які з тих чи інших об'єктивних історичних причин не могли бути висвітлені свого часу. Це стосується як затаврованих тоталітарними “табу” тем, що торкались суто національних віх розвитку українського мистецтва, так і питань більш глобального та, так би мовити, нейтрального (в ідеологічній площині) значення. Проблема, що висвітлюється в даній розвідці, належить до сфери і суто національної, і загально-мистецької. Вона, без сумніву, має дискусійний характер, однозначно потребує наступних ретельних досліджень та конкретизації.

Чому ж виникла така невідкладна потреба в детальнішому розробленні теми, задекларованої в заголовку статті, – на перший погляд немов би штучно надуманої й натужно роздутої до “науководслідницьких” розмірів? Відповідь на це запитання криється в сфері нагальних наукових зацікавлень, до якої належить, зокрема, специфічна – на тлі загальнонаціональних культурних явищ – цивільна архітектура

Галицької провінції кінця XIX – початку XX століть. Окреслюється доволі цікаве коло проблем, які заторкують процеси виникнення, становлення, розвитку й трансформації в містечковому будівництві західноукраїнських земель стилю модерн, його специфічні етнокультурні особливості в межах Галицької архітектурної школи, місце останньої в загальноєвропейському та світовому архітектурних процесах межі століть. Автор, роблячи спробу вичленити на загальному “інтернаціональному” фоні безпосередні ознаки пошуків характерних національних рис так званого “українського модерну” – регіонального варіанту стилю, – зіткнувся з певною неоднозначністю ситуації, на якій варто зупинитися детальніше.

Архітектура Галицької провінції кінця XIX – початку XX століть в загальних рисах повторила еволюційний шлях європейської – від класицизму, через найсмівливіші експерименти еkleктики та ретроспекції історизму, до функціоналістичного конструктивізму 1920-х років [1]. Спізнившись у часовому плані (з огляду на територіальну й культурну віддаленість) всього на кілька років у порівнянні з найбільшими культурними центрами України (Львовом, Києвом, Харковом та ін.) та на дещо більший період стосовно Відня, Парижа, Лондона й решти “законодавців мод” в дусі “fin de siècle”, модерн з успіхом пустив корені на теренах невеличкого західноукраїнського містечка з шістсотлітньою історією. У регіональній “інтерпретації” пройшовши всі класичні стадії розвитку: конструктивну “молодість”, гармонійну “зрілість”, декоративну “старість” [2, с.9], – цей стиль залишив не позбавлене своєрідності своє низове “відображення”. В даному випадку термін “низовий” застосовується щодо зразків архітектурного модерну Галичини кін. XIX – поч. XX ст., які знаходяться на найнижчому щаблі уявної схематичної територіально-часової вертикалі (найчастіше – це райцентри, невеликі міста та містечка), згідно з якою відбувалося розповсюдження стилю модерн в переважній більшості країн Європи. Ні в якому разі не варто ототожнювати поняття “низовий” з меншовартістю, вторинністю, якісною недосконалістю та ін. Весь об’єм пам’яток, які складають історико-архітектурну забудову центральної частини міста Стрия початку нашого століття, дозволяє без якихось особливих труднощів вичленити основні переломні етапи побутування “Art nouveau” на цій території. Але в даному випадку особливий інтерес становлять протомодерн (1890-ті роки), ранній модерн (1890-1905 роки) та окремі споруди кінця 1910-х – початку 1920-х років, позначені присутністю вже атавістичних ремінісценцій затухаючого “великого” стилю.

Еkleктика, в надрах якої зародились передвісники нової естетики, багатоманітністю стилістичних спрямувань і принципом “свободи вибору” стилю в залежності від призначення будівлі витворила на архітектурному

грунті міста неокласицистичні, неоренесансні, необарокові варіації [3] (адвокатська контора доктора Фрухтмана на вул. Є.Коновальця, 4; приміщення окружного суду на вул. Т.Шевченка, 71, архітектор С.Сковрон (1898р.) та інші), серед яких вже присутні перші, ще досить незграбні спроби використання в оздобі фасадів тогочасних новобудов найхарактерніших елементів сецесійного “відеоряду” – в’юнких рослинних мотивів, жіночих маскаронів чи запозичень зі світу анімалістики [4, с.104-105] (принципові зміни в підходах до об’ємно-планувальних структур відбулися дещо пізніше, з переходом стилю в його зрілу фазу). Власне серед цих шукань нових принципів формотворення ми й знаходимо результати впливу немов би якогось *іншого “розуму”* з докорінно відмінним способом мислення та світобаченням. Здебільшого – це використані в якості фасадного декору зразки пластичних мистецтв (кругла скульптура, рельєф), живопису (настінний декоративний розпис), декоративно-ужиткового мистецтва (кераміка, ковальство, художній метал). Усю цю порівняно невелику за обсягом, однак вельми вагому за своїм значенням в архітектурному еволюційному процесі сукупність прикрас не вдається віднести ні до цілеспрямованих шукань архітекторів-професіоналів в напрямі загальних тенденцій епохи, ні до спроб на основі запозичень із традиційного народного будівництва сформувати органічні з українською автентикою неонаціональні архітектурні стилі.

В кінці XIX ст., в часи, коли в Західній Європі всі творчі сили кращих представників “цеху зодчих” спрямовані на створення оригінальних національних стилевих варіацій в архітектурі, на Стрийщині слідом за літературою, музикою, театром, живописом на шлях самобутності та національного відродження стає і будівельна справа. Результати цих новітніх процесів в архітектурі отримали згодом велику кількість найрізноманітніших назв, серед яких “український модерн”, “гуцульська сецесія”, “східногалицький стиль”, “мотиви руські”, “народний стиль” та багато інших. В тому ж значенні було запропоновано термін “неоукраїнський стиль”. “Народний стиль”, звичайно, поставав та розвивався не стихійно, а в атмосфері формування чітких і свідомих національних завдань виховання кадрів архітекторів, створення фахових організацій митців, проведення спеціальних та загальних виставок самобутньої архітектури і конкурсів, в яких наголошувалося на розробленні національних рис в зодчестві. Яскраво вираженим народним забарвленням в середмісті Стрия відрізняються садиба на пр. В.Чорновола, 11 (1890 р.), будинок відомого на початку XX ст. на Стрийщині юриста, доктора Є.Олесницького по вул. Є.Олесницького, 15, О.Бобикевича, 2 (1910-ті

роки), споруда садибного типу на вул. 1-го Листопада, 2 (1893 р.). Головним елементом, завдяки якому будівлі виділяються з переважної маси зразків “інтернаціоналізованого” модерну та інших стилів, є форми дахових конструкцій, досить активно використовувани на початку ХХ ст. в “містечковій” дерев’яній архітектурі переважно рекреаційного призначення. Різної висоти та конфігурації гострі кристалоподібні вежки зі шпильями та флюгерами, горищні вікна, димарі, хвилястого підковоподібного силуету кронштейни й виносні балки перегукуються з конструктивними деталями українських народних дерев’яних жител, церков, дзвіниць.

Надто явними та неприхованими є інеродність вибору тем та місця й способи їх матеріального втілення, очевидними – відмінність формальних прийомів вираження та їх архітектонічна неорганічність з оточенням навіть в загальному контексті формотворчих принципів еkleктики. Тому, мабуть, найдоцільнішим буде повести мову про так звану “третью культуру”, “примітив”, “паракультуру” [5, с.7]; спробувати на прикладі найбільш показових, симптоматичних зразків хоча б поверхнево й у загальних рисах, не заторкуючи більш глибоких пластів української культури в цілому, окреслити рамки її своєрідних проявів в межах будівничої справи досліджуваного періоду.

Але спершу кілька загальновідомих фактів... Вперше термін “примітив”, “примітивний” було вжито критиками та істориками мистецтва на початку ХІХ ст. стосовно тих європейських майстрів-професіоналів, котрих сьогодні відносять або до пізнього Середньовіччя, або до проторенесансу й раннього Відродження (Джотто, Ян ван Ейк та ін.). І тут одразу ж доводиться констатувати недосконалість даного поняття, яке, без сумніву, заслуговує на критику та детальніші роз’яснення, так як історично застосовувалося й до сих пір ще деколи застосовується в принципово відмінних випадках: передусім для позначення передісторії художньої культури взагалі (первісне мистецтво) та художніх культур так званих “примітивних”, “наївних” народів (*загальнокультурна архаїка*); для характеристики будь-якої в історичному плані достатньо розвиненої культури на первісному етапі її розвитку, оцінюваної в світлі пізніших досягнень як дещо ще вельми недосконале, попереднє, а в світлі її неминучої класики як дещо докласичне, архаїчне (*стадіальна архаїка* – випадок з основоположниками ренесансної культури); та, врешті-решт, для позначення *своєрідного типу культури*, сформованої на стику мистецтва професійного (“вченого”, “високого”, “верхнього”) і мистецтва народного (“низового”) [5, с.11-13].

Зразки цієї “проміжної”, “серединної” культури майже не систематизовані, а найголовніше – ще зовсім не оцінені в цілому. Тому тішать

факт, що останнім часом деякі дослідники, наважилися перенести своє замилювання “ніби між іншим” чи навіть захоплення з розряду “хобі” в площину серйозних мистецтвознавчих досліджень [6]. Отже, й теорії примітиву приділяється все більше уваги. І хоча (в порівнянні зі станом вивчення цієї проблеми закордонними мистецтвознавцями) в цьому напрямі робляться лише перші кроки, є очевидним, що багатий матеріал України, з одного боку, неабияк ускладнює можливість просування справи, а з іншого – не виключає можливості диференціювати поняття примітиву, виявити в ньому ряд різновидів та осмислити його національну своєрідність [6, с.58].

Спеціальна література, присвячена сучасному примітиву, констатує специфічну особливість його історичного виникнення “...в мінливих та нестійких, однак все ж вловимих рамках між фольклором і вчено-артистичним професіоналізмом...”, звертає увагу на “...постійну його взаємодію і з одним, і з другим, в процесі якої він неодноразово ризикує втратити власне обличчя, проте все ж уникає подібної участі, очевидно, завдяки достатньо міцному глибинному стрижневі власного самотяжіння” [5, с.8].

Науковцями робляться також неодноразові спроби класифікувати всю багатоманітність проявів примітиву, розподілити їх на групи. В результаті серед значної кількості “третьокультурних” явищ досить чітко окреслюються два типи (Л. Тананаєва, В. Прокоф’єв та ін.). Перший з них більш наближений до традиційного народного мистецтва (“канонічний”, “фольклорний” примітив), він детермінований *колективним досвідом та народною естетичною свідомістю*. Другий значно активніше і в більшій мірі взаємодіє з мистецтвом професійним (“неканонічний”, “нефольклорний” примітив) та визначається *яскравими творчими індивідуальностями*. Обидва, в свою чергу, зберігають риси, притаманні примітиву взагалі і відрізняються один від одного насамперед “*ігровим або святковим началом*” [7, с.59].

Український примітив розвивався практично у всіх видах і жанрах мистецтва: і в церковному, і в світському. Кращими його зразками (ХVІ – початку ХХ ст.) вважаються поширені на Лемківщині, Бойківщині, Гуцульщині надмогильні пам’ятники і так звані придорожні фігури, численні зображення “козака Мамає”, ікони-офірки, гуцульські і лемківські малюнки на склі, різьблення по дереву, творчі доробки як найвідоміших, так і зовсім незаних митців-примітивістів (Никифора Дровняка, Катерини Білокур, Марії Приймаченко, Тетяни Собачко та безлічі інших) [8, с.2336-2337], і, звичайно ж, лубок (або настінна друкована картинка). Природньо, що ці прояви примітиву, а особливо наївне малярство, поки що досліджені відносно найповніше.

Неабияк посприяла фактові чи не першого звернення й пильної уваги художників-фахівців до примітивізму як непересічного явища національної

культури, ще на початку ХХ століття творчість так званого “розстріляного відродження” та його найяскравіших представників – Михайла і Тимофія Бойчуків. Михайло Бойчук, займаючись разом з учнями своєї школи (І.Падалка, В.Седляр, С.Налепінська-Бойчук, М.Касперович, І.Врона) керамікою і ткацтвом, килимарством і друкарством (дереворити, книжкова графіка), малярством і скульптурою, навіть ляльковим театром, в розмірно короткий відтинок часу зумів увійти в усі галузі мистецького життя України. Чітко усвідомлюючи безвихідь декадансу, як західноєвропейського, так і російського культурництва, що на початку століття зумовили появу супрематизму, футуризму та кубізму, творчу неспроможність передвижництва [9], він протиставив загрозливій агресивності космополітизму (з його символічним “Чорним квадратом” К.Малевича) “довізантійський та італійський проторенесанс”, та навіть сутнісніше для національного мистецтва, – українське малярство доби козацтва, традиційне народне мистецтво, церковний живопис.

Незважаючи на короткотривалість перебування в Західній Україні, група М.Бойчука залишила плідні результати своєї праці і в Галичині. Це монументальні фрескові розписи Дяківської бурси у Львові, оперті в своїй основі на загальні для українського авангарду риси: іконопис та примітив [10, с.125].

Взагалі лейтмотивом всієї творчої спадщини бойчукістів, яка згодом отримала назву неопримітивізму, може слугувати цитата зі слів самого Бойчука, датована 1912 роком: “...Доки вихованки теперішніх шкіл штуки і промислу будуть з погордою дивитись на тії скарби, між народом схоронені, що нарід ціни їх не знає, а пам’ять значення їх затерлась у ньому – доти буде се признаком, що вони не зрозуміли ваги тих речей” [10, с.125].

Якісні зміни на подобу тих, які бурхливо відбувалися в монументальному живописі, тобто докорінний перегляд ставлення до традиційного народного мистецтва, переосмислення ролі всіх основних складових культурно-мистецького процесу початку ХХ століття абсолютно чітко і логічно вкладаються в русло соціально-економічних, громадсько-політичних та культурно-мистецьких змін у всьому світі, в результаті яких і відбувся стиль модерн як такий. Принципово нове, переосмислене відношення до життя (в тому числі й до мистецтва) відкрито декларує, робить моральним завданням та підносить до рангу неофіційної ідеології намагання втекти від “спадщини романтизму” – меланхолії, іронії, песимістичного відчуття безвиході й приреченості, хворобливого нігілізму [11, с.32]. І найефективнішими “ліками” в боротьбі з “недугою часу” в той момент видався потужний, та за будь-яких умов плідний ґрунт фольклору. Саме завдяки зверненню до його надбань ми маємо можливість тепер розглядати новоутворення низової сецесійної архітектури кінця ХІХ – початку ХХ століть.

В силу певних історичних чинників симптоми присутності третьої культури найяскравіше заявили про себе своєрідністю *архітектурного декору* в епоху Бароко [12, с.34-35]. Архітектура міста Стрия тільки частково зберегла окремі сліди захоплення барокових майстрів буйною гіпертрофованою декоративністю та надмірним багатством пластичного вбрання в спорудах, зведених в кінці ХVІІІ та в ХІХ ст. [13, с.216] (приміщення Народного дому по вул. Народній, 8 (1900 рік) – проект І.Левинського, архітектор Т.Льницький). Очевидно, нерозумно було б сподіватися на щось більше від міста, яке з 1385 року (перша відома документально підтверджена згадка про Стрий) зазнало втрат тільки від пожеж біля двадцяти разів, а дерев’яні будівлі почали змінюватися кам’яними лише з кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. [14].

Примітив, адептом якого, як вже зазначалося, судилося стати протомодерну в “особі” еклектики, акумульований в основному в особняках та “винаході” нової епохи – прибуткових будинках. Зупинимося на найхарактерніших з них.

Власний будинок доктора Солтисіка, що на розі вулиць І.Франка, 1 та Т.Шевченка, 43 (орієнтовний період зведення – після 1900 року) являє собою двоповерхову еклектичну споруду, розташовану вздовж “червоної лінії забудови”, “г-подібну” в плані, з трьома осями симетрії, двома парадними входами та балконом вздовж периметра дворових фасадів на рівні другого поверху. Про ще досить міцні позиції еклектичного підходу до вирішення житлових об’ємів та оздоблення фасадів свідчить руст на рівні цоколя та першого поверху, одноманітний ритм розташування однаково прямокутних за формою вікон з замковими каменями над ними.

Однак вже в душі естетичних вимог сецесії вирішений плоскорельєфний фасадний декор другого поверху (фриз в вигляді стилізованих кошичків з гіллям лаврового дерева, надвіконні вставки-рельєфи з жіночими маскаронами та “флоральним” наповненням довкола них, підвіконні “рушнички” геометрично-орнаментального характеру, вишуканого графічного (знову ж рослинного) рисунка решітки підвіконних ящиків та вхідних дверей). Таким чином, архітектор при вирішенні “косметичного” образу будинку ніби віддає данину і вже звичній, “обжитій” еклектиці (рівень першого поверху), і новомодному стилю (рівень другого поверху). Єдине, що “не вписується” в характерну пластику ні першого, ні другого, ніби “випадає” з загального декоративного контексту фасаду, – це стуккове погруддя над одним із парадних входів, а точніше невеличкі змійки зліва і справа від нього. Очевидно, прагнучи натякнути на професійну приналежність господаря дому й надати композиції своєрідного в зв’язку

з цим звучання, автор оздоб розташовує тваринок майже строго симетрично обабіч скульптури та вивершує їх силует у традиційному дусі сецесійного “coup de fonet” (“удар кнута”) [15, с. 14-15]. Однак він не в змозі приховати їх яскраво вираженої співзвучності з народним декоративно-ужитковим мистецтвом: декоративно-узагальнена та якось зворушливо і невибагливо спрощена форма нагадує об’ємну, переважно культового призначення дерев’яну скульптуру роботи народних майстрів південно-західних земель України (Галичини і Поділля), де різьбярські традиції не переривались ще з часів Галицько-Волинського князівства і коріння яких, очевидно, сягало ще більш віддалених епох.

Фахівцям з народного мистецтва добре відома теорія “опущених культурних цінностей”, запропонована німецькими дослідниками на початку XX століття. Згідно з нею культурні завоювання професійного, “вченого” мистецтва безперервно немов би вловлюються та згодом засвоюються нижніми верствами художньої культури та фольклором. Теорія ця неодноразово критикувалась і одночасно поповнювалась фактами збагачення “вченого” мистецтва художніми цінностями, які потрапили до нього з низових культурних шарів. Назустріч художнім завоюванням, що примітивізуються, очевидно, завжди прусуваються культурні цінності, які зазнали підняття вверх [16, с. 13-14]. Наш приклад існування примітиву в архітектурному фасадному декорі міста Стрия кінця XIX – початку XX століть є яскравою ілюстрацією того випадку, коли низові форми, стимульовані складністю та особливою активністю культурно-мистецьких процесів перехідного періоду, виявляють здатність піднятися в сферу “високого” мистецтва. Особливо активний процес народження таких конгломератів відбувається в моменти зміни однієї великої стилевої системи на іншу (в даному випадку формування стилю модерн), коли звичний набір пріоритетів та цінностей послаблюється, а процес нового формування немов би розгортається в ширину, чудернацько ламаючи й трансформуючи попередні структури, народжуючи нові поєднання, які функціонуватимуть тепер вже на рівні анонімного інтегрованого мистецтва [12, с. 34]. Не варто недооцінювати в таких випадках і ролі випадковості, яка забезпечує надзвичайну поліваріантність кінцевих результатів процесів, що протікають.

За таким же механізмом відбувалося і входження в “вищі сфери” наступної порції “позбавленого твердого стилевого статусу матеріалу в пограничному його стані” [12, с. 33] на прикладі садиби по вулиці Т.Шевченка, 19 (споруджено орієнтовно на початку 1920-их років). Тут ми вже маємо справу з народним настінним розписом, який особливо

поширився на Україні в останні десятиліття XIX – першій третині XX століть [17, с. 6] та відобразився в будівлі, яка знову ж є етапною при переході архітектури від попереднього стилю до наступного (від модерну до конструктивізму 1920-их років). Головний фасад особняка на рівні першого поверху декорований стрічковим орнаментом рослинного характеру, канва якого розташовується довкола вікон ганку (про кольорову гаму розпису говорити важко з огляду на неодноразові пізніші поновлення та перефарбування). Розпис є абсолютно неархітектонічним, він ніби існує окремо від споруди, монолітної і майже позбавленої будь-яких прикрас, (за винятком дещо пожвавленої перепадами різного рівня покрівлі, двох грубих колон та модернового рисунка металевої решітки балкона другого поверху, оздобленої квітами соняхів), абсолютно самостійний і самодостатній.

У свою чергу прибутковий будинок по вул. 1-го Листопада, 3 (1910 р.), цілком грамотно витриманий в геометризованому дусі віденської сецесії, на перший погляд нічим не вирізняється з решти зразків зрілого модерну міста. Однак при прискіпливішому огляді дивують виконані в низькому рельєфі маскарони невідомих чудернацьких істот на зразок іконографічних водяних чи лісових химер модерну. Іронічно-глумливий вираз на їхньому “виду”, без сумніву, несе на собі печать впливів міського образотворчого фольклору, а точніше його *власних святкових інтонацій*. Останні ж були в сфері міського народного образотворчого мистецтва взагалі переваляючими протягом значного періоду – з XVII до XX століття – та якраз вони й відрізняли твори міського образотворчого фольклору від багаточисленних зразків фольклору селянського [16, с. 9].

Побутування примітиву на культурно-мистецьких теренах Стрийщини, звичайно, далеко не обмежувалося переліченими нами випадками. Про масштаби існування в минулому сакрального примітиву свідчать старі “саморобні” ікони і образи пензля невідомих самодіяльних митців та хоругви міських церков; про примітивний портрет, рекламну вивіску, “фони” фотографічних ательє нагадують старі й пошарпані “знімки” та поштові листівки [18]. І це ще один вагомий аргумент на захист відродженого інтересу до примітиву в усіх його формах та проявах.

Існують точки зору на третю культуру, як на поступову підміну справжніх, істинних народних цінностей та ідеалів, уподобань та смаків “седативно-тонізуючим продуктом лубка”, а на взаємовідносини українського народного образотворчого мистецтва з містом, як на “згубні” впливи останнього, яке мов підлий струмінь розмиває здорове тіло народної традиції [19, с. 11-12]. Та, незважаючи на подібні випадки, примітив продовжує існувати. Йому вдалося впродовж XX століття не лише вижити,

а й прилучитися до життєво важливих процесів перенасиченого новітніми ідеями та супертехнологіями сучасного професійного мистецтва [20, с.46]. Вдається йому це і зараз (творчість Є.Лещенка, В.Марусенко, Ю.Мохірева, Г.Столбченка, примітивістів київського художнього об'єднання "Творчість" та б. ін.) [21]. Останнім часом примітив навіть претендує на те, щоб компенсувати собою занепад фольклорної творчості. Це об'єктивна реальність, над якою починаєш замислюватись лише тоді, коли випадково надібуєш посеред міста вивіску чи рекламний щит, як отой на розі будинку по вул. Успенській, 1: "...Весільний салон ФОРТУНА пропонує послуги!..." На кількадеметровому шматі бляхи, вифарбованої в пастельний, елегійно-бузковий тон, в флуоресцентному оточенні літер та незграбних логотипів мирно співіснує з ультрасучасним варіантом базарного кітчу миловида та круглолиця українська наречена, дарма що в весільному строї ширпотребівського покою...

На думку автора, творчий масив примітиву був і залишатиметься своєрідним лакмусовим папірцем для визначення невідомості художнього смаку і кожної пересічної людини, і митця. Бо примітив – "...це зовсім особлива творчість. ... І треба до деякої міри – пересити від грамотних і стилевих творів мистецтва, щоби смакувати в цій збірній творчості, в цих мальовилах та різьбах анонімних, принайменше не нотованих в історії мистецтва авторів. Треба, щоби змудилася схема, щоб опротивіла рутинна маніра, навіть віртуозність: бо тільки тоді промовить до нас примітив своєю незавченою, зате тим більше цікавою і проречистою мовою" [22, с.7].

1. Архітектура: Корот. словник-довідник / А.П. Мардер, Ю.М. Євреїнов, О.А. Пламеницька та ін.; За заг. ред. А.П. Мардера. – К.: Будівельник, 1995. – 335с.: іл.

3. Асеев Ю.С. Стили в архитектуре Украины. – К.: Будівельник, 1989. – 104 с.: ил.

4. Бойчук Ю. Архітектура міста Стрия кінця XIX – початку XX століть. Типологія, стилістика, національні особливості. – Івано-Франківськ, 1999. – 67 с.: іл. (рукопис магістерської роботи).

5. Жук І.Я. Архітектурний декор львівської сецесії // Мистецькі студії. – 1993. – № 2-3. – С. 104-111.

6. Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М.: Наука. – 1983. – 208 с.: ил.

7. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М.: Наука. – 1983. – 208 с.: ил.

8. Клименко О. Український народний примітив: образні витоки, національна своєрідність // Родовід. – 1997. – № 2 (16). – С. 58-64.

9. Енциклопедія Українознавства. – Т. 6. – Львів: Молоде життя, 1996.

Соколюк Л.Д. Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини XX ст. – К.: Препринт. – 1993. – 48 с.; Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: каталог виставки.

Львів: Ред.-видавн. відділ обл. управління по пресі – 1991; Міщенко Г. Іше раз – Бойчукісти і наш час // Образотворче мистецтво. – 1997. – № 1. – С. 42-45;

10. Бобош Я. Галичина і мистецтво авангарду // Український авангард 1907-1917 років.

11. Сарабьянов Д.В. Стил модерн. – М.: Искусство, 1989.

12. Тананаева Л.И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII-XVIII вв.) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М.: Наука. – 1983. – 208 с.: ил.

13. Макаров А.М. Світло українського бароко. – К.: Мистецтво, 1994. – 228 с.: іл.
14. Інвентаризація історичної забудови м. Стрия Львівської області (Матеріали історико-архівних пошукув). – Львів: Львівська комплексна Архітектурно-реставраційна майстерня, 1987.

15. Шпайдель М. Переможна хвиля // Кур'єр ЮНЕСКО. – 1990. – жовтень. – С. 12-17.

16. Поспелов Г.Г. "Бубновый валет": Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. – М.: Советский художник, 1990. – 272 с.: ил.

17. Найден О.С. Орнамент українського народного розпису. – К.: Наук. Думка, 1989. – 136 с.

18. Колекція поштових листівок кін. 19 – поч. 20 ст. Стрийський краєзнавчий музей "Верховина" (дарунок з колекції п. З. Лисовича).

19. Боднар-Терещенко І. "Верхи" й "низи" народного мистецтва // Образотворче мистецтво. – 1997. – № 1. – С. 11-13.

20. Кіт К. Віртуальна реальність українського мистецтва // Політика і культура. – 2000. – № 2. – С. 46-47.

21. Саварчук П. Примітивне малярство // Образотворче мистецтво. – 1997. – № 2. – С. 45; Бушак С. Під знаком риб // Образотворче мистецтво. – 1998. – № 1. – С. 69-70; Підгора В. Проростання любові // Образотворче мистецтво. – 1996. – № 2. – С. 23-24; Євген Лещенко. Живопис // Art line. – 1997. – № 7-8. – С. 65.

22. Вистава галицького примітиву 17 - 19 вв.: каталог виставки. – Львів: Вид-во спілки "Діло", 1939.

Yuriy Boichuk

PARACULTURAL PHENOMENA IN THE EVOLUTION OF THE BASIC ARCHITECTURE OF HALYCH MODERN

In the article, on the examples of the architectural building of the downtown of Struy, we can see the appearance of the traits of art compositions and phenomena which were born by "third culture", in the civil buildings of the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries in the facade decoration.

Олена Дяків

ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ КОНСТРУКТОРСЬКОГО БЮРО ОБ'ЄДНАННЯ “ПРИКАРПАТЛІС”

В 1898 році під селом Княгинин, на північній околиці м. Станіслава, акціонерне товариство “Металовідлив” заснувало невеличку фабрику, яка виготовляла фурнітуру та литизи для меблів. Так було до 1918 року, коли фабрика перейшла до управління польського акціонерного товариства “Лісопилення і деревообробка” і була переобладнана для виготовлення дверних та віконних блоків. У той час працювало 30 столярів та лісопильників. Урядові кола панської Польщі, до складу якої входила Станіславщина, вважали Галичину своїм аграрно-сировинним придатком, а тому перспективного подальшого розвитку не було. Все закінчилось тим, що акціонерне товариство, до якого входила фабрика, збанкрутувало. З 1939 року почалась нова історія деревопереробної фабрики. В той час на фабриці виготовлялись, віконні та дверні блоки, розпочався випуск кухонних столів, табуреток, тумбочок. За три повоєнні роки не спостерігалось помітного розвитку.

У 1947 році на фабриці працювало 138 чоловік, з них 104 робітники, а обсяг виробництва фабрики становив 245 тис. крб. До 1958 року розвиток фабрики здійснювався дуже повільними темпами.

У 1958 році на підприємстві здійснюється перша реконструкція. У цьому ж році, на підставі Постанови Раднаргоспу Станіславського економічного району за №393 від 13 грудня 1958 року і наказу лісозаготівельного тресту “Станіславліспром” за №758 від 31 грудня 1958 року, Станіславська меблева фабрика була об'єднана із Станіславським деревообробним комбінатом і перейменована в “Станіславський меблевий комбінат”.

Упродовж чотирьох років – з 1958 по 1962 – виконувався план реконструкції. За цей час збудовано існуючий цех, де зараз виготовляються м'які меблі, збудовано новий цех (тепер він знесений і на його місці збудовано новий 3-поверховий виробничий корпус), введено в експлуатацію котельню, сушильний цех, склад сировини, техматеріалів. У процесі реконструкції проведено технічне переозброєння, в ході якого, технологічний парк поповнився новими машинами. Але суто меблеві операції, зокрема такі як облицювання, шліфування, свердлильно-присадні, опоряджувальні і складальні були практично не механізовані.

Сьогодні важко повірити, що у 1960 році основним сировинним матеріалом щитових деталей була столярна плита, яка виготовлялась із суцільної складеної рейки хвойних, а іноді м'яколистих порід, з обох сторін

накладався низькосортний лущений шпон. Склеювання та облицювання шпоном проводилось казеїновими клеями. Основним інструментом для зачистки деталей була цикліна. Облицювання кромки проводилось вручну або пневморозпилювачем.

За час першої реконструкції комбінат освоїв опорядження деталей меблів методом лаконоливу, фанерування площин щитових деталей на гідравлічних пресах синтетичними клеями, а також на електроконтактних пневматичних воймах; почалось використання у виробництві багатошпіндельних свердлильно-присадочних верстатів, впровадження твердосплавних інструментів.

До 1966 року на комбінаті випускались окремі меблеві вироби, тривалий час виготовлялися: обідній стіл, овальний розкладний СО-39, шафа для плаття Ш-7, трюмо і сервант з “бальштосами”. Крім цієї продукції у великій кількості випускались вироби малих форм для широкого вжитку. В конструкціях цих виробів було застосовано округлі форми, використано гнукотклейні елементи.

31 січня 1967 року комбінат перейшов з виробництва окремих виробів на виготовлення наборів меблів. Було освоєно виробництво столового гарнітуру “Гуцулка”, розробленого силами конструкторського бюро на чолі з головним конструктором Шаєрманом Антоном Самойловичем. У подальшому модернізований набір меблів “Гуцулка-3 М” виготовлявся комбінатом 14 років і користувався великим попитом у населення.

Конструкторське бюро сформувалось між 1959-1962 роками. Основним завданням цього творчого колективу було заповнити споживчий ринок меблями, оскільки на той час існувала гостра потреба в них. Власне конструкторське бюро на підприємстві – ось мрія тодішнього директора комбінату Щербановича Іллі Петровича. В цей час іде спроба об'єднати декілька виробів, із цього моменту починається випуск корпусних меблів, які експонувались у 1965 році в Москві на ВДНХ.

Авторами “Гуцулки” були головний конструктор А.С.Шаєрман і І.М.Бартошевський, який з 1969 року очолював конструкторське бюро. В конструкторському бюро працювало 12 чоловік (вісім конструкторів, три копіювальники і один фотограф). Документацією займалась діловод – Юркевич Ярослава Іванівна.

Реалізувались творчі задуми в експериментальному цеху, який очолював Богдан Павлович Фіголь.

Конструкторам було поставлено складне завдання – створити меблі, які б можна виробляти серійно, враховуючи всі вимоги інтер'єру, що були продиктовані сучасною архітектурою.

Сучасна архітектура – це висотні будинки зі скла і бетону. У сучасному інтер'єрі меблям відводиться місце одного з компонентів єдиної предметно-просторової структури, кількість предметів в інтер'єрі зводиться до розумного мінімуму, і тут можливі різні підходи: контраст форми, фактури, кольорової гами.

Розпочинається серійне виробництво всіх видів меблів, в тому числі і корпусних. Перехід до індустріальної технології змінює сам характер формоутворення.

Це було не випадково, в контексті загальноєвропейського процесу, якому передували роки експерименту і, як пише Д. Кес, “задача масового производства предметов корпусной мебели решается двумя путями: проектированием и изготовлением мебели из унифицированных узлов и деталей, либо освоением секционной мебели, производством изделий в виде секций, которые покупатель может комбинировать в соответствии со своим вкусом и размерами квартир” [1, с.228].

Як відзначає дослідник ХХ сторіччя поділяється на три етапи, останній етап (1945-1960 рр.) починає формувати сучасні форми, на основі яких формується “нова культура” інтер'єру: “Мебель завтрашнего дня, стряхнув в себя накипь абстрактного формотворчества и выбравшись из лабиринта догматического модернизма, обретет, наконец, простые, естественные, чистые формы, созвучные требованиям времени” [2, с.229].

Ці ознаки мають корпусні меблі Прикарпатського меблевого комбінату. Сучасні корпусні меблі набули чітких, логічних форм, досягнули максимальної функціональності, що цілком відповідало новому стилю-конструктивізму. В основі цього руху в європейській архітектурі і промисловості лежала естетика цілеутворення, яка пропонувала раціональні, чіткі, утилітарні форми, що були позбавлені декоративної романтики модерну [3, с.212]. Модифікації “Гуцулки” вдосконалювались: використовувалась інтарсія, декоративна планка, фасадна площина розбивається нішами, що створювало цікаву гру світла і тіні. Облямівка інтарсією підкреслювала конструктивну форму виробу.

Колектив реалізував свої плани, проекти поступово ідуть пошуки фактури, починають використовувати нові породи дерева: горіх, ясен, карельську березу, дуб, “червоне” дерево.

Кінець 70-х – початок 80-х років позначений новим стилістичним вирішенням меблів для споживчого ринку під назвою “Калина”. Фасад “Калини” розбитий на маси, витримана композиційна цільність, хоча вона збагачена новими формами. Аркові накладки, карнизи, ніші, контраст

основних фасадних мас створили інтер'єрний ансамбль, що доповнюється декоративними планками, рельєфним декором.

Конструктивізм набув нових рис, пом'якшив свої форми. Пов'язаний цей процес із змінами, що відбуваються в життєвому устрої людей, в зміні уявлень про гарні, корисні речі. Як зауважує Кес, “существуют две тенденции: одна из них опирается на новые технические и экономические возможности, вторая – неудержимая погоня за всем ультрасовременным” [4, с.229].

На початку 90-х рр. комплексні меблі модернізуються: зберігається цільна архітектоніка виробів, але основні маси вже не однакові, а виходять за лінію “стінки”, деталі виробів, особливо дверцята, мають різну висоту, відкриті ніші. Об'єднуються вироби карнизними планками, які вигідно окреслюють рисунок меблів.

До останніх розробок Бартошевського М.І. належить популярний в Україні та за її межами високохудожній комфортабельний, багатий за оздобленням набір для загальної кімнати “Станіслава”, два види наборів для їдальні “Галич”, три види наборів для спальні, “кутові” і “прямі” набори для кухонь, унікальні вироби для віталень, різні види тумб, столиків, набори меблів “Калина-100”, “Калина-101”, “Калина-105”. Виконуються замовлення міністерства закордонних справ, Служби безпеки України, Кабінету Міністрів України. Всі ці розробки несуть в собі національні стилістичні ознаки, мають своєрідне обличчя. Сучасні меблі отримали нарешті прості, чисті форми, які відповідають вимогам часу, подолали всі ознаки формалізму, і відродили традиційну спадковись. С. Таранущенко зазначає, що національний характер сучасних меблів у нових формах лишився незмінним. Інтимна лагідність, затишна домовитість, рафінована чистота залишилися характерними рисами української хати [2, с.53].

Діяльність конструкторського бюро на сучасному етапі не обмежується тільки комплексними меблями, за 90-і роки було розроблено інтер'єри для санаторію “Карпати” в Яремчі, банку “Україна” в Івано-Франківську, санаторію “Мочари”. В інтер'єрах цих споруд цікаво знайдені вирішення підвісних стель (санаторій “Карпати”, санаторій “Мочари”), перегородок (банк “Україна”). Підвісні стелі складаються з окремих квадратних розеток з великою центральною розеткою і утворюють складну композицію. Вони органічно пов'язані з площиною стіни широким карнизом, що дробиться “колонками”, які йдуть через всю площину стіни. Всюди використані точені деталі, різьблені елементи.

З елементами реставрації і стильовими ознаками ХІХ ст. реставрувалась дача Ф.Шаляпіна в Кисловодську. Висококваліфіковані майстри поновлювали паркет, виготовляли меблі, а все це вимагало добрих знань художнього смаку.

До цього ж періоду належить умеблювання музею Лесі Українки, приміщення Ради Міністрів, лікувального комплексу Феофанії, готелю "Мир", банку "Україна", аеропорту "Бориспіль", центрального стадіону. Об'єми були за своїми функціональними призначеннями різні, і вимоги дуже високі. До кожного об'єкта добиралась фактура дерева, фурнітура. Виготовлялись не лише меблі, а й двері, вікна, колони (якщо такі були), карнизи, батареїні решітки, йшла заливка стін. І власне цей творчий підхід до кожного інтер'єру стимулював конструкторів до цікавих рішень.

Всі інтер'єри дуже вишукані, стилістично виважені, добре гармоніюють із сучасною архітектурою споруд.

Мислити цільними пластичними об'єктами – це притаманно для дизайнерської практики колективу об'єднання "Прикарпатліс". Те, що було знайдено в процесі творчих пошуків протягом 70-90-х років не мало аналогів. Архітектурно-мистецьке звучання інтер'єрів стало результатом складного творчого процесу, в якому ідеї та улітарно-технічні завдання вирішені як мистецькі.

1. Кес Д. Стили мебели. – Будапешт: Изд-во АН Венгрии, 1981. – 269с.
2. Таранущенко С. Українські народні меблі // Народне мистецтво. – 1999. – №1-2. – С. 50-53.
3. Аронов В. Художник и предметное творчество. – М.: Сов. Художник, 1978. – 230 с.
4. Де Фуско Р. Ле Корбюзье – дизайнер. Мебель 1929. – М.: Сов. Художник, 1986. – 107с.
5. Биков З., Крюков Г., Минервин Г., Филимонова Н., Холмянский Л. Художественное конструирование. Проектирование и моделирование промышленных изделий. – М.: Высш. шк., 1986. – 239 с.

Olena Diakiv

THE HISTORY OF THE DESIGN OFFICE OF THE ENTERPRISE "PRYKARPATLIS"

The author describes the history of the activity of the design office of "The Precarpathian Furniture Factory", traces the dynamics of the development of the furniture production of the region under the influences of the scientific and technical progress, determines the projective prognostic aspects.

НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО

Євген Антонович

ЗМІСТОВИЙ ТА СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

Виходячи з розуміння родової сутності народного мистецтва, заслуговує на особливу увагу розроблений нами змістовий підхід до вивчення художніх традицій [1]. Це дозволяє розглядати декоративно-прикладну діяльність, яка ґрунтується на народному образотворчому мистецтві, як художню творчість, спрямовану на його родову сутність. Така творчість здатна забезпечити, насамперед, зв'язок з природою, історичним досвідом національної культури, школою народних художніх традицій. На думку дослідників, саме народне мистецтво в системі культури й освіти здатне відтворювати зв'язок з природним і соціально-історичним середовищем, моральними цінностями етнічної спільності народу, зберігати культуру спадкоємності та традицій, що регулюють рівень цінностей, важливих для життя народу і всього людства.

Суттєвий інтерес становить передусім спрямованість декоративно-прикладної творчості на традицію, оскільки в школах народних традицій відтворюється не лише зв'язок з усталеними способами діяльності, а й водночас з природою та історією певного народу. Традиції відіграють найважливішу роль у підтриманні культурних зв'язків поколінь, забезпеченні культурної спадкоємності.

Все це спонукає діячів культури і мистецтва не лише до розкриття сутності цього явища, але й до пошуку можливих шляхів використання творчого потенціалу народних художніх традицій. Бачимо, що проблема традицій стає предметом вивчення багатьох учених. Дослідники звертають увагу на сутність традиції, її універсальність як специфічного механізму суспільної свідомості людства, способи їх освоєння, співвідношення традиції і новаторства в народному та професійному мистецтві, змістовність традиції і пов'язану з нею проблему образу.

Принципи, яких варто дотримуватися, вивчаючи традиції народної художньої творчості, пов'язані, передусім, з усвідомленням народного образотворчого мистецтва як одного з найдосконаліших типів художньо-образного відтворення дійсності, в якому знаходить своє втілення талант і геніальність українського народу. Слід усвідомити, що народне образотворче мистецтво закарбоване і збережене самим народом і він проніс його через тисячоліття. У народі не може зберігатися мистецтво,

яке не становить цінності. Народ вибирає, зберігає й несе, шліфуючи впродовж багатьох століть, лише найцінніше.

У процесі освоєння народних традицій у творчій практиці важливо не ототожнювати їх з усією художньою спадщиною. Адже в традицію переходить лише те, що має неминущу цінність і здатне по-новому жити в сучасному, на відміну від спадщини, тобто всього мистецтва минулого. Дослідники негативно оцінюють погляд на сучасність як на те, що пов'язане лише з нинішнім днем, модою. Водночас наголошується, що помилково було б вимагати від майстрів народного мистецтва та їх діяльності стосовно внесення швидких змін та перебудови на сучасний лад.

Можна стверджувати, що зневажливе ставлення до народних художніх традицій поступово залишається в минулому. Проте об'єктом критичної оцінки стає вже не сам принцип традиційності, а механічне використання традиційних прийомів окремими представниками мистецтва та освіти. Адже, на їх думку, можливість опосередкованого використання народних художніх традицій не виключають їх "буквального" освоєння. Зокрема зазначається, що копіювання завершених творів стародавнього народного мистецтва сприяє не лише опануванню класичними прийомами художнього ремесла, але й осягненню багатьох істотних внутрішніх якостей традиційного народного образотворчого мистецтва.

Таким чином, можна визначити такі напрями освоєння традицій, як безпосереднє та опосередковане використання творчого потенціалу народного образотворчого мистецтва. На конкретних прикладах переконуємося, що безпосередня традиційність, даючи прекрасні результати в творчості майстрів народного мистецтва, перетворюється в спрощене стилізаторство й холодне наслідування в руках професійних художників, які копіюють традицію. Все це спонукає їх до переходу від прямого до опосередкованого освоєння народних художніх традицій у професійному декоративно-прикладному мистецтві. Тому тепер художники вже не задовольняються простим використанням традиційних мотивів народного орнаменту, а, вивчаючи художню спадщину свого народу, намагаються зрозуміти її сутність, закономірності народної творчості, освоїти її естетичні принципи. Народне образотворче мистецтво вчить їх економності художньої мови, доцільності, розуміння специфіки матеріалу, гармонії форми, кольору і пропорцій.

Для творчої практики суттєве значення має думка про те, що опосередковане освоєння народних традицій передбачає таке використання художньої спадщини, коли майстер прагне відтворити дух, а не букву глибокої і багатой мистецької традиції. Це означає, що художня діяльність

має бути зорієнтована, передусім, на розкриття найсуттєвіших рис і якостей етнохудожньої творчості, і не повинна залишатися на рівні пропаганди знань лише про формальні ознаки цього процесу. Це дасть можливість охарактеризувати сутність традиційності, виходячи з позицій опосередкованого освоєння традицій народного образотворчого мистецтва. За твердженням дослідників, виявлення наступності в народному мистецтві має полягати не в копіюванні застарілих мотивів, а в переосмисленні нового змісту на творчих засадах живого народного образотворчого мистецтва.

Традиції є специфічним механізмом суспільної свідомості і тому їх слід розуміти як універсальне явище, яке охоплює різні напрями і сфери життєдіяльності людини. Особливо вагомою є роль традиції в народному образотворчому мистецтві. Вона є певним типом відносин між послідовними стадіями об'єкта, що розвивається, в тому числі й культури, коли "старе" переходить у нову якість і продуктивно працює в ній. У зв'язку з цим набуває актуальності питання про співвідношення традиції і новаторства в народному образотворчому мистецтві. На думку вчених, однією з характерних особливостей народної художньої творчості, надзвичайно цінною в умовах швидкозмінної нинішньої культури, є та, що спадщина і сучасна творча практика не розмежовані так, як в інших типах художньої творчості. Ця цілісність є характерною особливістю народної творчості і найдорожчою її властивістю для художньої культури, що безперервно диференціюється.

Обґрунтуванню питання про співвідношення традиції і новаторства в народному образотворчому мистецтві сприяє поняття канону. На думку фахівців в галузі народного мистецтва, нове в колективному мистецтві, пов'язаному з традиціями, формується в межах певного канону. Усвідомлення цих меж є, по суті, усвідомленням засобів цього виду мистецтва. Отже, цілком логічним може бути висновок про те, що в колективній народній творчості рушійною силою є художня традиція. Нове полягає не в запереченні художніх традицій, а народжується у поглибленому їх осягненні [2, с.3]. На конкретних прикладах можна пересвідчитися в тому, що новизна життя художніх традицій, яскравість і здатність їх збагачення визначаються силою таланту, майстерністю, умовою якої є оволодіння каноном. Звернення до художньої традиції передбачає її творче освоєння. Так, наприклад, творчість Андрія Рубльова показує, що, продовжуючи давньоруські традиції іконопису, він переборював водночас схематизм візантійської іконографії.

Нове в творчості майстра народного мистецтва завжди має актуальний характер, відповідає життєвим потребам суспільства, змінюваним смакам колективу і не є результатом впливу легкозмінної моди. Поява

нового в народному етнохудожньому процесі може також бути зумовлена наявністю або відсутністю необхідних матеріалів. Створюючи нове, майстер народного мистецтва не прагне виділити своє “я”, бути несхожим на інших, працювати заради новизни.

Новації художників-професіоналів мають принципово інші якості, що підтверджується історією і сучасним станом розвитку професійного декоративно-прикладного мистецтва. Вони мають заданий, самоцільний характер, а іноді стають основною метою художника-прикладника. Якщо у майстра народного мистецтва нове часто народжується самостійно, поза його волею, то професійний художник свідомо прагне до новизни, добре знаючи історію мистецтва і часом використовуючи для оновлення своєї творчості призабуті форми і прийоми. Подальше новаторство в декоративно-прикладному мистецтві, на думку дослідників, полягатиме у використанні професійними художниками народного образотворчого мистецтва як основного джерела художньої творчості.

Практика естетичного освоєння дійсності переконує в тому, що традиції мають відмінність у професійному і народному мистецтві. На історико-культурологічному матеріалі бачимо, що вікова усталеність, традиціоналізм і консерватизм мають негативні наслідки для професійного мистецтва. Водночас у галузі народної творчості ці особливості художньої форми дають протилежний, позитивний ефект. Причина цього явища полягає в тому, що колективний характер народної художньої творчості дає можливість “просіювати” нові форми через “сито” естетичного досвіду багатьох поколінь, відкидаючи все невдале, несуттєве, невиразне і відточувати, вдосконалювати кожний відібраний елемент художньої форми, образну структуру, прийом тощо.

Отже, співвідношення категорії традиції і новаторства в народному і професійному мистецтві має відмінний характер. Традиційність народного образотворчого мистецтва є одним із основних його показників. На відміну від творчості професіоналів, де індивідуальність художника є вирішальним чинником успіху, в народному образотворчому мистецтві основою є традиція, яка ґрунтується на колективній творчості. Прояв цієї колективності можна спостерігати на прикладі численних майстрів народних художніх промислів, а також у системі передачі колективного художнього досвіду від одного покоління до іншого. У професійному мистецтві велику роль відіграє творчий пошук, новаторство, а в народному образотворчому мистецтві – навпаки, важливим є традиціоналізм, дотримання канонів, які були вироблені та апробовані майстрами протягом багатьох століть.

Вивчення традицій народної художньої творчості передбачає визначення такого аспекту як змістовність традиції. Дослідженню цього питання присвятили наукові праці такі видатні вчені, як Г.К. Вагнер, В.М. Василенко, Б.О. Рибаків та ін. Їх пошуки пов'язані з вивченням стародавніх мотивів народного декоративно-прикладного мистецтва, а також виділенням вічних “концептуальних” (космогонічних) мотивів, джерелом яких є одухотворення життєдайних сил природи. На думку цих дослідників, специфіка народного мистецтва полягає у прагненні безпосередньо збагнути світ у цілому, а не у відтворенні лише окремих проявів довкілля.

Поняття змістовності народного образотворчого мистецтва пов'язане з його семантичністю. Це зумовлено тим, що народна художня творчість має стародавнє коріння і глибоку семантичність. Проте поняття змістовності і стародавньої семантичності слід розмежовувати. На жаль, ще існує помилкова думка, що про зміст народного мистецтва можна говорити лише в тому разі, якщо буде доведено збереження в його образах стародавньої семантики. Слід зазначити, що стародавня семантика і змістовність народної творчості є поняттями, які не завжди збігаються. Змістовність є категорією загальною, а стародавня семантика – категорією частковою. Стародавня семантика може бути зовсім виведена з ужитку народного мистецтва, але останнє від цього не залишиться беззмістовним. Отже, розкритий нами семантичний аспект вивчення народного образотворчого мистецтва є суттєвим для естетичної оцінки, проте ціннісний рівень його визначає образний зміст того, що прагнуть передати майстри народного мистецтва [4].

Змістові параметри народного образотворчого мистецтва нині є предметом цілеспрямованого вивчення. Так, низка учених вважають, що селянське мистецтво не є абстрактним, воно пройняте змістовністю, має певну символіку. Бачимо, що будь-який образ народного мистецтва є конкретним і водночас свідчить ще про щось: він символічний, звернений до цілої групи явищ, об'єднує в собі певні ідеї. Селянська художня творчість виражає ідею захисту від зла, повертає благополуччя, вносить відчуття надійності. Їй властивий реалізм відчуття певної форми, сповненої енергії, а тому близької і зрозумілої людям.

Розроблений нами семантичний підхід до вивчення народної художньої творчості передбачає розшифровування (декодування) символіки традиційних мотивів [5]. У мистецтвознавстві стає відчутною увага до вивчення стародавніх мотивів народного декоративного мистецтва, що позитивно впливає на збагачення художніх традицій у розвитку сучасного мистецтва. Це підтверджує висновок про те, що

мистецтво живе не тільки створенням нового, але й розробкою, закріпленням і утвердженням раніше знайденого.

Науковий пошук не виключає дискусію щодо давньої семантичності традиційного народного мистецтва нового часу. Проте впродовж дискусії про семантику народного образотворчого мистецтва було переконливо доведено праслов'янське походження багатьох мотивів сучасного народного мистецтва, які послідовно проходили стадії міфа, культу, символу, знака, поетичної метафори, тяжіючи в наш час до порівняно більшої естетичної самоцінності [6].

Дослідження народного образотворчого мистецтва з погляду його змісту відкривають перспективу вивчення природи художнього образу, особливості якого можна зрозуміти на основі народного мистецтва як особливого типу художньої творчості [7]. Проблему художнього образу в декоративному мистецтві вивчав О. Б. Салтиков, який дійшов висновку, що його образна природа з великою силою і ясністю виражається в народній художній творчості. У творах народного мистецтва, майже завжди ужиткових, художні образи мають узагальнений характер. Вони є образами видовими. Отже, образи народної художньої творчості сповнені виражальної сили, через що здатні впливати на особистість. Оскільки образи народного образотворчого мистецтва відтворюють величезний досвід народного пізнання світу, вони мають глибокий зміст. У них узагальнюється дійсність на основі народного ідеалу і опосередковано відтворюється через призму колективного розуміння світу як цінності.

Народне мистецтво узагальнює дійсність ніби з середини себе і тим самим пізнає себе, свої зв'язки з довкіллям. Ця особливість пізнання перетворює народне образотворче мистецтво в самостійну художню цінність. Освоєння дійсності через призму етнічного сприйняття та ідеалу в народному мистецтві породжує оптимізм, віру в прекрасне, надає особливої сили впливу його образам. Це зміцнює високі моральні почуття і цінності особистості. Завдяки орієнтації на вічні духовні вартості народне образотворче мистецтво набуває родового статусу, задовольняє суспільну потребу в символічно-пам'ятних творах. Стародавні символи у народному образотворчому мистецтві є відтворюваними цінностями, що мають значення для всіх епох. Їхній сенс полягає не лише в прикрашанні, але, передусім, в утвердженні історичної пам'яті, завдяки якій народне мистецтво зберігає культурну пам'ять етносу. Саме ця якість відносної замкненості, цілісності та сталості робить народне образотворче мистецтво особливим виявом культури, незалежно від часу і соціально-історичних змін.

Перспективним для етнохудожньої практики слід вважати погляд дослідників, які розглядають народне мистецтво як образотворче, враховуючи при цьому глибоку змістовність не лише фігуративних мотивів і композицій, але й орнаментальних побудов геометричного характеру. В працях М. О. Некрасової, С. Б. Рождественської, Р. В. Чугай та ін. дається оцінка народного образотворчого мистецтва, яка базується на визнанні того, що навіть пізніші пам'ятки художньої діяльності людини зберегли стародавній фонд стилістично різнорідних, але однаковою мірою семантично значущих образів, які сягають своїм корінням у глибину віків. У цих архаїчних образах знайшли втілення міфопоетичні уявлення стародавньої людини про світ, взаємовідносини з природою і суспільством.

Проаналізований матеріал дозволяє зазначити, що народне образотворче мистецтво має бути освоєно не лише з позиції виконавської майстерності, а передусім з врахуванням його художньо-образного змісту. Дослідження в галузі мистецтвознавства дозволяють нам визначити принципово новий підхід до організації творчої практики. Сутність його полягає в тому, що поглиблене вивчення народного образотворчого мистецтва має ґрунтуватися на художньо-образних і ремісничих традиціях цього особливого типу творчості, і не лише в плані формотворчої майстерності, але й повноти розкриття змісту духовної культури. Він дає підстави для визначення творчого процесу на основі не формального пошуку чи ремісничих навичок, а художньо-образного змісту народного образотворчого мистецтва, його зв'язку з природою, історією та культурними традиціями українського народу.

Отже, розроблені нами змістовий та семантичний аспекти вивчення народних художніх традицій є свідченням того, що етнохудожній практиці пропонується оновлена за характером розв'язання завдань система поглибленого освоєння народного мистецтва [8; 9]. Концептуальною основою її є розуміння народного образотворчого мистецтва як повноцінного засобу впливу на естетичну свідомість і художню діяльність особистості. В цьому процесі твори народного образотворчого мистецтва повинні виконувати властиві їм функції, збагачувати митців своїм змістом, розвивати їх естетичну активність і художню творчість.

1. Антонович С. А. Естетичне виховання підлітків засобами народного образотворчого мистецтва: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. – К., 1997. – 24 с.

2. Програми для шкіл (класів) з поглибленим теоретичним і практичним вивченням образотворчого мистецтва та архітектури в I – XI класах / За ред. С. А. Антоновича. – К.: Рад. шк., 1990. – 88 с.

3. Поглиблене вивчення образотворчого мистецтва в 1-7 класах: Метод. реком. / За ред. Є.А. Антоновича. – К.: Рад. шк., 1990. – 56 с.
4. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво: Підручник. – Львів: Світ, 1993. – 272 с.
5. Декоративно-прикладне мистецтво з практикумом у навчальних майстернях: Навч. посібник / За ред. Є.А. Антоновича. – Ч. I–XI. – К.: РНМК МО України, 1989-1993.
6. Василенко В.М. Народне искусство: Избр. тр. – М.: Сов. художник, 1974. – 294 с.
7. Антонович Є.А. Педагогічне керівництво декоративно-прикладною діяльністю школярів: Навч. посібник. – К.: ІЗМН МО України, 1995. – 116 с.
8. Антонович Є.А., Проців В.І., Свид С.П. Художні техніки у школі: Навч.-метод. посібник. – К.: ІЗМН МО України, 1997. – 312 с.
9. Антонович Є.А., Свид С.П., Шпільчак В.А. Образотворче мистецтво: Підруч. для 5-7 кл. середн. шк. – К.: Освіта, 1999. – 144 с.

Yevgen Antonovych

SEMANTIC AND RICH IN CONTENTS ASPECTS OF INVESTIGATION OF THE FOLK ART

Working up the content and semantic aspects of learning of the folk art traditions testifies to the fact that the system of developing of folk art is offered to the ethno-artistic practice. The conceptual basis of it – is the understanding of folk fine arts, as the method of influence on the aesthetic consciousness and person's artistic activity.

Романа Дудик

ЧАСОВІ ТА ПРОСТОРОВІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ ПРИКАРПАТТЯ

У формуванні будь-яких суспільно-життєвих процесів визначальна роль належить часу та простору, як відповідним координатам, що фіксують все, що відбувається в світі. Будь-який поступальний рух визначає зміну положення в просторі і здійснюється в конкретному часі. До того ж, рух включає в себе все, що проходить в навколишньому середовищі та суспільних процесах.

Час та простір взаємопов'язані: час не тільки відображає зміну, розвиток історичної епохи та існуючої в ній системи, але й визначає тривалість та структуру дій. Вже в процесі суспільної практики людина, завдяки механізмам комунікації, відкриває та пізнає об'єктивні закони художньої творчості, створюючи за ними свій духовний світ, що поєднує в ній інтелектуально-розумові компоненти з почуттєво-емоційними. Спілкування є процесом встановлення і оновлення творчості.

З погляду історико-етнографічних, мовних, співомовних характеристик найбільш неоднорідний прикарпатський край. В ньому сформувались чотири етнографічні групи: гуцули, покутяни, бойки та

опіляни. Незважаючи на посилений процес полонізації української інтелігентської верстви, в побуті, звичаях, обрядах та піснях прикарпатців зберігалися регіональні традиції духовної культури. Надзвичайно багата і різноманітна в краї гуцульсько-покутська пісенна традиція. Тяжкі умови життя гуцулів, уперта боротьба в умовах гірської природи, соціальний і національний гніт окупантів спонукав їх до творення пісенного фольклору, в якому відбилась історія і побут.

Етнографія, яка аналізує звичаї, побут різних етносів, їх взаємовідносини, не може залишити поза увагою психологічної характеристики народів даного регіону. Однак здебільшого нас цікавить не стільки психологічна, скільки етнокультурна специфіка, історичний досвід, соціальні цінності, які сформувались в етнографічних групах Прикарпаття. Бо саме їх вивчення і порівняння дають можливість побачити прояв специфічного в поєднанні соціально-політичних дій та культурних факторів.

Невмирущим джерелом народознавчої спадщини Прикарпаття є його фольклор, який народ проніс крізь століття, зберігши його найчистіші й незамулені пісенні традиції. Народна пісня жила, гуртувала й кликала до боротьби за соціальні й національні права не одне покоління людей, була не тільки духовним началом, але й своєрідним літописом, достовірним життєписом. З приводу цього досить яскраво висловився український письменник М.Гоголь: “Українська народня пісня – це історія народна, жива, яскрава своїми фарбами, правдива, виявляюча все життя народу. Весь загал, усе сильне, молоде вилилося у нього в народніх піснях. Історик не повинен шукати в українських піснях точної дати бою чи певної вказівки місця, в цьому пісні йому не допоможуть. Але коли він захоче узнати природу стихії, характеру, всі відміни почуття, мук і радощі народу; коли, захоче схопити дух минувщини, загальний характер цілого й кожної частини зокрема, то тоді він знайде цілковите задоволення, історія народу виявиться у ясній величності” [1, с.119].

У процесі історичного розвитку формуються певні особливості побуту і традиційної культури. Прикарпаття належить до тих фольклорних регіонів, де значною мірою збереглися цікаві змістові та художні релікти музичного мистецтва, в яких простежується тісний зв'язок народно-поетичного мислення з оточуючим світом, суспільними явищами, природою, з забобонами, повір'ями тощо.

Фольклор посідає вагоме місце в традиційній побутовій музичній культурі, яка вивчає одночасно і “мову” як систему специфічних діалектних і музично-виражальних засобів. Звичаї та обряди на Прикарпатті, зберігаючи в основних рисах східнослов'янську обрядову основу – як один

з виявів етногенетичної спільності всіх етнографічних груп українців, все ж мають багато оригінального. З погляду історико-етнографічних характеристик, Прикарпаття – неоднорідний регіон: по-перше, тут сильніше даються взнаки нашарування різних пісенних епох; по-друге, з огляду на історичні обставини, тут інтенсивніше проходив процес інтеграції з пісенними культурами сусідніх народів; по-третє, відбувалося пристосування загальноукраїнських та міграційних пісенних зразків до місцевих музичних стилів, виробились місцеві форми музикування. Фольклор гуцулів, покутян, бойків має багато спільного. Але, з наявністю мовних відмінностей окремих етнічних груп краю, слід розглядати пісенний фольклор у плані існування тут окремих музичних діалектів. Так, з усіх українських говорів та говірок гуцульсько-покутський говір своїми звуковими, граматичними та лексичними особливостями найсвоєрідніший. А оригінальність самого співу полягає насамперед у тому, що пісні кожного циклу виконуються на особливий кшталт, через особливі мелізми, горлові призвуки, мелодійні мережанки, що і роблять їх виконання унікальним і неповторним. І коли гуцули співають великодних, весільних, жнивварських, косарських, вечорницьких пісень чи колядують й щедрують, яскраво відчутне вібрування голосу. Багатство гуцульського співу, звичайно, охоплює усі народні дійства. Наприклад, косарські співанки називають “дойнами”, великодні – “перепілоньками”, колядки – “жеканками”. На Гуцульщині існують 5 мелодій: ладжанка, колядницька, гаївкова, співанка про Довбуша, а решта – коломийки, які є не лише вокально-гумористичним веселим супроводом до танців, а й мають самостійне значення як улюблений у народі вид суспільно-побутової і ліричної пісеньки. Багато пісень мають коломийкову форму, проте гуцули називають їх не коломийками, а “старовіцька, гуцулка”, відповідно до назви місцевості: “соколівська, жьбібівська” і т. д.

У кожному регіоні музичний фольклор має свої особливості, насичені колоритом своєї власної народної і професійної співочої традиції. В дослідженні ми приходимо до ствердження, що пісенна творчість гуцулів відзначається своєю оригінальністю і своєрідністю. І то цілком зрозуміло, бо гуцули жили зовсім іншим життям, ніж решта етнічних груп. В умовах гірської природи їхні поселення відрізнялися від місцевих компактних сіл. Гуцули жили здебільшого окремими граждами (огорожами), поселеннями в горах. Тому-то для гуцульського пісенного фольклору характерним є одноголосий спів, при якому поширилось сольне звучання народних інструментів, таких, як трембіта, дримба тощо. Та все ж таки гуцульські пісні не вільні від сусідніх впливів. Зокрема, помітні в пісенній творчості чеські впливи, які надали пісні пунктирних ритмів чеської та й мадярської

музики. В той же час близькі до коломийок жанри знаходимо у фольклорі інших слов'янських народів. Це словацькі польки, каламайки, карічки; польські краков'яки, мазурки і польки; чеські травниці; болгарські хоро та припявки [2, с. 232]. Певні аналогії можна провести між коломийками й малими пісенними жанрами народів світу: молдавськими та румунськими танцювальними приспівками типу “арделеана” (дводольність, синкопованість), угорськими піснями і військовими піснями до танцю (народна пентатоніка), німецькими вуличними пісеньками з підскоками, французькими веселими, жартівливими куплетами, італійськими ритурнелями (музична вставка рухливого характеру; свого роду, протилежне характерові основної теми, музичне доповнення), грецькими короткими піснями, татарськими та туркменськими “дворядковими піснями” (наявність імпровізованої мелізматики). Але змістове багатство, широкий емоційний діапазон, оригінальність мелодійної структури – все це відокремило коломийку з-поміж інших видів народної пісенності.

Багатогранність етнокультурного розвитку, соціально-психологічна своєрідність гуцулів та покутян створили деякий ореол романтичності навколо цих етнічних груп. Крім народної музичної творчості, вони активно займаються трудовою діяльністю, а саме: скотарством, лісовими промислами, художніми промислами, обробкою металу, різьбою по дереву, гончарством, килимарством тощо. Свята та обряди для них – не тільки форма дозвілля, а справжні життєдайні джерела в регіональному забарвленні, неповторні в своєму образно-емоційному відображенні. В них закодовані всі найосновніші етнопсихічні, психологічні і етнічні геноформи. Засвоюючи їх з раннього віку, людина за допомогою обрядодій формує не тільки стереотипні дійства, але й світоглядні структури: емоційно-психологічні (світовідчуття), пізнавально-інтелектуальні (світорозуміння), використання наочних образів (світосприйняття). Народний досвід виробив цілу систему таких кодових форм. Типологія жанрів у фольклорі Прикарпаття знаходиться в постійному співвідношенні з їх неповторністю в кожному конкретному прояві, зі специфікою їх функціонування в суспільстві, в системі регіональних фольклорних комплексів (в складі трудових, обрядових, хореографічних дій).

Відповідно склались пісенні цикли, які відображали основні етапи життєвого циклу особи (народження, хрестини, весілля, похорони) та календарно-обрядові (все, що пов'язане з фазами природи: весна-літо-осінь-зима). Цей обрядовий фольклор зумовлений *сонячно-біологічним часопростором* [3, с. 153]. Якщо через обрядовість у побутове життя міцно входили й закріплювались традиції, то обряди в свою чергу формувалися за допомогою свят. Саме їм, на наш погляд, належить пріоритет в усій системі духов-

ного життя. Будь-який празник (свято) не існував сам по собі; він збагачувався допоміжними діями. Наприклад, різдвяно-новорічна святковість поєднує в собі і святомиколаївські вистави; Свят Вечір (виконання колядок) – обряди з кутею, дідухом, різдвяний вертеп; Маланкові вистави – дівочі ворожіння, як і на Андрія; Щедрий Вечір (виконання щедрівок), “голодна кутя”; Водохрещення або Йордан тощо. Чи, скажімо, Великодні свята, виготовлення писанок, крашанок та галунок, освячення паски, починали водити весняні хороводи (виконання веснянок, гаївок). Також зі святом Купала пов’язані обряди очищення вогнем та водою, дівочі ворожіння тощо. Таким чином, бачимо, що кожне свято мало свій обрядовий фон, який і надавав йому оригінальності й неповторності. За допомогою свят народ самоочищувався та возвеличувався. Свята були своєрідною календарною структурою духовного життя людини, його етнокодом.

Кожна історична стадія існування народної музики збагачує фольклорну традицію специфічними закономірностями. Так, наприкінці XIX – початку XX століття на Прикарпатті свого поширення набули ліричні пісенні жанри з різноманітним змістом – соціально-побутові пісні (рекрутські, солдатські; опришківські), побутові (колискові, пісні про кохання, жартівливі, коломийки); а також історичні пісні (стрілецькі, пісні часів Визвольних Змагань). Прикарпаття багате на українську пісню. В них народ оспівував все те, що серця відчували, чого бажали люди, вони віддзеркалювали в своїх піснях свою душу, почуття, зв’язані з явищами та подіями буденного життя тощо. Репертуар пісень постійно поновлювався, давніші поступалися новітнім.

Таким чином, для фольклору характерний *культурно-історичний часопросторовий вимір* [3, с.153], так як в ньому спостерігається міцний зв’язок з народом, втілення його ідей, боротьби та стремління, вираження в ньому (фольклорі) ідеалів, інтересів і психології народу. Культурно-історичний вимір – це своєрідний життєпис, вимір людських діянь у вигляді передачі інформації, оповіді тощо.

В музичному фольклорі маємо один з таких чинників, що допомагають утворенню оригінальної культури, і в ній, в свою чергу, найяскравіше відбилися характерні риси прикарпатського краю. Саме в народній музичній творчості формуються соціально-значимі культурні цінності, відбувається пізнання дійсності, а також розвиток самої творчості.

Значний вплив на еволюцію музичного фольклору краю справляє навколишнє естетичне середовище: природне оточення і предмети побуту, засоби виробничої діяльності, сфера дозвілля і зміна естетичних запитів, смаків різних верств населення. Це все формує певний регіональний м о д у с мислення, що й диференціює часопростір. Так, наприклад, деякі жанри,

породжені міфопоетичною епохою, органічно ввійшли в професійне мистецтво і не тільки не зникли, але, навпаки, досягли найвищого розвитку в XX столітті. Для первісної свідомості всі явища реального світу були космологізовані, тобто входили до складу божественного начала, яке перетворювалось у найвищу світоглядну цінність. Наприклад, співали веснянки саме для того, щоб допомогти сонцю, щоб нагадати йому про необхідність повернення весни тощо.

Як невід’ємна частина духовної культури, музичний фольклор Прикарпаття здатний часопросторовими вимірами не тільки акумулювати соціально-історичний досвід освоєння дійсності, а й нагромаджувати власний духовний потенціал. Усвідомлені духовні потреби особистості, етнографічних груп виступають як їх духовні інтереси, що визначають конкретно-історичний зміст і соціальну спрямованість розвитку фольклору краю.

Вищесказане дає уявлення про один із динамічних етапів, з яких складається загальний процес історичного розвитку музичного фольклору Прикарпаття. Своєю конкретикою він може бути “вписаний” в історико-етнографічні концепції еволюції пісенного фольклору регіону.

Регіонально-національний елемент у сфері духовної культури одночасно забезпечує збереження родової етнічної інформації (традицій, звичаїв, обрядів) і передбачає вироблення специфічних рис, які вирізняють даний етнос серед інших.

1. Сірополько С. Естетичне виховання // Народня Просвіта. – Львів, 1924. – Ч.8. – С.119-120.

2. Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Чикаго, 1975. – Т.1. – 499 с.

3. Грица С. Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв’язку з етнографічним регіонуванням України // Українська художня культура: Навчальний посібник / За ред. І.Ф.Ляшенка. – К.: Либідь, 1996. – С.148.

Romana Dudyk

TIME AND SPATIAL ASPECTS OF MUSIC FOLKLORE OF THE PRECARPATHIAN REGION

The ethnic processes in the Precarpathian region, their time-spatial classification found the representation in the specification of the thematic-genre localization of the musical folklore of the region.

НЕВІДОМІ СТОРІНКИ

Олена Волинська ХУДОЖНЬО-ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ ДЕНИСА-ЛЕВА ІВАНЦЕВА

Доля, життєвий шлях в кожного із нас складається по-різному. Але незмінно при цьому лишається сутність справжньої Людини, Людини-борця, Людини-творця, педагога – вихователя юних людських душ, щирого патріота рідної землі. Саме ці якості характеризують Дениса-Лева Іванцева – відомого художника-педагога, який головним девізом свого життя вважав слова: “Молися і працюй!” [1, с. 11]. “Молися!” – бо жити потрібно з вірою у серці, з добром, не приносячи зла нікому, за християнськими заповідями, а головне – бути оптимістом за всяких обставин. “Працюй!” – бо тільки у праці розкривається потенціал кожної людини, тільки працею людина гартує своє тіло та душу і залишає свій неповторний слід на землі...

Денис Іванцев народився 5 березня 1910 року в с. Делева Товмацького повіту Станіславівського воєводства в сім'ї священника Луки Іванцева та Софії Захаряевич. Ще з раннього дитинства Денис мав вроджений потяг до малювання. Малював все, що його оточувало: навколишню природу, солдатиків, літачки, бо ж фронт тоді над Дністром стояв по обидва береги, а австрійські солдати стояли за селом. Малюванню з раннього дитинства навчала мама (рисунок), та й альбом зберігся завдяки їй. А ще мама з батьком гарно співали та навчали малого Дениса української мови, адже школа с. Делеви і гімназія в Товмачі, у яких згодом навчався син, були польськими. Гімназію неокласичного типу закінчив матурою 1929 р. Серед багатьох здібностей Дениса було відзначено “надзвичайну любов до рисунку”.

По закінченню гімназії вирішив вступати до Краківської Академії мистецтв, хоча батько наполягав на навчанні з теології. Денис-Лев пам'ятає ще й досі слова батька: “Роби, як знаєш, але й знай, що з малярки не проживеш...”.

На той час (кінець XIX – перша половина XX ст.) вищу художню освіту талановита галицька молодь здобувала тільки за кордоном: у Краківській, Мюнхенській, Берлінській, Паризькій, Віденській, Римській, Петербурзькій Академіях мистецтв [2, с. 1544-1556].

“Немовби журавлі у вирій відлітали колись наші молоді люди на чужину, щоби тільки здобути освіту, здобути знання для кращого життя, для свого і нашого щастя і долі...” [3, с. 2]. Як стверджує Дем'ян Горняткевич у дослідженні “Спис українців, студентів Академії мистецтв у Кракові в хронологічному порядку” у період з 1876 по 1931 рр., у Краківській

Академії мистецтв навчалось 110 українців [4, с. 42-44]. Серед них – такі відомі як Іван Труш, Олекса Новаківський, Осип Курилас, Іван Северин, Осип-Роман Сорохтей, Роман Сельський, Денис-Лев Іванцев та багато інших.

Мати завжди підтримувала творчі починання талановитого сина – “купила ... полотно і шість фарбок – почав природу писати з натури, придбав посібник з рисунка – студіював легко і залюбки” [5, с. 12].

У 1930 р. Денис-Лев Іванцев вступив до Краківської Академії мистецтв на відділ малярства.

Вчителями Дениса були відомі професори. Серед них – Ксаверій Дуниковський – викладач скульптури, видатний монументаліст. Основам реального рисунка навчали професори Владислав Яроцький та Казімеж Сіхульський, правилам живопису (малярства) – професор Стефан Філіпкевич. Навчаючись у Краківській Академії мистецтв закінчив школу пейзажу професора В.Камоцького та школу графіки професора Я.Войнарського, школу різьби професора Ляшки, а під керівництвом його асистента професора Трибушного – керамічний відділ (з відзнакою за створені керамічні вироби) [1, с. 6]. На третьому курсі був обраний професором Фрідріхом Паучем до його творчої майстерні. Дениса-Лева Іванцева дуже захоплювала тематика робіт професора Ф.Пауча: гуцульське весілля, похорон, народні типи, карпатські пейзажі, полівання в горах.

Професор Фрідріх Пауч був спольщеним німцем, батько його працював лісничим на Прикарпатті. Тому, побачивши Дениса у вишиванці, одразу ж взяв учнем до своєї майстерні [5, с. 12]. Наука у професора Пауча глибоко запала у серце Дениса, надихала його на творчість.

Наука малярства в Академії полягала в досконалому опануванні технік олійного живопису протягом всього навчального періоду, а на заняттях з графіки на третьому курсі вивчали мідорит, дереворит, квасорит та ін.

Творчу діяльність Дениса-Лева Іванцева можна умовно поділити на два періоди – краківський та прикарпатський. З кінця 30-х років починається прикарпатський період творчості Д.Іванцева [6, с. 6].

Період з 1934 по 1938 рр. у Дениса-Лева Іванцева був дуже плідним.

З'являється цикл мальовничих краєвидів с. Делеви, берегів Дністра: “Печера”, “Золота осінь”, “Краєвид”, “Останній сніг”, “Церква у Делеві” та багато інших. Вражають графічні роботи Д.Іванцева: мідорит “Рибалка” (1934 р.), дереворит “Коні” (1935 р.).

Студії в Краківській Академії мистецтв він закінчив з відмінними результатами і званням “мистець-маляр” у 1935 р.

Дениса-Лева Іванцева цікавила педагогіка, і в 1936 р. він склав в Академії педагогічні екзамени. У 1936 р. поступає на однорічні студії до

Варшавського державного інституту практичних занять, який закінчив 1937 р. з правом викладання образотворчого мистецтва і ручної праці в усіх типах середніх та спеціальних шкіл; вчительських семінаріях.

“ У Кракові ... проживало багато українців і разом із студентами утворювало ... велику колонію. Українці у Кракові мали ... свої установи і товариства, що були філіями Львівських центральних установ і товариств “Просвіта”, “Дністер”, “Рідна школа” та інших [3, с. 12-13].

Навчаючись у Кракові, Денис-Лев Іванцев підтримував творчі зв'язки з Асоціацією Незалежних Українських Митців (АНУМ), що діяла у Львові.

На той час АНУМ налічувала двадцять дев'ять відомих художників, серед яких були: Олена Кульчицька, Осип-Роман Сорохтей, Володимир Гаврилюк, Роман Сельський та багато інших. Денис Іванцев взяв участь у двох виставках АНУМ разом з художниками краківського гуртка “Зарево” [5, с. 12].

Цікавою була громадська діяльність Д.Іванцева. Так, у Кракові за допомогою Богдана Лепкого та скульптора Нестора Кисілевського було засновано мистецький гурток “Зарево”, де Денис-Лев Іванцев головував до 1936 р. Через все своє життя Денис-Лев Іванцев проніс найкращі спогади про Богдана Лепкого. Згадує митець: “Вперше я пізнав його в 1931 році, коли він у “Просвіті” виголошував лекцію з літератури... Відчувалось відразу, що це глибоко ерудований викладач, людина широких горизонтів і високої культури”. Богдан Лепкий цінував і любив українське мистецтво. У його помешканні знаходилося багато картин, серед яких були оригінальні пастелі гуцульських типів І.Северина.

Як згадує Д.Іванцев: “Богдан Лепкий допоміг нам організувати український мистецький гурток “Зарево”. Членами гуртка були не тільки студенти Академії мистецтв, а й студенти інших мистецьких та приватних шкіл Кракова. Професор Б.Лепкий був обраний почесним головою гуртка “Зарево” [7, с. 24]. Богдан Лепкий був професором Ягеллонського університету. Тому дозволялось гуртківцям збиратись і працювати при університеті. Всіх членів гуртка “Зарево” об'єднувала творчість. Це втішало Б.Лепкого і він завжди сприяв у влаштуванні мистецьких виставок.

Згадує Денис Іванцев: “На шостій виставці АНУМ у Львові 16.XII.1934 р. – 14.I.1935 р. ми виступали успішно ... в складі восьми митців”. “Групою Молодих” було представлено 65 творів з малярства, графіки та скульптури. Виставка мала великий успіх.

А у вересні – листопаді 1935 р. Денис-Лев Іванцев разом з групою митців взяв участь у “Ретроспективній виставі українського мистецтва за останні XXX літ”, що проходила в Національному Музеї у Львові і була влаштована на честь Митрополита Андрея Шептицького [3, с. 22].

“Вистава” мала також великий успіх і проходила під гаслом “Митці Митрополиту Андрею”. Молодий Денис Іванцев був членом комітету цієї виставки поряд з такими відомими художниками, як О.Архипенко, М.Андрієнко, Д.Горняткевич, С.Гординський, О.Курилас, О.Кульчицька, О.Новаківський, І.Свенціцький. На “Ретроспективну виставу українського мистецтва за останні XXX літ” Денис Іванцев представив три олійні картини і один офорт [1, с. 8].

Також заслуговує на увагу святкування шістдесятилітнього ювілею Богдана Лепкого, який відзначали в Кракові 20 листопада 1932 р. Цю подію було висвітлено у передовій львівського щоденника “Діло” за 24 листопада 1932 р. ч. 260. Характерною рисою ювілею була вернісажна виставка робіт молодих митців, учнів Краківської Академії мистецтв, у приміщенні “Просвіти”. На виставці також були представлені ранні малюнки Б.Лепкого, цінні твори Дем'яна Горняткевича; роботи талановитих студентів Краківської Академії мистецтв : Гарасовської, Іванцева, Зорія, Наконечного, Кмітя, різьба скульптора Нестора Кисілевського та ін.

По закінченні Варшавського інституту практичних занять (1937 р.) Денис-Лев Іванцев дістав направлення на роботу до гімназії міста Ярослава, що під Перемишлем. Але робота в гімназії не сподобалась, і Денис Іванцев переїжджає до м.Львова, де займається малярською діяльністю: розписує церкву під містом Львовом. Одночасно захоплюється теорією мистецтва – статизмом, де обґрунтовує автономність образотворчого мистецтва.

Свої роздуми щодо цього напряму у мистецтві викладає у статті “Статизм. (За автономність образотворчого мистецтва)”. У цій статті обстоює думку про гармонійну єдність образотворчого мистецтва; наголошує на гармонії у мистецтві (реальному чи абстрактному); прослідковує коріння абстрактного мистецтва. Вважав, що “мистецтво як завершення культури має координувати всі галузі знання, всі наші досягнення в своєрідній абстрактній формі”, а “... в картині абстрактного характеру можна замкнути цілі епохи, усі життєво творчі процеси, цілий необмежений космос” [8, с. 4]. Денис-Лев Іванцев вважав, що “мистецтво – це рушійна сила, яка ставить людину понад природу, хоча сама людина є її невід'ємною частиною. Основа будь-якого мистецтва – краса, гармонія, питома єдність твору ...” [8, с. 4].

Прекрасний вислів відомого художника Олександра Архипенка – “Мистецтво не є те, що ми бачимо, – тільки те, що ми маємо в нас самих” – вважав за основу свого творчого життя. А це означає для кожного митця – “... необхідність заглибитись в надра своєї історії, своєї культури, переосмислити знайдене і побачене та й працювати – творити !.. Адже в нас є прекрасне

народне мистецтво (абстракція, примітив), є галицька ікона, є іконопис і графіка Ковжуна, Осінчука, базована на візантиці та європейських досягненнях, є Бойчук, Новаківський, Труш, Кравченко, Гординський, Марта і Роман Сельські, Дольницька і Лятуринська, є Архипенко, Грищенко!" [1, с. 9].

З приходом радянської влади в 1939 р. Д.Іванцев приступає до роботи вчителем у рідному селі, але після року праці його звільняють як сина "служителя релігійного культу". Тоді він влаштовується в Станіславі на посаду методиста в Будинку народної творчості, де з Ярославом Лукавецьким (також художником-педагогом за фахом) організують першу обласну виставку образотворчого мистецтва Станіславщини. Ця виставка вражала багатством творів образотворчого та народного мистецтва.

Д.Іванцев приймає активну участь у виставках новоутвореної української організації у м.Львові "Спілка праці українських образотворчих мистців".

Незабаром Денис-Лев Іванцев приїздить до рідного села Делева та влаштовується на посаду вчителя початкової, згодом п'ятирічної, а ще пізніше – семирічної, а потім восьмирічної сільської школи. І саме з цього часу починається новий період у житті Д.Іванцева не просто як вчителя, а як знаного художника-педагога. Міцні та ґрунтовні знання, отримані в школі с.Делеви, гімназії неокласичного типу в Товмачі, Краківській Академії мистецтв та Варшавського інституту практичних занять, дозволяли Денису-Леву Іванцеву на високому рівні викладати цілий ряд навчальних предметів: німецьку мову, географію, біологію, хімію та малювання.

Проте найбільше самовираження знаходив як вчитель образотворчого мистецтва (малювання). Образотворче мистецтво викладав в учнів четвертих, п'ятих та шостих класів. Вважав, що найголовніше завдання художника-педагога – навчити дітей відчувати і розуміти прекрасне, бачити його в житті та насолоджуватись ним. Тому школа повинна дати міцні знання з питань мистецтва, естетики, літератури. У зв'язку з цим значно зростає роль образотворчого мистецтва, як унікального предмету, де навчаються не тільки розуміти та відчувати прекрасне, а й відтворювати його на папері, у виробках декоративно-прикладного мистецтва. Вважав, що навчати мистецтву потрібно з раннього дитинства, а вивчення предмету образотворчого мистецтва обов'язково поєднувати з вивченням природи, географії, історії свого краю та історії українського і світового мистецтва. Недаремно Д.Іванцев закликав дітей вчитись у природи, бо розумів, що це навчає доброті, шанобливому ставленню до оточуючого довкілля, людей праці, а найголовніше – вмінню побачити та відтворити побачене на папері. Досвідчений художник-педагог розумів, що не всі діти – учні п'ятих класів

можуть реалістично зобразити побачене, бо їм бракує не тільки досвіду, а й знань правил реалістичного малюнку [9].

Починати вивчення образотворчого мистецтва, на думку Д.Іванцева, слід з розтлумачення поняття перспективи. При поясненні будь-якої теми уроку застосовував принципи науковості, систематичності, усвідомленості, емоційності, наочності у навчанні. Засвоєння учнями нового матеріалу проходило дуже цікаво: Д.Іванцев пояснював просто і доступно, наводив яскраві приклади з життя стосовно даної теми, завжди використовував при поясненні дошку [10]. Як згадує Василь Артим (учень Д.Іванцева), "вчитель досконало володів малюнком. За лічені секунди на дошці з'являвся чіткий малюнок – миттєве пояснення щойно вивченого. Це спонукало і заохочувало всіх учнів до роботи, викликало жвавий інтерес до самого предмета"[10].

При поясненні Денис-Лев Іванцев користувався принципом від простого – до складного. Спочатку пропонував учням намалювати один предмет простої форми, згодом переходили до зображення складнішого предмета. При цьому навчав дітей мислити через лінію – аналізувати форму предмета. При аналізі предмета використовував принцип: від загального до конкретного. Давав поняття пропорції у зображенні – як співвідношення окремих частин до загального цілого і навпаки. Після з'ясування цих найголовніших понять давав учням завдання зобразити групу предметів різної будови. Таким чином, Денис-Лев Іванцев навчав дітей оволодівати практичними навиками роботи – об'ємно-просторового світосприйняття, розуміння явищ перспективи, світлотіні, пропорційному відтворенню, зображення сюжету в цілому на площині. Пропонувались завдання на передачу форми та фактури різних за будовою глечиків та горняток, вивчались правила світлотіньового зображення предметів, повітряної перспективи.

Великого значення у своїй художньо-педагогічній діяльності Д.Іванцев надавав урокам з композиції. Вважав, що у п'ятому класі необхідно розтлумачити учням елементарні поняття щодо побудови орнаменту у квадраті, колі, стрічкового орнаменту у прямокутнику з різних елементів. З цією метою його учні спочатку ходили з екскурсіями на мальовничий берег Дністра, милувались красою та завершеністю природних форм. Наступним етапом роботи було малювання з природи природних форм. Учні замальовували у свої альбоми живі квіти (лілії, лісові дзвіночки, проліски, листя різних порід дерев і т. ін.), а потім отримували завдання: стилізувати цю реальну форму. Надалі ці стилізовані зображення квітів чи листочків треба було правильно

розмістити за законами композиції у різних площинах – квадраті, прямокутнику, колі. Підхід до виконуваного завдання носив творчий характер. Причому ставилось завдання як графічного (тонального), так і малярського (кольорового) вирішення композицій. При цьому художник-педагог Д.Іванцев пояснював учням закони симетрії, асиметрії, контрасти, теплі та холодні кольори, ритм – як чергування різних елементів, що надає композиції чіткості, стрункості та виразності. Вважав, що на заняттях з декоративно-прикладного мистецтва в учнів розвивається естетичний смак, розуміння значення цього жанру мистецтва в побуті. “Орнамент” розтлумачувався як “окраса виробу” – глечика, тарілки чи горнятка. Для порівняння демонстрував учням глечики з різними орнаментами, пояснював особливості гуцульського народного керамічного розпису [11].

Денис-Лев Іванцев навчав своїх вихованців також оформлювальному мистецтву. Спочатку ознайомлював учнів з шрифтами, особливостями їх написання. Після опанування правил шрифтування пропонував учням розробити ескізи заголовків стінгазет, книг, плакатів, заставок, кінцівок і т. ін.

Цікавими доробками художника-педагога Д.Іванцева були уроки, присвячені малюванню краєвидів. Ставились різні завдання:

- 1) намалювати навколишню природу у різні пори року;
- 2) зобразити вулицю, місто, село, ріку.

Метою кожного уроку було – зрозуміти та відтворити прекрасне.

Після виголошення теми та мети уроку Денис-Лев Іванцев починав жваво обговорювати з учнями особливості даного завдання. При поясненні використовував власноруч виготовлені наочні таблиці, схеми, репродукції з картин художників-пейзажистів, малюнок крейдою на дошці. Привчав учнів до виконання замальовок дерев у своїх альбомах.

Практикував екскурсії на природу з метою малювання з натури того чи іншого краєвиду. Після виконання роботи її колективно обговорювали та оцінювали. Кращі учнівські роботи Денис-Лев Іванцев відбирав на виставку дитячих малюнків (наприклад – “Кращий малюнок учнів шостого класу”).

Вершиною образотворчої грамоти вважав вміння малювати фігуру людини. “Всяке зображення повинно містити динаміку!” – стверджував художник, пояснюючи правила komponування постаті на аркуші паперу, ледь помічаючи головні лінії побудови фігури людини. Наполягав на досконалому вивченні учнями пропорцій фігури людини [10].

Денис-Лев Іванцев вважав, що уроки образотворчого мистецтва у середній школі повинні бути максимум наближені до життя. Тому практикував завдання на виконання учнями ескізів та робочих рисунків окремих предметів – полицки для книг, етажерки тощо, які згодом виготовлялись

на уроках ручної праці. При цьому закріплювались знання правил перспективного скорочення, бо необхідно було спочатку виконати малюнок стола, табурета.

Як згадує Василь Артим (колишній учень Д.Іванцева), “уроки образотворчого мистецтва у Дениса Іванцева завжди були нестандартними. Цим привертали вони до себе навіть “шибеників”. До вчителя завжди можна було звернутись за будь-якою порадою, а володів він знаннями усіх наук...” [10].

Великого значення Денис-Лев Іванцев надавав урокам малювання з натури. Вирощені на присадибній шкільній ділянці декоративні гарбузи малювали у класі графічно. Для постановки, як правило, досвідчений художник-педагог підбирав гарбузи неправильної форми. Перед учнями ставив завдання: якомога правильніше передати лініями предмет; дати йому чітке світлотіньове вирішення. Після виконання завдання проводив аналіз виконаної учнями роботи, виставляв оцінки [10]. Такі завдання сприяли розвитку в учнів окоміра, оволодіння ними технікою графічного мистецтва, а найголовніше – розвивали почуття краси навколишнього світу, шанобливе ставлення до людей праці, адже ці гарбузи вирощували самі учні під керівництвом вчителя біології – Д.Іванцева.

Зачна увага під час вивчення образотворчого мистецтва у Делівській восьмирічній школі приділялася урокам-бесідам з історії українського та світового мистецтва. Денис-Лев Іванцев вважав, що такі бесіди сприяють розумінню художніх творів, ідейному і моральному вихованню учнів. Ілюстративний матеріал ретельно підбирався з журналів “Всесвіт”, “Україна” та інших друкованих мистецьких видань. Він навчав своїх вихованців аналізувати твори мистецтва, розкриваючи їх зміст, визначаючи їх художній рівень. Його учні чудово розбирались у жанрах та видах образотворчого мистецтва [12].

Запам’ятався колишнім учням Д.Іванцева чудовий естетичний конкурс “Свято врожаю” [10]. Це був позакласний захід, але він вимагав концентрації знань з образотворчого мистецтва: композиції, оформительського мистецтва; виховував у них позитивні якості, серед яких – любов до праці, колективна творчість, дружба, взаємна повага та багато ін. По закінченні конкурсу досвідчений художник-педагог Д.Іванцев визначав кращу композицію.

Дениса-Лева Іванцева з повним правом можна назвати педагогом-дослідником. Велику увагу він приділяв розробці методики художньої освіти, а саме – методики проведення занять з образотворчого мистецтва

у середній школі. Результати свого досвіду Д.Іванцев виклав у публікації “Як я навчаю дітей малювати”.

За основу спілкування та навчання дітей учитель обирав педагогіку співробітництва. Був толерантним, скромним та доброзичливим. У педагогічному колективі Делівської школи його поважали; часто допомагав виготовляти унаочнення колегам по роботі.

Тридцять один рік Денис-Лев Іванцев пропрацював у школі с.Делеви. Вчитель, завуч, директор! Виховав не тільки обізнаних з мистецтвом випускників, а й майбутніх митців. Згадує Д.Іванцев: “У школі мого рідного села Делева Товмацького повіту я мав кількох талановитих послідовників, котрі в наших умовах, на жаль, не змогли реалізуватися. За винятком двох, здається. Одному з них, Степанові Жилякові, пощастило закінчити Київський художній інститут. Він – скульптор... Другий, І.Мазурик, закінчив Варшавську Академію мистецтв. Про його дальшу долю мені нічого не відомо” [13, с. 4].

Денис-Лев Іванцев, навчаючи дітей у школі, постійно вдосконалював свій фаховий рівень, працював творчо. Учні часто бачили свого улюбленого вчителя з етюдником на лоні мальовничої природи. Д.Іванцев створив сотні високохудожніх творів: “Зимовий похід Галицької Армії”, “Хрещення України”, “Гротеско”, “Прамати”, “Ми”, “Чорне і біле”, “Володар синіх Карпат”, “Мойсей”, “Голгофа”, “Каменярі”, серію наддністрянських красивидів “Осінь в ярі Дністра”, “Літо над Дністром”, “Стихія” та багато інших.

Дениса Іванцева знають у світі; його роботи зберігаються у Львівському національному музеї, Івано-Франківському художньому музеї, у Польщі, у приватних колекціях.

Мистецтвознавці високо оцінюють роботи видатного митця, вважають, що у них є абстрактно-філософська інтерпретація. Художника заслужено оцінила українська діаспора, включивши його ім'я в Енциклопедію Українознавства, що була видана в Парижі – Нью-Йорку 1957 р. [6, с. 6].

А ще Кембріджський міжнародний біографічний центр (Англія) назвав відомого прикарпатського художника Дениса Іванцева людиною року (1991-1992 рр.). Ця відзнака належить до найбільш престижних міжнародних нагород. Її присуджують людям, досягнення яких мають велике значення для світової культури. Генеральний директор цієї авторитетної організації – доктор Ернест Кей – у своєму поздоровленні художникові зазначає, що кожного року розглядаються десятки тисяч біографій; тільки невелика кількість людей удостоюється цієї великої честі [14].

Підсумовуючи вищенаведене, можна стверджувати, що художньо-освітня та громадська діяльність видатного галицького художника-педагога Дениса-Лева Іванцева є взірцем для наслідування.

Розроблена ним педагогічна система повинна бути базовою для розвитку сучасної художньої освіти, для методики викладання образотворчого мистецтва в середніх загальноосвітніх школах, для шкіл нового типу – гімназій, ліцеїв; художніх студій, мистецьких гуртків, а також і для вищої художньої освіти в Україні.

1. Денис-Лев Іванцев відповідає на питання Юрія Андруховича. Молися і працюй! // Перевал. – 1993. – № 1. – С. 4-15.
2. Енциклопедія Українознавства. Словникова частина. Т. 4. – Видавництво “Молоде життя” за редакцією В.Кубійовича
3. Денис-Лев Іванцев. Український Демостен // Рукопис. – Івано-Франківськ, 1988. – 5 березня.
4. Дем'ян Горняткевич. Список українців, студентів Академії мистецтв у Кракові в хронологічному порядку // Альманах українського студентського життя в Кракові. – Краків: Українська студентська громада, 1931. – 88 с.
5. Олександр Климчук. Дізьо Іванцев се рисував... // Україна. – 1988. – № 19. – С. 12-13.
6. Володимир Грабовецький. Майстер пензля - Денис Іванцев // Галичина. – 1992. – № 206. – С. 6.
7. Петро Арсенич. Богдан Лепкий. (Шляхами письменника по Прикарпаттю). – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 1997. – С. 62.
8. Денис-Лев Іванцев. Статизм (за автономність образотворчого мистецтва) // Новий час. – 1994. – № 26 (180). – С. 4.
9. З усної розмови з Денисом-Левом Іванцевим, записаної 23.02.2000 р.
10. З усної розмови з Василем Артимом (учнем Д.Іванцева), записаної 30.05.2000 р.
11. З усної розмови з Вірою Іванцев-Криховецькою, записаної 15.03.2000 р.
12. З усної розмови з Денисом-Левом Іванцевим, записаної 11.03.2000 р.
13. Тарас Марусик. Між вічністю і часом, або як розв'язати проблему квадратури кола // Новий час. – 1994. – № 26 (180). – С. 1-4.
14. Лист Міжнародного біографічного Центру, адресований пану Д.Іванцеву – Кембрідж: СВ2 ЗОР Англія. – 1992.

Olena Volynska

ARTISTIC AND EDUCATIONAL ACTIVITY OF DENYS-LEV IVANTSEV

The article describes the art-educational activity of the famous Halych artist, Lev Ivantsev. In this article there are the main landmarks of his life, his formation as the artist, famous teacher and public figure. The analysis of art-pedagogical activity of D. Ivantsev, the principles, methods and ways of education and upbringing of the students at the fine arts lessons play the important role in this article.

Євгенія Біркова

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ МИКОЛИ БЕЗДІЛЬНОГО – МУЗИКАНТА, ХУДОЖНИКА, ГРОМАДСЬКОГО ДІЯЧА

У скарбницю багатой української культури свій неоціненний вклад вносять майстри народної творчості Тернопільщини. Це, зокрема, заслужені майстри народної творчості України: М.М.Варениця, І.Г.Мердак; скульптори В.В.Лупійчук, М.М.Балакунець; килимар І.П.Покиданець; гончар Л.З.Стасюк, Є.А.Куцярьський та інші. Серед них виділяється художник-аматор Микола Бездільний, який в своїй творчості переступив межу аматорства.

За професією музикант, Микола Бездільний своєю композиторською творчістю та багаторічною діяльністю організатора і керівника естрадно-симфонічного оркестру в місті Бережани зумів піднести самодіяльне мистецтво на новий, вищий щабель.

Активний громадський діяч, людина невтомної енергії, Микола Бездільний був організатором численних музичних колективів, засновником та керівником музичної, а згодом художньої шкіл в Бережанах.

Микола Павлович Бездільний – талановитий музикант, художник, заслужений майстер народної творчості України, громадський діяч, який віддав майже тридцять років свого творчого життя розвитку культури Бережанщини. Уродженець Полтавщини, Микола Бездільний найбільш знайний на Тернопільщині, де розвинувся його багатогранний талант. Музикант за професією і художник за покликом душі – так коротко можна охарактеризувати цю особистість. На його недовге життя (1923-1980) припали роки голодомору, війни, повоєнних важких років відбудови та становлення “розвиненого” соціалізму. Це була епоха тотального обмеження – не тільки матеріального (що, зрештою, для нього було несуттєвим), а й духовного. Особливо вразливим до такого життя, де над творчістю панувала ідеологія, були митці. Та яскравий талант в усі часи прокладає собі дорогу.

Народився Микола Павлович Бездільний 11 листопада 1923 року в місті Нові Санжари Полтавської області. Батько був бондарем, справжнім майстром своєї справи, людиною авторитетною на всю Санжарщину, з щедрою вдачею і відкритою душею. Загинув на фронті в жовтні 1943 року.

Мати – Мотрона Пилипівна Шаровар – з козацького роду, селянка, була щедро наділена природним акторським талантом і прекрасним голосом (альт). На жаль, це обдарування не розвинулося: багатодітна сім'я потребувала робочих рук.

Микола ріс задумливим, мрійливим, дещо замкненим в собі. Його вразливу душу полонили малювання і музика: грав у домровому оркестрі Палацу піонерів і паралельно робив перші вдалі спроби під час навчання в студії образотворчого мистецтва. Придивлявся, як люди розписували хати, вивчав орнаменти розпису на печах, писанках, рушниках. Починав малювати на фанері, бо на стінах батьки не дозволяли. Юнаком, як і більшість його ровесників того часу, шукав себе у різних робітничих професіях. Та надто сильним був потяг до творчості, чому сприяла щедра полтавська природа з її буйноцвіттям абрикосових садів, неозорими золотими ланами, між якими звивалася, виблискуючи в сонячному промінні, Ворскла... Юнак твердо вирішив стати художником. На жаль, не судилося. Вибухнула друга світова війна, і 20 жовтня 1943 року Миколу мобілізували на фронт, де йому припала важка служба піхотинця. Недовго довелося йому ходити фронтовими дорогами. В березні 1944 року на території Білорусі під час запеклого бою дістав тяжке поранення в голову. Лікування було складним і тривалим, але відновити зір на праве око не вдалося. Палкі мрії стати професійним художником стали недосяжними. Тому в 1947-1951 роках Микола навчається в Полтавському музичному училищі по класу баяна. За направленням їде учителювати в музичну школу маленького містечка Збараж на Тернопільщині. В цей час молодий вчитель вперше насмілився виставити свої картини на суд людський на районних та обласних виставках художників-аматорів, де отримав позитивні відгуки. Це додало йому впевненості та ще більшої наснаги до творчості.

З метою організації і очолювання музичної школи в місті Бережани Миколу Бездільного в 1955 році направляють в цей районний центр. Саме тут він почав серйозно займатись живописом та графікою. Наснагою до творчості була мальовнича природа Бережанщини, яка на все життя заповнила його душу. Після безкраїх степів Полтавщини з їх східним теплим колоритом золотого колосся, що, наче море, хвилюється під легким подувом вітру; після характерної архітектури східних міст і сіл з їх територіальним “простором”, Микола відкрив для себе природу Карпат і став талановитим її оспівувачем. Можливо, саме тому його художній талант спрямовувався майже повністю в русло пейзажу. В 1954 році на обласну виставку подав чотири твори: “Зима”, “Чорний ліс”, “Збараський замок” та “Нова вулиця”. З 1955 до 1957 року підготував цілу серію живописних і графічних творів, які представив у 1957 році на обласній виставці в місті Тернополі (“Весна”, “Столітній дуб”, “Над ставом”, “Село Рай”, “Бережани вечірні”).

Та все ж основною була робота, пов'язана зі створенням музичної школи. Саме тут проявилися ще й організаторські здібності цієї людини.

Ось як про Бездільного-директора згадує Олександра Григорівна Мироненко (з дому Саска): “Я дякую долі, що працювала (1955-1963 рр) в колективі, який очолював Микола Павлович Бездільний. Він зіграв велику роль в моєму формуванні як музиканта і педагога, дав мені віру в свої сили. Ця людина не нав язувала свої думки, а давала можливість кожному педагогу шукати і проявляти свої творчі методи навчання. Все художнє оформлення школи виконував сам Микола Павлович. Школа тричі міняла приміщення і директор разом з усіма вантажив і розвантажував інструменти, переносив інвентар, документи, книги, ноти і т.ін. Він не боявся ніякої роботи, не демонстрував владу над підлеглими, вів себе достойно і поважав людей, не диктував, а власним прикладом вів колектив за собою”.

Розпочинається активне творче життя музичної школи. Відбуваються щорічні концерти-звіти, колективи школи беруть участь в обласних конкурсах та фестивалях, з'являються гуртки художньої самодіяльності та дитячі ансамблеві колективи. Все це вимагало розширення репертуару. Саме тому Микола Бездільний взявся за створення музики. Результатом композиторських пошуків стали твори для жіночого і мішаного вокальних ансамблів, солістів та хорів. Ним було створено понад сто пісень, тридцять з яких опубліковано у місцевій періодиці.

Микола Бездільний стає відомим громадськості міста, адже його активна творча діяльність помітно пожвавила мистецьке життя Бережан. З'являються публікації в місцевій періодиці: “49 учнів навчаються по класу фортепіано, стільки ж – по класу народних інструментів. Відмінно засвоюють програмний матеріал майже всі.

Відродно, що викладачі пропагують музичну культуру серед трудящих району. На академічні концерти запрошуються робітники РТС, учнівська молодь. Силами музичної школи влаштовуються концерти на агітпунктах, в червоних кутках підприємств.

Діяльну підготовку розгорнув колектив школи до 20-річчя воз'єднання західних областей України в єдиній Українській Радянській державі. Микола Павлович Бездільний написав нові пісні на слова поета-початківця С.Романіва “Розквітай, Галичино Радянська” та В.Айбіндера – “Вийшли ланки на ділянки”. Зараз він закінчує писати музику до “Бережанського вальсу”.

Успішно працювали при школі курси керівників гуртків художньої самодіяльності сіл області. 24 слухачі дістали тут необхідну підготовку” [1, с.4].

Пісні Бездільного, переважно ліричні за характером, написані широко та безпосередньо, витримали випробування часом, не втратили своєї свіжості, знаходять і сьогодні свого виконавця і слухача. Ось як про них

пише кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства Прикарпатського університету В.Дутчак: “Більшість камерно-вокальних творів Миколи Бездільного написані для соло баритона з вокальним жіночим ансамблем, рідше він звертається до вокальних соло та суто ансамблевих (хорових) жанрів.

Особливих слів заслуговують музичні характеристики його камерно-вокальних композицій. Романтична натура автора, гармонійне поєднання в одній особі володаря звуків і фарб, дозволяло йому створювати ліричні мелодії широкого дихання. Його пісні сповнені конкретного тематичного забарвлення, відповідно до текстового оригіналу. Тематику пісень Микола Бездільний вибирав, орієнтуючись на світогляд сучасників, йому були близькими теми романтичного кохання; світлих радісних почуттів дружби; щирого, піднесеного сприйняття життя. Тісна співпраця єднала його з поетами В.Савчуком, В.Ліщенюком, Г.Морозом, Є.Будницькою, О.Бугаєм, В.Грицишиним. За образним змістом Бездільному близькою була поетична творчість С.Романіва, В.Вихруща, Т.Одудька. Звертається митець і до теми Великої Вітчизняної війни (як пат'ять про батька), і до образів невмирущого Кобзаря – Т.Шевченка.

Помітний вплив на музично-образний світ його пісень мали і поширені в той час популярні пісні композиторів С.Мартінова, В.Шаїнського, О.Фельцмана, В.Івасюка, Ю.Саульського.

Для власних камерно-вокальних композицій Микола Бездільний використовував традиційну форму заспів-приспів, класичні форми періоду. У більшості його творів використано інструментальний вступ (програш), що ґрунтується на головних інтонаціях пісні, чітких метроритмічних структурах, що становлять основу композиції.

Всі ансамблеві і хорові уривки написані фахово, з добрим знанням класичної гармонії. Помітно, що М.Бездільний досконало орієнтувався у теситурних можливостях і діапазонах співочих голосів, застосовував “правильне” голосоведення згідно з гармонічними канонами.

У вокальній творчості Миколи Бездільного простежується великий вплив української народної пісні, і не лише у мелодиці, але й у використанні типової для неї дволодності (паралельні мажор-мінор). Так, наприклад, якщо заспів звучить у мажорі, то приспів - мінорний (“Йде землею весна”, “Крізь століття”, “Галичанка”); а в мінорних композиціях обов'язково присутнє відхилення у паралельний мажор (“Бережаночка”, “Я до тебе прийду”).

У гармонії пісень використані традиційні класичні ходи, а також типові для 50-60-х років мелодично-гармонічні звороти у серединних та каденційних побудовах.

Фактура фортепіанного супроводу носить майже завжди “оркестрове” забарвлення, містить контрапунктичні та підголоскові лінії, передбачає тембральне вирішення. Це, власне, проявилось у подальших оркестровках більшості пісень автора. Супровід пісень часто має жанрові проєкції, особливо там, де використано танцювальні жанри (вальс, танго). Тут у метроритмічній структурі присутні комплекси, типові для даних танців” [2].

У 1960 році на районній та обласній виставках, присвячених Декаді української літератури та мистецтва в Москві, представлено до експозиції цілий ряд творів живопису і графіки – “Автостанція”, “Новобудови”, “Цегельний завод”, “Дорога в село Рогатин”, “Рідне поле”, “Золоті покоси”, “Ранок над річкою Золота Липа”, “Вулиця Чапаєва”, “Глінка на Україні”. У 1967 році на районній виставці експоновано вже понад 30 робіт. 15 кращих з них взяті на виставку в Тернопіль – “Околиця Бережан”, “Гори”, “Вечір”, “Гори курять”, “Осінь”, “Верби”, “Натюрморт”, “Кар’єр”, “Бережаночка”, “Пастух”, “Серед полів”, “Пшениця”, “Верховинка”. Як відзначає А.Є.Гриб, Заслужений майстер народної творчості України, провідний методист Тернопільського обласного методичного центру народної творчості, в ці роки Микола Павлович “утверджується як зрілий майстер народної творчості. Ця виставка показала, що, окрім звичного для М.П.Бездільного замилювання рідною природою, автор все більше схиляється до розкриття душевного стану людей. З творів цього періоду особливо вирізняється “Верховинка”. В узагальнених формах виконав митець портрет дівчини-пастушки з Карпат, яка піднялась на полонину. Наче на мить зупинилася вона, щоб з висоти осягнути рідні гори, безкраї простори рідної землі. Написаний в техніці народного живопису, цей твір експонувався на республіканській та всесоюзній виставках (1967 р.) в Києві та Москві” [3, с. 1].

60-ті роки були дуже плідними не тільки для Бездільного-художника, а й для Бездільного-музиканта. На цей час припадає швидке становлення і розвиток естрадного оркестру при Бережанському районному будинку культури. А починалося все ще з 50-х років, зі створення естрадного ансамблю, куди ввійшли люди різного віку і фаху. Це були: керівник духового оркестру технічного училища Сергій Терлюк, викладач музичної школи Володимир Штемберг, завідувач ательє побутового комбінату Роман Мушка та Микола Бездільний. Поступово число учасників поповнювалось, сягнувши більше тридцяти осіб. Вся організаторська робота по створенню оркестру, закупівля інструментів, підбір репертуару, аранжування творів лягла на плечі керівника. За весь час існування оркестру було створено більше ста обробок популярних мелодій, народних пісень, класичних творів, а також різноманітних попури. Перший самостійний

виступ оркестру відбувся у 1958 році. Програма концерту складалася в основному з класичної музики: вальс з балету П.Чайковського “Спляча красуня”, “Піщикато” з балету Л.Деліба “Сільвія”, “Хабанера” з опери Ж.Бізе “Кармен”. Виступ оркестру мав великий успіх у громадськості, це додало ентузіазму оркестрантам та впевненості у своїх силах керівникові. З цього часу оркестр стає учасником всіх районних і обласних оглядів і фестивалів художньої самодіяльності, де завжди завойовує призові місця. Введення до складу оркестру нових інструментів розширило його звукову палітру і дало можливість збагатити репертуар. Значну репертуарну частину складала класична музика. Крім вже названих творів використовувались і такі, як “Серенада” Ф.Шуберта, увертюра до “Наталки Полтавки” М.Лисенка, вальс А.Хачатуряна з музики до драми М.Лермонтова “Маскарад”, попури з оперет “Сільва” І.Кальмана, “Хор мисливців” К.Вебера, “Ніченька” А.Рубінштейна, сцена з балету “Лебедине озеро” П.Чайковського, “Ранок” Е.Гріга, “Повір мені” – для труби з оркестром А.Варламова, “Закувала та сива зозуля” з музики до “Вечорниць” П.Ніщинського, “Вічний революціонер” М.Лисенка та багато інших.

Чимале місце в репертуарі оркестру займали обробки творів українських та зарубіжних композиторів та популярних пісень, музика до театральних п’єс – “Пісня буде поміж нас” В.Івасюка, “Земле, медоносице моя” К.М’яскова, “Гуцульська рапсодія” Б.Карамішева, “Фантазія” на теми пісень І.Дунаєвського, музика до п’єси І.Франка “Украдене щастя”, музика до драми М.Старицького “Ой не ходи, Грицю”, “Спортивний марш” М.Ракова, “Дороги”, “Смуглянка” А.Новікова, “Солов’ї” В.Соловйова-Седого, “Темна ніч” М.Богословського, “Марш” із кінофільму “Цирк” І.Дунаєвського, “В пустині” Ю.Саульського, “П’єса для саксофона з оркестром” У.Вау, “Азербайджанський танець” М.Кулієва, “Фантазія на теми пісень В.Мураделі” в обробці Карамішева, його ж “Веселий кларнетист” і багато інших творів. В репертуарі оркестру були твори керівника Миколи Бездільного – “Квітка Любина” (сл. В.Грицишина), “Україно – моя сторона” (сл. М.Сиволапа), “Ти не забудь” (сл. Т.Одудька), “Народження світанку” (на сл. О.Бугая), “Бережаночка” (сл. В.Ліщенюка) та інші. “Окремої уваги заслуговують оркестровки М.Бездільного. Його численні партитури написані для різного складу естрадного оркестру, що свідчить про змінність складу протягом різних часових періодів. Проте незмінним є поділ на оркестрові групи (струнна, духова), використання акордеона, улюбленого інструмента М.Бездільного. Для оркестрових партитур автора характерна прозорість, чітка вираженість у динамічному, тембровому балансі між оркестровими групами.

Часто Бездільний використовує сольні епізоди, особливо у вступних розділах. У переважній більшості сольні епізоди доручені інструментам духової групи (флейті, кларнету, саксофону), це стосується і протяжних, ліричних мелодій і “сопілкових” віртуозних награвіш-пасажів” [2].

За час свого існування оркестр прийняв участь у кількох сотнях концертів, став улюбленцем публіки, адже на той час для районного містечка існування естрадного оркестру було не таким розповсюдженим явищем. Із своїми концертами оркестр об’їздив усе Тернопілля, також Рогатинщину, Львівщину. Записувався на Львівському телебаченні. З успіхом виступив оркестр на обласному фестивалі самодіяльного мистецтва (1970 р.), де став лауреатом і був нагороджений дипломом першого ступеня. А на республіканському конкурсі-огляді в тому ж році оркестру присвоєно звання Лауреата, вручено диплом і відзначено бронзовою медаллю.

Робота в оркестрі була дуже відповідальною для музикантів, адже керівник ставив високі вимоги щодо виконання. Звучання повинно було бути злагодженим, чисто проінтонуваним. Фразування і динаміка відшліфовувались до найменших деталей. “Музика підвладна тим, хто у вічному неспокої, хто завжди в пошуку, хто не зупиняється на досягнутому. Тут потрібне невгамовне удосконалення і порив до нових вершин. Саме так розуміємо своє покликання ми, учасники естрадного народного оркестру”, – писав викладач музичної школи та оркестрант В.В.Говда [4, с.4] з нагоди присвоєння оркестру Постановою колегії міністерства культури УРСР звання самодіяльного народного від 26 червня 1970 року.

У 1977 році керівництво оркестром Микола Павлович передав здібному і активному учаснику цього колективу Семену Абрамовичу Львівському.

Микола Павлович Бездільний не зупинився на досягнутому. Його завжди вабило до себе невідоме. Особливо широкий простір для фантазії давало йому художнє мистецтво. Він не міг задовольнитися одним живописом чи графікою, тому почав пробувати свої сили в об’ємній і плоскій різьбі по дереву, тисненні на шкірі, аплікації, чеканці, декоративному розпису, кераміці, витинанках.

Характерно, що витинанки, які представлені в творчому доробку майстра всього чотирима творами, привернули особливу увагу мистецтвознавців і були визнані ними як новаторські. Так, роботу “Півники” представлено 25 березня 1981 року на ретроспективній виставці “Українські витинанки” у Львівському музеї етнографії та художнього промислу АН УРСР (посмертно). Доктор мистецтвознавства М.Є.Станкевич зокрема констатує: “Заслужений майстер народної творчості УРСР М.П.Бездільний з міста Бережани Тернопільської області – людина з широкими творчими інтересами. Музикант, педагог,

самодіяльний композитор і живописець, одночасно пробує свої сили в декоративному мистецтві, захоплюється розписом і художнім витинанням.

Одна з кращих витинанок Миколи Павловича Бездільного, створена на традиційну тему народного мистецтва – “Півники” (1979 р.), складається з трьох повздовжніх фризів, що сприяє розгорнутому викладу сюжету. У середньому, більшому, на основі дзеркальної симетрії витяті завязі півники-забіяки, що зчепилися дзьобами в поєдинку. Вгорішньому фризі зображено рядок курей, в нижньому – квочка з курчатами. Накладні елементи – “зубчики”, “гребінці” – акцентують і оживляють композицію.

М.П.Бездільний виступає як новатор сюжетних тематичних витинанок: “В сім’ї єдиній” (1978 р.), “Хай завжди буде сонце” (1979 р.). В другому творі він зобразив чіткими силуетами дітей, що танцюють і утворюють “сонячне коло” в оточенні голубів. Витинанка відзначається експресією, динамікою, виражає ідею миру на землі.

Всі витинанки М.П.Бездільного одинарні, з “площинною” трактовкою зображення, виготовлені комбінованою технікою, мають “рельєфну фактуру”. Автор приклеює витинанки до фону лише в кількох місцях, і вони, ледь віддаляючись від площини, “вібрують”, створюють враження специфічної фактури” [5, с.104].

У 1970 році Микола Бездільний приймає участь у виставці народної творчості, де експонує понад 20 творів, виконаних гуашшю, темперою, аквареллю, а також різьбленням по дереву, тисненням на металі та шкірі – “Надзбручанка” (гуаш), “Господар” (дерево), “Космос” (алюміній), “Пісня трьох поколінь”, “Народний танець”, “Щаслива сім’я” (аплікація). Останні три з цих робіт, а також “Сувеніри”, “Дари природи” та інші створені з використанням мотивів бережанських орнаментів з писанок, вишивок та килимів, а також під впливом народної творчості Полтавщини.

Новою, ще вищою сходинкою творчого пошуку Миколи Бездільного стала обласна виставка 1972 року, на яку він подав понад 60 своїх творів живопису та декоративно-прикладного мистецтва. Десять із них (“Життя віддане землі”, “Ріка Дністер”, “Село Вівсья”, “Сувеніри”, “Коваль” та п’ять кулонів з металу і шкіри) були відібрані на вернісаж до столиці України.

Музика і художня творчість нероздільно звучали в душі митця, доповнювали одне одного. Не випадково з-під пензля художника вимальовувались “Троїсті музики”, “Пісня”, “Серенада”, в аплікації “Колискова”, в карбуванні на металі “Козак Мамай”, “Портрет Бетховена”.

У 1973 році за значні досягнення в розвитку образотворчого мистецтва України Миколі Павловичу Бездільному було присвоєно високе і почесне звання “Заслужений майстер народної творчості”. З цього приводу та на

відзначення 50-річчя автора в Тернополі відкрито його персональну виставку, на якій експонувалося 150 творів живопису, графіки, різьби по дереву, карбування на металі, аплікації, кераміки, тиснення на шкірі та інші.

Вони зачаровували людей своєю щирістю, високим творчим горінням, пристрасною захопленістю, збуджуючи почуття прекрасного, доброго, вічного.

Особливо багато і плідно Микола Павлович працює в останнє десятиріччя свого життя, він є учасником багатьох виставок.

А в останній рік життя, буквально за місяць до смерті, збулася мрія всього життя цього невтомного трудівника – у 1980 році завдяки старанням Миколи Павловича в місті Бережани була відкрита художня школа. Відбувся перший набір учнів, і Микола Павлович Бездільний поринув у роботу вже як директор художньої, а не музичної школи, і як вчитель малярства, а не музики.

Але сталося непоправне. Серце митця зупинилося на кульмінаційній точці його творчого злету...

Він зробив все, що міг зробити для маленького містечка Бережани, а вдячні його жителі – все, що могли зробили для нього. На жаль, помертв. Колишня вулиця Комсомольська, де проживав митець, зараз іменується вулицею Миколи Бездільного.

З 1998 року Микола Бездільний – почесний громадянин міста Бережани.

На дев'ятнадцятій сесії Бережанської міської ради в квітні 2000 року прийнято рішення про присвоєння Бережанській дитячій музичній школі ім'я Миколи Бездільного.

У 1989 році Бережанському краєзнавчому музею родинною Миколи Бездільного подаровано 73 твори образотворчого мистецтва, 5 комплектів різьби по дереву та 6 керамічних робіт.

Обласний художній музей міста Тернополя має у своїй збірці 8 картин Миколи Бездільного, одна з яких знаходиться в постійній експозиції залу українського мистецтва XVIII-XIX ст.

У фондах Тернопільського краєзнавчого музею знаходиться 19 творів живопису, різьби по дереву та кераміки Миколи Бездільного. У фондах Львівського музею етнографії та художнього промислу АН України міститься три роботи, виконані технікою художнього витинання. Незліченна кількість робіт знаходиться у приватних колекціях як на Україні, так і за її межами...

До сьогоднішнього дня картини митця виставляються на багатьох обласних виставках міста Тернополя.

1. В. Ліщенко. Таланти // Вільне життя. – 1 травня 1959 р.
2. В. Дутчак Життя в гармонії звуків і барв // Прикарпатська правда. – 23 грудня 2000 р.
3. Соляна палітра (з досвіду роботи Заслуженого майстра народної творчості УРСР М.П. Бездільного). Плакат – Тернопіль, 1975.
4. В. Говда. Звучать нові акорди // Нове життя. – 27 червня 1970 р. – 4 с.
5. Станкевич М.С. Українські витинанки. – К.: Наукова думка, 1986. – 122 с.

Yevgenia Birkova

THE CREATIVE PORTRAIT OF MYKOLA BEZDILNYI – MUSICIAN, ARTIST, PUBLIC FIGURE

This work is dedicated to the memory of the Honoured Artist of folk art M. Bezdilnyy (1923-1980). It's analyzed here his conductor, composer and public-educational activities. It's given here the art evaluation of his art compositions made from wood, metal, ceramics, leather and his paintings.

Володимир Лукань

МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ ЯКОВА СТРУХМАНЧУКА В ПАРИЖІ

Листи художників до Митрополита Андрія Шептицького є надзвичайно цікавим і цінним джерелом для дослідників мистецтва початку ХХ століття. У Центральному державному історичному архіві у Львові зберігаються листи до Митрополита від Михайла Бойчука [1], Юліяна Макаревича [2], Модеста Сосенка [3], Миколи Анастазієвського [4], Миколи Федюка [5], Василя Дядилюка [6], Михайла Парашука [7] та інших.

Серед цієї численної переписки особливе місце займають листи від Якова Струхманчука [8], які, до певної міри, читаються як літературний твір. В них є деякі спостереження над методами викладання мистецьких дисциплін, своєрідний аналіз калейдоскопічного художнього життя Парижа початку ХХ століття, свідком якого був Яків Струхманчук. Окремі міркування молодого художника, який мав можливість вчитися в Європі завдяки Митрополиту Шептицькому, актуальні й сьогодні. Та, безперечно, в цих листах в першу чергу постає особа самого Митрополита, неприхована та щира любов і повага до нього.

Яків Михайлович Струхманчук народився 10 серпня 1884 року в селі Росохуватець на Тернопіллі. Навчався в Краківській Академії Красних мистецтв упродовж 1906 – 1910 років та в мистецьких академіях Парижа. Саме на цей період навчання в Парижі, з 1911 по 1913 рік, припадає переписка Якова Струхманчука з Митрополитом Андрієм Шептицьким. Кілька років після мистецьких студій Струхманчук працював на посаді вчителя рисунку в Перемишлі. З 1920 року він приїхав на Радянську

Україну, малював портрети, ілюстрації, карикатури тощо. В 1938 році Яків Струхманчук був репресований [9].

Фрагменти з листів мистця до Митрополита зі збереженим стилем і правописом оригіналів зацікавлять не лише художників, науковців, викладачів, студентів, церковних діячів, але й широке коло читачів.

Від 17. 11. 1911 року

Ваша Ексцеленція!

Полагодивши вступні клопоти, засягаю всіляких інформацій щодо того, як мені тут уладнатися. Щодо державної академії, то я успів засягнути докладних інформацій, один з моїх знайомих артистів обіцяв мені в тих днях вивідатися про все. Поки що знаю тільки те, що з весною буває конкурс на прийняття нових учасників. Треба здавати іспити і досить важко перейти, бо звичайно зголошуючихся дуже багато, а приймають мало.

При тім не знаю чому, державна академія не має в кругах молодих артистів доброї слави. Багато вчаться по приватних академіях, з яких декотрі мають свою вироблену марку. Земляків артистів цього року зовсім нема.

Багато мороки маю з своїм прізвиськом. Французи ніяк не можуть прочитати його так, як написано.

Від 6. 3. 1911 року

Модернізм і імпресіонізм так захоплюють всіх, що не хочуть чути про науку в академії. Всі малюють на синьому і зеленому аж страшно, всі стилізують, всі нехтують рисунком і зовсім не роблять собі нічого з того, чи нога, яку нарисують, подібна до ноги, чи до копита... З іншого боку старі академісти не бачуть нічого поза рисунком.

Від 7. 3. 1911 року

Я по якійсь часі пришло Вашій Ексцеленції щось із своїх праць, щоб Ваша Ексцеленція змогли осудити оскільки і в яким напрямі подіяла на мене школа. Якби здалося, що зробив замалі поступки або що попадаю в якусь шкідливу манеру, то я дуже радо після бажання Вашої Ексцеленції зміну школу.

Від 16. 4. 1911 року

Поза школою працюю і дома і пізніше думаю постудіювати дещо із старих майстрів в музею, бо це, властиво, може дати артистові якусь поняття про штуку, а головне про техніку малярську.

Від 3. 5. 1911 року

З нової академії я досить вдоволений. Крім щотижневої коректи одного професора, раз у місяць приходить другий професор і критикує студії учнів. В своїх працях я дійсно бачу, що поступаю, набираю щораз більше сміливості в орудуванні пензлем і оперуванні фарбами. Словом, починаю щораз більше вірити в себе.

Тут тепер сезон вистав: весняний салон, вистава декораторів, рисівників, гумористів і велична вистава "незалежних". Найцікавіша є, безперечно, ця остання, де виставляє хто хоче і що хоче, без журі і без нагород. До 8000 образів в 60-ти залах. Та на цій величезній виставі, окрім речей, де видно, що творець їх чогось шукає, намагається розв'язати якісь проблеми в шгуці, відкрити щось нового, деякі речі прямо гинуть у величезній масі страшних мазанин, здебільшого беруть глядача оригінальністю нераз досить дешевою. Публіка, властиво, бавиться знаменито, оглядаючи ці плоди людської оригінальності, бо і різноманітність тут така, що голова може розболіти, найрізноманітніші способи техніки

або й брак якої-небудь техніки; малюнки такі, які малюють діти малі, зовсім примітивні, або наслідування всіляких стилів можливих і неможливих. Не диво, що для молодих людей, що ще не мали часу чогось навчитися, це щось дуже спокушаючого бути прийнятим на виставку.

Минулого року великий інтерес серед прихильників нового напрямку викликали візантійські примітиви, як найновіший винахід та цього разу зникли з вистави.

Від 24. 5. 1911 року

Маю тепер товарища українця, різьбара М.Гаврилка, що приїхав на якийсь час, щоб побачити Париж, він записався також до одної з приватних академії. Тепер якимось відрадніше удвох. Він ходить по Парижу у вишиваній сорочці, з гуцульським топірцем і гуцульською торбкою через плечі – для французів велика атракція.

Від 18. 8. 1911 року

Малюю пейзажі в околицях Парижу.

Від 5. 9. 1911 року

Дотепер я намалював вже кілька пейзажів – головню шкіци і чим більше малюю, тим більше краси віднаходжу в тій області, яку я досі майже занедбував.

Малярів тут не дуже багато, так що місяця до малювання можна знайти, хоч часами на одній дорозі, що корч то малярі; і дилетанти акварелісти, а головню дами з полотноми, як двері.

Від 20. 9. 1911 року

Віддихнувши на селі, я перший раз вертаю до міста з колекцією пейзажів. Погода була гарна, тепер зачалися холодніші дні і дощі. В Парижі приближається сезон осінніх вистав, велика інтернаціональна вистава і звичайна "незалежних", можна буде подивитись винахідливість французьких модерністів і примітивістів найновіших напрямків.

В "Merkure de France" мій дотеперішній професор Emile Bernard помістив статтю про банкрутство імпресіонізму. Сам поміркований імпресіоніст закидає теперішнім імпресіоністам, що вони в своєму поході загналися аж так далеко, що усунули світлотінь, в супереч правам натури, де світло, яке контраст загальної темності, виділяє всі предмети; нехтуючи тоном, віддаючись враженню як яскравими контрастами кольору, деформують предмети в своїх образах до тієї ступені, що ані форм, ані контурів представлених предметів не годен дошукатися.

Я тому аж стільки пишу про цю статтю, що я цілком згідний в своїх переконаннях зі словами мого професора. Серед цієї мішанини напрямів і поглядів, де багато молодих людей прямо тонуть, являється (ця стаття) неначе дороговказом. Така стаття більше користі може принести учневі, ніж цілорічна коректура в академії, і я це можу сказати про себе.

В академії поза звичайними зауваженнями і вказівками різниці між професорами невелика: один дає шілковиту свободу учневі, а другий вимагає, щоб робити певною властивою йому манерою. Для учня, що дійсно добре шукає в своїх працях, коректа має лиш чисто формальний характер, але коли учень знає погляди професора, його думки, тоді і коректа набирає іншого значення. Зовсім природньо, що тут в приватних академіях а ще до того чужинцеві дуже важко зійтись ближче з професором, так що в блуканинах за пошукуванням правдивої дороги кожний є залишений самому собі. Не говорю про академію державну, де все йде старою традиційною манерою.

Перепрошую Вашу Ексцеленцію, що розписуюся так поширено, але я хочу бути постійним в тім, що обіцяв в перших моїх листах, іменно щоби Ваша Ексцеленція знали мої переконання і погляди в цій області, де в своїх знаннях так Вашій Ексцеленції зобов'язаний.

Від 8. 10. 1911 року

Хочу написати Вашій Ексцеленції про своє враження від "осіннього салону".

Більшість речей на цій виставі в модерному дусі, головно пейзаж, можна сказати, що декоративне мистецтво переважає. Сильно представлені примітивні всякого роду і декілька візантійських, але атракцією всієї вистави становлять т. зв. "кубісти". Зовсім нова проява, які все малюють чотирикутними плямами, звідки і дано їм назву. Це вже щось, на що треба не мало фантазії. Зрозуміло, що рисунок, всілякі поняття чи то перспективи, чи навіть декоративності відхилені. Портрет чи пейзаж – одне й те ж, полотно заповнене квадратами різної величини, темнішими і якимось іншими. В окреомої залі, який їм надано, публіка товпиться з цікавості і бавиться, розв'язуючи ці рисункові загадки.

Від 22. 11. 1911 року

Надсилаю фотографії своїх робіт. Ходить мені про те, щоб Ваша Ексцеленція бачила мої речі, тому, що Ваша Ексцеленція, даючи мені цілковиту свободу в виборі школи, поклали на мене довір'я, що я чесно з цієї свободи скористаю. Отже моїм обов'язком доказати, що я заслуговую на це довір'я.

Я свідомий того, що в моїх працях багато недоліків. Мої студії занадто скурпульозні, без розмаху і впевненості, занадто може фотографічні, з хибами кольоризації. Велика кількість півтонів робить їх мало живими і монотонними. Але надіюся, що тільки цією дорогою, безвпинною працею і скурпульозним студіюванням, оскільки вроджені здібності дозволяють, можливо, досягнути і решту. Посилаючи ці речі, осмілюся мати надію, що Ваша Ексцеленція хоч частково найдуть в них підтвердження моїх слів в попередніх листах і не відмовлять мені кількох слів, які упевнили б мене, що напрям в моїх студіях вдовольняє Вашу Ексцеленцію.

Дуже прошу пробачення за подібні претензії, але для мене опінія Вашої Ексцеленції про мої студії має велику моральну вартість, бо я можу після цього бути певним, що не даремно користаюся добродійством і довір'ям Вашої Ексцеленції.

Залишаюся з надією, що ці спроби моїх праць викличуть у Вашої Ексцеленції тільки позитивне враження.

Від 23. 10. 1911 року

Крім професора, що стало коректу, від часу до часу, навідується до нашої академії ще професор делегований, мабуть, збором професорів, для т. зв. критики студентів. Він обговорює вже скінчені праці, даючи багато всіляких рад і вказівок. Минулого тижня був якраз цей професор з цією метою. При моїй останній студії затримався досить довго, приділив кілька технічних вад, висказав вдоволення, що я вживаю при малюванні не багато кольорів, казав трактувати річ загально більше, як масу, за підставу брати тільки світло і тінь. Увагу звертати на рисунок не зовнішніх ліній, а маси цілої. Праця подобалася йому, тому що серйозно студійована. Про саму студію сказав, щоб я далі продовжував в тім напрямі робити. бо ця річ не зла. Я й сам помічаю, що з технічного боку що раз легше даю собі раду.

Дома працюю над краєвидами, які перемальовую зі шкідців, що привіз з села. Це мої перші твори в цьому напрямку. Якщо щось доброго з того вийде, то буду мати вже дещо, щоб виставитись колись. Тут в Парижі можна би виставити в салоні "Independants", де нема журі, але я чогось встидаюся там дебютувати, краще почекати і зробити щось доброго, ніж виставляти мазанини без вартости.

Від 28. 11. 1911 року

Отримав листа від Вашої Ексцеленції. Тих кілька слів ошасливили мене більше, ніж найбільша нагорода. Одне це, що Ваша Ексцеленція мною вдоволені, додали мені більше заохоти в дальшій стремлінню, ніж найбільші похвали професорів, не знаю, яким способом зумію віддячитися Вашій Ексцеленції за всі не лише моральні, але передовсім матеріальні добродійства, яких Ваша Ексцеленція не скупляється для мене.

У нашій академії проводить на наших курсах коректу новий професор – Lucas (Лукас), один з найвизначніших малярів, член журі в "Салоні". Його вказівки і уваги незвичайно цікаві. Він займається учнями багато, тільки має стремління накидувати своєю манеру, навіть диктує, яких фарб треба уживати. Скористатися однак у нього можна багато, бо він знаменитий колорист. Другий професор, що приходить раз у місяць не знаний артист.

Від 18. 12. 1911 року

Студюючи і працюючи тут, я багато цінного придбав собі, однак повторюються в моїх працях деякі хиби, які прямо важко поконати. З початку я, малюючи, клав кольори, що не в'язалися з собою. Поволі я визволився від цього модернізму і почав гармонізувати кольори так, щоб вони зливалися з собою в цілість, і попав у другу хибу. Наслідком обережності і цього свідомого приневолення я вічно гармонізував і ослабляв тони так, що вийшло в моїм малюванні забагато нездецидованих півтонів, з чого знову треба буде визволятися.

Це якраз закинув мені професор і при послідній роботі сказав, що працюючи і шукаючи ми виробляємо в собі волю, але краще є, щоб уникнути цієї нездецидованості, закласти малюнок так відразу і швидко кольорами, які складають найперше враження, бо це виробляє колористичний смисл. Моє малювання, як він висловився, є занадто помірковане, за багато розважне. Цей професор подобається мені тому, що вмів знайти і підмітити те, що якраз учневі не вистарчас, і це рідкість в Парижі, де коректу ведеться шаблонно.

Місяць січень є дванадцятим місяцем мого перебування в Парижі.

Від 10. 1. 1912 року

Теоретично студію тепер сучасну французьку штуку, читаю збірку статей про паризькі вистави з перших часів виступу імпресіоністів. Автор є ворогом академічного мистецтва, з дуже субтельним розумінням штуки і завзятий прихильник правди в цій речі. Ці лекції помагають мені незвичайно орієнтуватися в напрямках сучасних малярів.

Від 27. 1. 1912 року

В різних школах студіювати є дійсно цікавим, нераз можна почути погляди зовсім різні щодо малярства. Коли в Кракові говорено, що передовсім треба зробити, малюючи модель, добрий рисунок, відтак зачинати якими-небудь фарбами і звертати головну увагу на тон, а колір вже сам прийде, то тут вимагають зовсім чого іншого. Відразу класти здецидовані вальори кольорів, оперувати головно цілими площами світла і тіни, шукати об'єму, а не лінії. Я поки що намагався передати модель по можливості вірно, тепер в послідних речах почав робити іменно контрастами колористичних вальорів світла і тіни і це додає дійсно малюнок життя.

Та я не зовсім згідний з поглядами свого професора. Я думаю, що лінія це найголовніша прикмета не лише композиції, але навіть звичайних портретів. Позбутися лінії, значить позбутися рисунку. Я особливо чую форму, яку і намагаюся передати саме лінією.

Читаючи збірку критичних статей про салон 1880 року, я найшов незвичайно цікаву річ. Ми у нас звідки вважали Матейка великим майстром, чимось майже не осягненим, і хоча Віткевич досить багато закидує його "Битві під Грюнвальдом", то все таки з певним респектом

перед його талантом. Тут була ця річ виставлена в 1880 року. Якщо й у Матейка не знаходить критика прикмет, то звичайного смертника прямо розпука огортає перед таким важким званням як малярство. Щоправда автор цієї критики ворог академізму, а зокрема баталістів.

Для мене це все надзвичайно цікаве, це цікаві доповіді до історії мистецтва. Ця книжка інформує знаменито про малярство кінця XIX століття.

Від 19. 2. 1912 року

В останніх часах виринула ще одна повість в мистецтві: італійські "футуристи". Ці йдуть ще далі, чим "кубісти". Образи їх – це сіканина в повнім цього слова значінню, найнеможливіші кольори, на образах вже не можливо зорієнтуватися так переповнені різнобарвними променями і кусниками людських постатей. Нічого їх вже не в'яже і кусок голови і якась відірвана рука або голова з одним оком – щось, що вже далі не йде. Портрети виглядають неначе зіплені з різнобарвних кусків паперу. А що цікаво, то те, що на образі на карточці увага для публіки, що треба прижмурювати очі. До каталогу додана ціла стаття про цей напрям і про його змагання. Цікаво, що люди ці вважаються якимись революціонерами в штуці, і трактують себе дуже поважно.

Дома я працюю собі над пректами композицій і читаю вечорами.

Від 21. 3. 1912 року

Професор Lucas (Лукас) перейшов до нової академії, де з ним перенеслися майже всі учні. Я, хоча в деяких речах не погоджуюся з професором, однак хочу й надалі під ним працювати, позаяк він трактує річ способом новішим і відмінним від перестарілих академічних способів. І я гадаю, що малювати він може навчити.

Тут є тепер вже й зовсім модерні академії, де відразу вчать малювати декоративно. Останніми часами навіть т. зв. "кубісти" заклали свою академію.

Крім портрету старого мужчини, що тепер закінчую і яким я вдоволеній більше ніж якою небудь іншою річчю, що робив тут, я намалював собі і одну композицію, де попробував своїх сил в тім напрямі. Ця річ більша, хоч звичайно, як проба, без претензій.

Від 21. 4. 1912 року

Під впливом свого професора я почав від недавна малювати троха більше контрастами, чим давніше, і шукати кольору, і нахожду що це надає моїм студіям більше характеру.

Роблю багато шкців фарбами, і це має свої позитивні наслідки, бо вже послідні мої речі більше здецидовані в кольорі. Навіть професор посліднього разу дуже мало що найшов закинути моїй праці.

Тепер маємо виставу "незалежних", що презентується цього року незвичайно нужденно, вже й критика не багато писала і публіка мало цікавиться.

Переважно, окрім богомазів початкуючих, маса найрізномірніших примітивістів. "кубісти" і найновіша атракція: "футуристи", що намагаються відтворити рух і малюють людей з одним оком і двома головами, а коней з безчисленным числом ніг.

В Страсний тиждень на Богослуженнях в деяких церквах співали знамениті хори і грали оркестри "ораторії", церкви були переповнені. Я перший раз чув чудову церковну музику.

Від 26. 4. 1912 року

Ваша Ексцеленція!

Вислані мені телеграфічним переказом гроші визволили мене. Тепер по врегулюванню своїх справ маю намір виїхати для відпочинку до батьківщини.

Буду почуватися щасливим, коли зможу особисто зложити Вашій Ексцеленції подяку за щире підмогу і опіку, а разом з тим виказатися конкретними овочами своїх

студій, що передвсім зможуть дати поняття про те, наскільки я тут скористався і чого навчився.

Щодо праці і добрих намірів не можу собі нічого закинути, навіть послідніми часами мимо прикрих обставин я працював дома головно над портретами. Щодо іншого, що залежить від вроджених здібностей і що є річчю важнішою, я вже сам судити не можу. Моїм одиноким бажанням є, щоби Ваша Ексцеленція могли побачити мої праці, які я зібрав за час моїх студій, і оцінили, наскільки заслужено користав я з добродійства Вашої Ексцеленції. Я переконаний, що в Парижі багато скористав і не мало навчився.

В початках липня гадаю вибиратися в дорогу.

Дякуючи Вашій Ексцеленції від широго серця за одержані добродійства, залишюся завжди зобов'язаний вдячністю.

Яків Струхманчук

1. ЦДІ Архів у Львові, Ф. 358 чт., Оп. 2, спр. 101.
2. -"--, спр. 208.
3. -"--, спр. 259.
4. -"--, спр. 97.
5. -"--, спр. 287.
6. -"--, Оп. 1, спр. 256.
7. -"--, Оп. 2, спр. 228.
8. -"--, спр. 260.
9. Митці України. Енциклопедичний довідник. – К., 1992 – С. 561.

Volodymyr Lukan

ART STUDIOS OF YAKOV STRUKHMANCHUK IN PARIS

The publication presents the fragments of the letters of the artist Y. Strukhmanchuk to the Metropolit (Archbishop) Andriy Sheptytsky which inform us about the art life of Paris at the beginning of the 20th century

ЗМІСТ

ДО 2000-ЛІТТЯ РІЗДВА ХРИСТОВОГО

Богдан Кіндратиук. Етнорегіональна своєрідність сакрального малярства й церковної музики Галицько-Волинської держави..... 3

ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧНИНИ

Мирон Черепанин. Музична культура Галичини другої половини XIX – першої половини XX ст. як предмет наукового вивчення..... 12

Наталія Толошніак, Лєся Ничай. Діяльність Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Станіславі..... 21

Юрій Волощук. Фахова підготовка скрипалів у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка: національні традиції і європейський мистецький досвід (1903-1939 рр.)... 37

Лєся Мороз. Польське хорове товариство “Лютня” у Львові..... 46

Жанна Зваричук. Музично-хорові товариства “Боян” та їх вплив на громадсько-просвітницьке життя Прикарпаття кінця XIX – початку XX ст..... 54

Дарія Лєсик. Виконавське мистецтво піаніста Богдана Тихонюка..... 62

МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

Ірина Полякова. Музичний фольклор в операх Георгія Майбороди..... 71

Віолетта Дутчак. Кобзарський феномен Зіновія Штокалка..... 82

Марія Новосад. Українська народна пісня в літературній творчості Івана Франка.. 90

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Станіслав Шумега. Історія зародження та шляхи розвитку дизайн-освіти..... 98

Людмила Маслій. Художня освіта в Галичині початку XX ст. в контексті європейських традицій..... 107

Василь Хомин. Національні традиції в монументальному малярстві Галичини першої третини XX ст..... 116

Тетяна Іванчо. Закарпатська мистецька школа другої половини XIX – першої половини XX ст..... 125

Володимир Шпільчак. Декоративна пластика будівель Івано-Франківська початку XX ст..... 134

Юрій Бойчук. “Паракультурні” явища в сволоці низової архітектури Галицького модерну (на прикладі історичної забудови м. Стрия)..... 141

Олена Дяків. Історія становлення конструкторського бюро об’єднання “Прикарпатліс”..... 152

НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО

Євген Антонович. Змістовий та семантичний аспекти дослідження народного мистецтва..... 157

Романа Дудик. Часові та просторові аспекти музичного фольклору Прикарпаття..... 164

НЕВІДОМІ СТОРІНКИ

Олена Волинська. Художньо-освітня діяльність Дениса-Лева Іванцева..... 170

Свєгенія Біркова. Творчий портрет Миколи Бездільного – музиканта, художника, громадського діяча..... 180

Володимир Лукаш. Мистецькі студії Якова Струхманчука в Парижі..... 189

CONTENTS

TO 2000-ANNIVERSARY OF CHRISTMAS

Bohdan Kindratiuk. Ethno-regional peculiarity of sacral painting and sacred music of Halych-Volyn State..... 3

THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE OF HALYCHYNA

Myron Cherepanyn. Musical culture of Halychyna of the second part of the 19th and first part of the 20th centuries is as the subject of science examination..... 12

Natalia Toloshniak: Lesya Nychay. The activity of the Highest Institute of Music, named after M. Lysenko, in Stanislav..... 21

Yuriy Voloschuk. Special training of violinists at the Highest Institute of Music, named after M. Lysenko, in Lviv: national traditions and art European experience (1903-1939)..... 37

Lesya Moroz. Polish choir society “Liutnya” in Lviv..... 46

Zhanna Zvarychuk. Musical and choir societies “Boyan” and their influence on public and educational life of the Precarpathian region at the end of the 19th – and at the beginning of the 20th centuries..... 54

Dariya Lesyk. The performing art of the pianist Bohdan Tykhoniuk..... 62

THE ARTIST AND THE FOLK CREATION

Iryna Polyakova. Musical folklore in the operas of Heorhiy Maiboroda..... 71

Violetta Dutchak. Kobzar phenomenon of Zinovi Shtokalko..... 82

Maria Novosad. Ukrainian folk song in the literary creation of Ivan Franko..... 90

THE THEORY AND HISTORY OF FINE ARTS

Stanislav Shumeha. The history of origin and ways of improving of design education..... 98

Liudmyla Masliy. Art education in Halychyna at the beginning of the 19th century: the peculiarities of its developing in the context of European education..... 107

Vasyl Khomyn. The national traditions in monumental painting of Halychyna of the first part of the 20th century..... 116

Tetiana Ivancho. Art school of the Transcarpathia of the second part of the 19th and the first part of the 20th centuries..... 125

Volodymyr Shpilchak. Decorative plastic of houses in Ivano-Frankivsk at the beginning of 20th century..... 134

Yuriy Boichuk. Paracultural phenomena in the evolution of the basic architecture of Halych Modern (on the example of the historical building of Stryy)..... 141

Olena Diakiv. The history of the design office of the enterprise “Prykarpatlis”..... 152

FOLK ART

Yevgen Antonovych. Semantic and rich in contents aspects of investigation of the folk art.... 157

Romana Dudyk. Time and spatial aspects of music folklore of the Precarpathian region..... 164

UNKNOWN PAGES

Olena Volynska. Artistic and educational activity of Denys-Lev Ivantsev..... 170

Yevgenia Birkova. The creative portrait of Mykola Bezdilnyy -- musician, artist, public figure..... 180

Volodymyr Lukan. Art Studios of Yakov Strukhmanchuk in Paris..... 189

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський університет ім. Василя Стефаника

ВІСНИК
Прикарпатського університету

Мистецтвознавство
Випуск 2

Видається з 1995 р.

Адреса редколегії: 76000, м. Івано-Франківськ
вул. Шевченка, 57,
Прикарпатський університет, тел. 2-31-47

Видавництво "Плай" Прикарпатського університету
76000 м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57, тел. 59-60-51
(українською мовою)

Ministry of Education of Ukraine
Precarpathian University named after V.Stefanyk

NEWSLETTER
Precarpathian University named after V.Stefanyk
Precarpathian Untyeisity named after V.Stefanyk

ART STUDIES
ts № 2 Issue

Published since 1995

Publishers' address: Department of Fine Arts
Precarpathian Untyeisity named after V.Stefanyk
57, Shevchenko Str., 76025 Ivano-Frankivsk, tel. 2-31-47

PLA1 Publishers, Precarpathian University
57, Shevchenko Str.,
76000, Ivano-Frankivsk, tel. 59-60-51
(Published in the Ukrainian Language)

Літературний редактор: Надія ТИШКІВСЬКА
Технічний редактор: Олена БОЙЧУК
Комп'ютерна верстка: Віра ЯРЕМКО

Друкується українською мовою
Реєстраційне свідоцтво КВ № 435

Здано до набору 5.09.2000 р. Підп. до друку 28.12.2000 р. Формат 60x84/16. Папір офсетн.
Гарнітура "Times Neu Roman". Ум. друк. ар. 12,37. Вид. арк. 12,47. Тираж 300 прим. Зам. 368

Друкарня видавництва "Плай" Прикарпатського університету
76000 м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57, тел. 59-60-51