

86  
10.53

# МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВІСНИК  
ПРИКАРПАТСЬКОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ

ВИПУСК X–XI



Івано-Франківськ  
2007

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

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

**МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО**

ВИПУСК X–XI



НБ ПНУС



723090

ІВАНО-ФРАНКІВСЬК

*ВДВ ЦІТ*

2007

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

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

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

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

Друкується за ухвалою Вченої ради Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника.

Протокол №9 від 30 травня 2006 р.

Протокол №1 від 30 серпня 2007 р.

#### Рецензенти:

ТЕРЕЩЕНКО А.К. – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України, провідний науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України;

ВАВРИК О.І. – кандидат мистецтвознавства, заступник начальника організаційно-методичного відділу Академії мистецтв України.

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

**Редакційна колегія:** д-р мистецтв., проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ (*голова редколегії*); д-р мистецтв., проф. П.Ф.КРУЛЬ; д-р мистецтв., проф. А.П.ЛАЩЕНКО; д-р мистецтв., проф. Д.В.СТЕПОВИК; д-р мистецтв., ст. наук. співроб. Р.В.ЧУГАЙ; д-р мистецтв., проф. М.В.ЧЕРЕПАНИН; д-р мистецтв., проф. Ю.П.ЯСНОВСЬКИЙ; канд. мистецтв., доц. В.Г.ДУТЧАК (*голова редакційної колегії*); д-р мистецтв., проф. І.В.СІМОНОВИЧ (*секретар*).

код 02125266  
**НАУКОВА БІБЛІОТЕКА**  
Інститут мистецтв редакційної колегії:

76000, Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34а,  
2 30 30

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Видавничо-дизайнерський відділ ЦТТ Прикарпатського національного університету, 2007.

Тел.: 59-60-50

### СТАТТЯ ІВАНА ФРАНКА ПРО ПОЛЬСЬКУ ТА УКРАЇНСЬКУ МУЗИКУ

*Автор статті вперше вводить до наукового обігу маловідоме музикознавче дослідження І. Франка, що було надруковане у газеті “Кур’ср львівський” польською мовою 1892 року. І. Франко аналізує розвиток і проводить порівняльну характеристику польської та української музики впродовж XVII–XIX ст. На особливу увагу заслуговує високе визнання І. Франком творчості Д. Бортнянського, М. Дилецького, М. Лисенка.*

*Переклад статті І. Франка з польської і коментарі Т. Коноварт.*

**Ключові слова:** музичне мистецтво, виконавство, композиторська творчість, фольклор.

3 травня по грудень 1892 року у Відні була організована міжнародна виставка театрального та музичного мистецтва. Європейські держави представляли свої кращі творчі колективи, виконавців, композиторів і їх найновіші творчі здобутки. Відбувалися сольні та хорові концерти, театральні вистави, які мали великий успіх у публіки. Тут, на цій виставці, віденці й численні гості міста, які з’їхалися з цієї нагоди, мали можливість ознайомитися з мистецтвом багатьох європейських країн. Готувалися до виставки довго й ретельно, про що свідчать як представлені експонати, так і супровідна друкована інформація: буклети, брошури, путівники. Ця резонансна мистецька подія згодом була належно відзначена в періодичній пресі. Чехи, німці, росіяни, поляки активно коментували її на сторінках своїх видань.

Україна, яка на той час входила до складу Австро-Угорщини, теж могла бути репрезентована на виставці й зайняти там достойне місце. Однак цим правом, на жаль, ніхто не скористався. Не знайшлося серед патріотичного кола українців ні меценатів, ні ентузіастів, які б узяли на себе організацію такої важливої справи. Можна припустити, як вважає Іван Франко, що це типовий вияв української “розсіяності”, пасивності, непоінформованості – все це можна пояснити, однак не можна оправдати, оскільки була втрачена нагода гідно представити Європі як сучасні доробки української музичної культури, так і її історію. Задля справедливості відзначимо, що були й винятки. Окремі українські експонати все ж на виставку потрапили, проте тулилися вони у чужих павільйонах і, відповідно, не привернули належної уваги ні відвідувачів, ні преси. Саме тому відрадіним явищем на виставці була поява історичного нариса професора краківської гімназії, вчителя музики, д-ра Францішка Биліцького. Присвячений польській музиці, він, хоч дуже скромно і скупко, торкається питань музичної культури України (за тогочасною термінологією – України-Руси).

Праця видана завдяки ентузіастові виставки польському історичному й публіцисту Альфреду Щепанському і увійшла до його брошури “Музика і театр у поляків” (“Die Musik und das Theater bei den Polen”) як окремий розділ. Саме цей нарис Ф. Биліцького і привернув увагу Івана Франка. Письменник майже повністю перекладає його на польську мову та друкує у шістьох номерах газети “Kurjer Lwowski” за 1892 рік (за 27, 28, 30 та 31 серпня і за 1 й 6 вересня), додаючи свої зауваження, спростування, а часто суттєво доповнюючи розділи бібліографічною, історичною та музично-театральною інформацією. Це не перший виступ письменника з питань музичної культури. Уже з 1884-го року в галицькій

пресі з'являються публікації за підписами “Нефаховий”, Мирон, І.Ф. та іншими, які належать перу Івана Франка. Це рецензії на музично-театральні вистави (“Запорожець за Дунаєм”, “Різдвяна ніч”, “Пан мандатом” тощо), на музично-теоретичний підручник П.Бажанського, на збірку Костя Паньковського “Руський співаник”, інформація про нові музичні надходження та ін.

Стаття “Музика польська і руська” посідає особливе місце. Задумана як переклад, вона переросла рамки свого жанру і стала самостійною музикознавчою працею І.Франка. Письменник суттєво доповнює розділи, присвячені польській музиці, а головне, значно розширює інформацію з царини української музичної культури. Мету своєї участі автор пояснює сам: не докоряти проф. Биліцькому, який про українську музику “нічого докладного сказати не може” (див. нижче статтю), а в міру своєї обізнаності “доповнити, особливо в розділі руської музики” (див. там само).

Суттєве розширення розділу музично-історичної бібліографії, окреслення методологічних напрямків історичних та фольклористичних досліджень, скерування науковців до вивчення певних архівних джерел, до порівняльного аналізу живого фольклорного матеріалу, характеристика української церковної музики, зокрема висока оцінка творчості Д.Бортнянського як “геніального композитора псалмів, руських мес...” та М.Дилецького як представника музично-теоретичної науки XVII ст., висока оцінка творчості сучасних композиторів, особливо М.Лисенка – все це робить публікацію І.Франка не тільки цікавою для широкого кола читачів, а й корисною у сфері наукових досліджень.

Іван Франко

## МУЗИКА ПОЛЬСЬКА І РУСЬКА

Музично-театральна виставка у Відні, хоч, може, й не матиме жодного тривалого значення для розвитку музики й театру серед народів Австрії, збудила, однак, у широких колах громадськості інтерес до музики й театру різних народів. Відомими стали тріумфи чеського театру на цій виставці – їх визнали навіть німці, які до цього часу дуже скептично ставилися до мистецької творчості чехів. Відомо також, що великий успіх на виставці має російський відділ, що спонукало центральну пресу вмістити досить докладні статті, які описують діяльність російського театру. Зауважу при нагоді, що одна з цих статей, вміщена в “*Neue freie Presse*”<sup>\*</sup>, була передрукована в дослівному перекладі однією з польських газет без виправлення багатьох разючих помилок про початок “російського” театру, без застережень щодо різниці малоросійського і власне російського театру та без урахування впливу релігійної польської драми на малоруську.

На жаль, польський відділ, як ми знаємо з дотеперішніх повідомлень, не відзначається ні добіркою і систематизацією, ні багатством представлених<sup>1</sup> предметів і пам'яток. Чи заімпонують театральні й концертні виступи – покаже недалеке майбутнє. Так чи інакше польська музика і польський театр будуть на виставці представлені, а самі вже імена Шопена, Моджеєвської, Решків та інші зможуть польські артистичні виступи оповити сяйвом слави, навіть коли б виставка була скромніша, а виступами на виставці керували ще бездарніше, ніж це має місце тепер.

Зовсім інакше ведеться з мистецтвом руським. Для нього не знайшлося навіть стільки меценатів і аматорів, як для польського; воно не має окремого відділу; ніхто не подумав про зібрання його пам'яток і творів, а невеличкі фрагменти, які його представляють, мусять

тулитися частково в польському відділі, частково в російському, частково ще в інших, хтосьна яких. Це типовий вияв руської “розсіяності”, а значною мірою й руської пасивності.

Слід віддати належне панові А.Щепанському, одному з головних організаторів польської виставки, який зараз, хоч дуже пізно, зробив спробу поінформувати відвідувачів виставки про музику й театр у поляків. З цією метою він видав німецьку брошуру “*Die Musik und das Theater bei den Polen*”<sup>\*\*</sup>, яка є коротким нарисом розвитку тих галузей мистецтва на польській землі. Брошура складається з двох частин: одна, присвячена музиці, що її написав д-р Францішек Биліцький, професор гімназії та вчитель музики в Кракові; друга, присвячена театрові, вийшла з-під пера самого п. Щепанського. Залишаючи другу частину на суд іншого референта, більш, ніж я обізнаного в театральних справах, хочу зі свого боку ознайомити читачів з працею д-ра Биліцького.

Історія польської музики, особливо її початки, маловідома навіть у колах професійних музикантів. Вона не вивчалася докладно в усіх деталях так як цього б хотілося і як би цього заслуговувала сама справа. Наскільки я знаю, в польській професійній літературі нема спроби опрацювання всієї історії польської музики, хоч у видавництвах різних актів і документів, у періодичних виданнях, енциклопедіях і спеціальних монографіях є досить великий для такої праці матеріал у вигляді біографій окремих майстрів, оцінки їх творів, описів інструментів і т.ін. Тому треба подякувати д-рові Биліцькому, що на підставі цих матеріалів і праць, хоч і в тісних рамках виставкового довідника, дав нам короткий нарис історії польської музики. Подаючи тут переклад його праці, не маю на меті критикувати її, лише позволю собі, наскільки стане моїх скутих у цьому фаху знань, її доповнити, особливо в розділі руської музики, котрої автор теж торкається, але про котру, не маючи, очевидно, на виставці жодних прикладів, нічого докладного сказати не може за винятком гарної характеристики народних пісень. Однак перш ніж приступити до самої праці д-ра Биліцького мушу відзначити один її дуже суттєвий недолік, а саме: брак згадки про інструменти в Польщі й на Русі, які використовувалися і шанувалися в різні епохи. Не подано також у брошури, які зразки інструментів, які рукописи, композиції та пам'ятки вміщено на виставці в польському відділі, а це було б дуже бажаним для ознайомлення публіки, хіба що на виставці є, крім цього, якийсь інший каталог? Але навіть у такому випадку полоністику з цього каталога треба було передрукувати окремо й додати до цієї брошури; в цілому вона б виграла, до того ж ціна, яка тепер при неповних 60 сторінках виносить аж 50 центів і кожному мусить видаватися децю пересоленою, була б тоді більш відповідною. Пригадаю, що інформаційні каталоги на празькій виставці були величезні, в порівнянні книжки: один мав більше 500 сторінок і коштував 70 центів, а цінний каталог ретроспективної виставки, що мав понад 200 сторінок, коштував 50 центів. Ну, але “в нас інакше, інакше, інакше”, – як говорив колись Богдан Залеський<sup>\*\*\*</sup>.

## II

У вступі до своєї роботи д-р. Биліцький звертає увагу на джерела та допоміжні праці до історії музики: “Для історії польської музики особливу вартість мають “*Akta consularia*” польських міст. Цех музикантів мав постійні “репрезентації”. До цієї короткої замітки треба б додати зауваження, що “*Akta consularia*” польських міст щодо історії музики й музичних цехів досі зовсім не використовувалися. Дослідженням цих актів займаються нині такі видатні працівники, як Вл. Лозінський та інші, але музиці якось не пощастило в тих дослідженнях. За дивним збігом обставин дослідники кинулись на галузь найменш, може, важливу й характеристичну з огляду цивілізаційного – на золотництво.

\* “Нова вільна преса” – щоденна віденська газета (ред.). Йдеться про статтю “*Rusland in der Rotunde*” (Росія на виставці), підписану N.G. та надруковану в газ. “*Neue Frese Presse*” за 1892 р., 1 серпня.

\*\* “Музика і театр у поляків” (ред.).

\*\*\* Перша фраза вірша Богдана Залеського “В нас інакше...”, написаного в 1838 р.

У Львові Лозінський, у Кракові Леонард Леший знаходили безліч цінних деталей до історії того мистецького промислу. Комісія з історії мистецтв, що існує в Кракові при Академії Наук, очевидно, під впливом професії та уподобань її членів, спрямувала свої пошуки насамперед на поле малярства й будівництва, заледве торкаючись музики. Тим-то до поданої вище нотатки д-ра Биліцького слід було б додати, що до цього часу можемо лише здогадуватися, що в цих “*Acta consularia*” є матеріали до історії нашої музики, але що саме в них є і яку воно має вартість – про це, на жаль, майже нічого сказати не можемо. “Крім міських архівів, перш за все Кракова і Львова, збірники “*Kapitui Katedralnych*” подають багато дуже цінних джерел до історії музики в Польщі”.

У публічних бібліотеках зберігається багатий матеріал із різних епох, речі неабиякої вартості має також бібліотека князів Чарторийських у Кракові. На мою думку, саме бібліотеки та архіви капітул і монастирів, а також родинні колекції великих магнатів повинні дати найважливіший матеріал і в записках, і в самих пам’ятках музичної творчості, бо, власне при головних костьолах та монастирях, а також при дворах королів і магнатів, концентрувався розвиток музики, існували капели та хори, працювали талановиті майстри духовних і світських композицій.

“Істориками польської музики називаю тут: П о л і н с ь к о г о у Варшаві, автора багатьох досліджень, який знайшов та опублікував твори Зеленського та Шамотульського; д-ра теології С у р ж и н с ь к о г о (в оригіналі через помилку написано Сушинського) у Познані та К а р а с о в с ь к о г о, придворного віолончеліста в Дрездені”. У доповненні до цієї нотатки хочу відзначити заслуги дуже мало у нас відомого д-ра Суржинського, який за власний коштом опублікував три випуски надзвичайно цінних “*Monumenta musicae sacrae Poloniae*”, в яких ознайомив музичний світ з кількома найкращими композиціями старих майстрів польської церковної музики. Крім того, він опублікував у минулому році таку ж цінну збірку найдавніших польських церковних пісень, а в “Пам’ятнику познанського Товариства друзів наук” оголосив цікаву, оперту на джерелах, працю про “старовинну фігуральну музику в Польщі”, не рахуючи вже інших менших його робіт.

Для вивчення руської музики зроблено ще менше. Щоправда, російські вчені досить старанно опрацювали староруський період, але власне період середньоруський, XV–XVII століття, час, коли на території південної Русі під впливом Польщі й Заходу виникає сильний і плідний рух на музичній ниві, опрацьований найменш докладно, значною мірою через упередження російських істориків до Заходу й до пошуків впливу того Заходу на історію руської цивілізації. Поряд із цим, особливо у праці Дмитра Разумовського “Історія руського церковного співу”, а також у працях Сокальського про руську музику й руський церковний спів, зібрано багато цінних відомостей. У нас услід за ними знайшов священик Порфирій Бажанський у своїх працях “Про історію співу” та “Про музичний малоруський тон”. Нової історії, особливо світської руської музики в Україні, ніхто до цього часу не опрацьовував; щодо Галичини, то деякі цінні вказівки є у бібліографії священика Бажанського (*Otto. Nauczny słownik w Prace*), а також у його численних дрібніших працях та замітках (напр. про семінарські хори), які публікувалися у фейлетонах “Діла”.

### III

Далі д-р Биліцький переходить до характеристики польських та руських народних пісень.

“Пісні польського народу відзначаються особливо вражаючою різноманітністю ритму та незвичайним багатством мелодії. Їх можна поділити на дві головні групи: пісні з танцювальним ритмом і власне пісні. Танцювальні пісні викликають цікавість не тільки

з приводу оригінальної ритміки, а й завдяки характерним мелодіям, властивим польському народові. Короткі стислі фрази з чоловічими цезурами, в яких раз у раз з’являється якийсь ритм, додають тим веселим, часом навіть сміливим і замахистим мелодіям особливої принади. Це – поєднання чуттєвості з героїкою, розкутої веселості, яка інколи вибухає сльозами. Так побудовані відомі краков’яки, куяв’яки, мазурки. Ці народні мелодії, яких нараховуємо тисячі, мають дивовижне багатство мотивів, ритмічних різновидів.

Власне, пісні мають повільніший темп, однак їм бракує широкої мелодичної основи, натомість вони відзначаються дуже гарними лініями і справді поетичною простою. Не беруся судити, наскільки точною і докладною є дана характеристика. Відзначу тільки одне. Д-р Биліцький виділяє “короткі стислі фрази з чоловічими цезурами” як характерну рису польських танцювальних пісень, що відрізняє їх від інших. Відомо, що в народі мелодія пісні з’являється одночасно з текстом і переважно пристосовується до ритміки цього тексту. Відомо також, що чоловічі цезури не є характерні для польської мови, натомість переважають у чеській, часто зустрічаються й у руській мові, хоч народ їх не дуже любить. Знаємо також, що танцювальних коротких пісень у чехів дуже багато, що деякі танці, які згодом дуже поширилися серед польського народу, наприклад полька, є переважно чеського походження. Чи не варто було б, перш ніж говорити про риси оригінальної польської танцювальної пісні, дослідити її можливий зв’язок із чеською піснею? Взагалі нові порівняльні дослідження враховують не тільки текст, а й музику народних пісень: разом із “мандрівними темами” в літературі й текстах пісень маємо теж “мандрівні мелодії”. Гарячі патріоти не повинні вважати приниженням свого народу, якщо у скарбниці його мелодій виявиться певний відсоток таких мандрівних пташок. Адже ж відомо, що ту ж мелодію можна по-різному настроїти, з різним почуттям проспівати. Тільки порівняльні дослідження можуть виявити, скільки власного почуття, власної душі здатний передати народ у ті позичені контури і скільки залишиться на рахунок його власної творчості після вилучення позиченого.

Збирачів народної музики Биліцький подає дуже коротко. Він знає тільки одного Кольберга (помер у 1890 р.), який залишив монументальну багатотомну працю “Збірку пісень польського народу”. Щоправда, в цій багатотомній збірці для музики є відносно мале жниво: якщо б з усіх 20-ти томів “Народу” вибрати пісні, записані з уст народу, і вилучити ті, які повторюються у різних томах, то не знаю, чи заповнили б вони один або два томи. Тому не слід було б забувати про інших збирачів народних мелодій, таких як Ліпінський (музика до пісень, зібраних Вацлавом з Олеська), Ротера (польські пісні зі Сілезії) та й молодших збирачів, які групуються при краківській “Колегії відомостей з вітчизняної антропології” і варшавській “Віслі”<sup>\*\*\*</sup>; назву тут прізвища Карловича, Федеровського, Петрова, Гьотера, Удзелі та ін.

Споріднений і тісно пов’язаний з історією та долею поляків руський народ виявляє у народних мелодіях зовсім інший характер. Якщо танцювальні ритми позбавлені тієї різноманітності, яка властива польським танцювальним пісням, то типові українські пісні відзначаються прекрасною мелодією і широким виливом туги, що є виразом безконечних терпіння і запеклої боротьби, яку руський народ змушений був провадити з

\* Збірка Оскара Кольберга “Пісні польського народу” видана в 1842–1845 рр. Згодом увійшла у 23-томне видання “Народ. Його звичаї, спосіб життя, мова, легенди, приказки, обряди, заклинання, забави, пісні, музика і танці”, опубліковане в 1865–1890 роках.

\*\* “Вісла” – щомісячний журнал, орган польського етнографічного товариства, виходив із перервами від 1887 до 1922 р.

дикими варварськими ордами татар і турків. Навіть гучні, звияжні співи позбавлені почиття впевненості, й від тих шляхетних мелодій віє несвідомим передчуттям близьких поразок і нещастя.

Руські мелодії з'являються у різноманітних обробках: у збірці Оскара Кольберта міститься багато найбільш вдалих. З-поміж обробок особливо відзначаються руські танці в обробці на 4 руки Зигмунта Носковського, танці польських горян в обробці на 4 руки Ігнатія Падеревського й польські танці в обробці Зарембського<sup>\*</sup>.

Залишаючи осторонь “обробки”, тобто мистецькі переробки народних мелодій, додаю тут лише кілька слів про збирачів руських народних мелодій. І знову насамперед треба назвати поляка Ліпінського, у праці якого “Музика до пісень польських, руських, зібраних Вацлавом з Олеська” більшу частину становлять руські мелодії. Іншим збирачем руських народних мелодій був також поляк Коціпінський. Заслуговують на увагу ще два українці: Рубець та Микола Лисенко; зокрема, останній видав кілька томиків свого збірника українських народних пісень, які містять найкращі перлини українських мелодій. Величезну збірку українських пісень із мелодіями, яких є понад 2000, має талановитий руський музикант Порфирій Бажанський; опублікування цієї збірки галицькі русини повинні вважати одним із найпочесніших завдань своєї національної гордості. Коли ж вони візьмуться до цієї справи?

#### IV

“Найдавнішою польською піснею є “Богородиця” – пісня до Матері Божої, що співалася ще в XI столітті. Полінський згармонізував цю пісню, відтворив і видав її, по можливості, в первісній формі.

Першим видатним музикантом у Польщі був Генрик Фінк, саксонець, капельмейстер польських королів Яна Ольбрахта й Олександра (друга половина XVI століття). Його композиції містяться у виданні Ляблінгера “Концентус”, що вийшло в Авсбургу 1545 р. Бібліотека в Цвіккау має збірку з 55 пісень, покладених на музику Генриком Фінком, надрукованих близько 1500 р. У бібліотеці Проського у Ретенсбурзі знайдено його месу на 3 голоси.

Небіж Фінк – Герман – був теж довгий час капельмейстером при польському дворі, а після повернення до Німеччини з ентузіазмом згадував час свого перебування у Польщі.

XVI ст. було і для польської літератури, і для музики епохою найвищого розквіту. Велика увага Ягеллонів до науки й мистецтва мала значний вплив і на музику. У час Зигмунта I (1506–1548) у Кракові виникла королівська колегія рорантистів<sup>\*</sup>, завданням якої було співати в катедральному костьолі на замку Вавелі й молитися за померлих членів королівської родини. Колегія ця, заснування якої припадає на 1543 рік, існувала аж до кінця XVIII століття.

Займалися там тільки поважною музикою, тобто найбільшими західними майстрами католицької костельної музики тих часів, і ця обставина мала велике значення для розвитку польської музики.

Однак ще перед 1543 р. першим, хто почав навчати музики у Кракові, був священник Себастьян Фельштинський. Він дав освіту двом особливо видатним учням – Мартинові Львів'янину (Leopolita) й Вацлаву Шамотульському. Перший прославився своїми костельними піснями й кількома месами, три з яких на п'ять голосів знайдено в архіві краківської катедрі. Твори ці свідчать про незвичайну майстерність у контрапункті, виявляють музиканта, який зміг піднятися до самотнього рівня.

\* Капела співаків, заснована польським королем Зигмундом I у 1543 році на Вавелі.

Шамотульський нар(одився) близько 1529 р., був видатним музикантом; його композиції – 30-й псалом і один мотет – були поміщені у збірнику Монтанні<sup>\*</sup>. З диригентів рорантистів заслуговують на увагу св(ященик) Томаш Шадек – автор кількох мес, твори якого свідчать про композиторську майстерність.

Микола Зелінський був автором вокальних та інструментальних композицій, крім того, написав декілька мес, мотетів і т. і. н. У бібліотеці князів Чарторийських у Кракові зберігається велика збірка його композицій.

Найвидатнішим у XVI ст. є, безперечно, Микола Гомулка. Він досконало володіє формою і технічними засобами. Особливо його талант виявляється у мелодіях до псалмів великого польського поета Яна Кохановського. Ці шедеври вийшли з друку в 1580 р. і можуть із честю змагатися з тогочасними італійськими творами. Гомулку справедливо слід назвати композитором, який, позбувшись усякої педантерії і формалістики, черпав із чистого джерела справжнього натхнення.

XVII ст. теж може пишатися іменами багатьох видатних композиторів. Їхні імена і твори знаходяться у різних збірниках і добре відомі дослідникам музики за кордоном (на жаль, не відомі в нас!). При дворі Зигмунта III і його сина Владислава IV перебувало багато славних італійських майстрів, зокрема, знаменитий Маренцо, Аспреллі, Пачеллі, Скачі та багато інших.

Видатним польським композитором у XVII ст. був Єжи Горчицький, меси якого заслуговують на особливу увагу<sup>\*</sup>.

Руська церковна і світська музика в XV–XVII ст. теж розвивалася досить добре. Зокрема, Київ був осередком розвитку церковної музики. Тут зуміли подолати рабське наслідування візантійських зразків і створили оригінальні мелодії до старих церковних наспівів, так звані київські напиви. На місце давнього безладного запроваджено спів хоровий, гармонійний; наука нотного співу теж була на досить високому рівні, про що свідчить підручник Дилецького, який досі зберігається у рукописі. Розвиток світської музики безпосередньо пов'язується з еволюцією театру: хорові партії в містеріях і релігійних драмах, так звані канти, пережили існування драм, частиною яких вони на початку були; декотрі з них навіть увійшли в усну народну творчість і живуть донині.

#### V

Звертаючись до XVIII ст., д-р Білицький головну увагу приділяє музиці, що пов'язана з театром. “У галузі драматичної музики вітчизняні композитори мали важке завдання. Загальне захоплення італійською оперою, віра у виключне панування італійських співаків та італійської оперної музики в Німеччині і Франції не давали можливості розвинути вітчизняним талантам у Польщі.

Тільки із заснуванням у 1765 р. у Варшаві постійного національного театру, тобто в перший рік панування останнього польського короля Станіслава Августа Понятовського, власне кажучи, створено заклад, де прихильно ставилися до вітчизняних талантів. У цьому закладі працювали Камінський, Стефані, Ельснер і Курпінський. Головна заслуга Камінського, Стефані й Курпінського полягає у тому, що вони зуміли відповідним чином здобути симпатію публіки. Не змагаючись за першість із славними майстрами драматичної музики, вони вибрали більш популярну форму, де на перший план виступили суто народні елементи.

Перша опера Камінського “Ощасливлені злидні” була у 1778 році з ентузіазмом прийнята у Варшаві. Велике враження у 1794 році справив Стефані своєю музикою до

\* Збірка, правдоподібно, видана Йоганном Бергом (псевдонім Йоганне Монтенус), який у 1650 році разом з Ульріхом Нойбером заклав нотну друкарню.

народної вистави “Краків’яни та горяни”. Текст п’єси написав славний митець Богуславський. Драматична основа цього видатного твору, в якому зображено картину жвавого життя сільського народу, відповідно підібрана музика, де композитор майстерно застосував народні музичні теми в їх природній формі, надають творові особливий характер. Ця народна п’єса йшла на сцені безліч разів і може ще сьогодні викликати зацікавлення.

Поруч з Ельснером, учителем Шопена, який теж написав кілька опер, дуже важливим композитором для історії польської опери є Курпінський. Багатьма своїми творами він оживив польську сцену і збудив інтерес публіки до своїх творів. Курпінський мав надзвичайний талант, однак йому бракувало доброї систематичної школи. Помер у 1857 році загальноповажаний та шанований. З II частини його народної опери “Краків’яни та горяни” (текст Камінського) дві дії будуть поставлені в театрі Віденської музично-театральної виставки”.

Про руську музику XVIII століття д-р Биліцький не може сказати нічого. Щоправда, внаслідок нещасливого збігу обставин одночасно із занепадом руської літератури зі середини XVII століття запізнився і розвиток руської музики. Коли в Польщі у XVIII ст. виникає і розвивається світська музика – народна опера, яка брала рамки й форми від італійських майстрів, усе свідоміше заповнюючи ті форми місцевими мотивами, на Русі далі розвивається тільки церковна музика, особливо одна її форма – напівсвітська, не охоплена обрядом східної церкви – церковна пісня, побудована на зразок німецької, польської та чеської релігійної пісні (особливо гуситської і пісень “Моравських братів”)\*. У межах цієї пісні збереглися уривки гучної драматичної музики – хорів та сольні арії колишніх містерій і мораліте. У 1770 році з’являється перший руський збірник церковних пісень із нотами – “Богогласник”, що містить понад 200 мелодій, багато з яких можна вважати справжніми перлами церковної музики.

На ґрунті власне цієї руської музичної традиції, але вже під впливом європейської, особливо німецької школи, виріс могутній талант Бортнянського, геніального композитора псалмів, руських мес та інших різноманітних композицій у галузі церковної музики. У його творах руська музика досягла своєї вершини. Його псалми можуть гідно стати поруч із композиціями Гайдна та інших західноєвропейських митців, перевершуючи їх простотою стилю, якого вимагає дух східної церкви.

## VI

Історію польської музики XIX століття д-р Биліцький починає чудовою характеристикою геніальної постаті Шопена.

“Тільки в XIX столітті поляки здобули собі особливе становище в галузі музики – і головним фактором тут є поява Фридерика Шопена. Треба зазначити, що талант Шопена розвивався, властиво, на вітчизняному ґрунті, що цілий світ вражень, які Шопен сприйняв замолоду, становив головну, навіть виключну основу розвитку всієї його творчої фантазії.

Молоді роки, які він провів у Варшаві, були присвячені, з одного боку, музичним студіям під керівництвом сумлінного й талановитого Юзефа Ельснера, з іншого, – великий вплив на юнацьку уяву мало найближче оточення, активне життя у столиці та надії на краще майбутнє батьківщини. Повстання 1830 р., його нещасливий хід і трагічний кінець застали молодого Шопена вже далеко від батьківщини, яку він покинув, щоб уже більше ніколи її не

побачити. Глухий відгомін цієї катастрофи раптово потряс його душу й залишився відтоді помітною ниткою смутку і страждань, яка тягнеться крізь усе його життя.

Таке велике місто, як Париж, його тогочасний багатогранний музичний рух фактично не мало впливу на оригінальну, творчу й досконалу індивідуальність Шопена. Юнацькі спомини про батьківщину і про своїх земляків, багатство мелодій з їх свіжою та різноманітною ритмікою, характер народу, його жвавість, шляхетність та чуттєвість – усе це щораз досконаліше втілювалося у творах великого польського митця. Отже, можна справедливо назвати Шопена найправдивішим польським композитором, а якщо врахувати, що його шедеври тепер є здобутком цілого світу, то поляки можуть претендувати на найбільш витончене розуміння свого великого митця.

За життя Шопена у Польщі ним, власне кажучи, більше захоплювалися, ніж його розуміли. Популярними стали тільки деякі його композиції, а саме – кілька улюблених мазурок, польок, прелюдій і ноктюрнів. Не можна говорити і про будь-який значний, безпосередній вплив творів Шопена на напрямок музики в Польщі. Зацікавлення музикою Шопена все більше зростало в міру того, як його видатні польські учні зі справжнім ентузіазмом почали працювати на користь безсмертного митця. Передусім треба тут згадати про невтомного, ще досі активного піаніста і вчителя у Львові Кароля Мікулі, котрий, крім своєї успішної діяльності на педагогічній ниві, заслужив на велику пошану за видання всіх творів Шопена, яке здобуло загальне визнання за кордоном.

Княгиня Марцеліна Чарторійська, з дому княгиня Радзивіл, була не тільки довголітньою талановитою ученицею Шопена – її дім у Парижі (готель Лямбер) довгі роки був осередком усього артистичного світу. Крім того, родина Чарторійських має найбільшу частину найцінніших рукописів Шопена, які є прикрасою шопенівського залу на віденській виставці. Княгиня Марцеліна Чарторійська від 1866 року живе у Кракові і тут успішно проводить свою діяльність у повному розумінні того слова, чим дуже спричинилася до популяризації творів Шопена.

З-поміж біографій та розлогих розвідок про Шопена треба перш за все назвати “Шопен та його твори” Карасовського (є в німецькому перекладі), праці Станіслава Тарновського, Яна Клечинського, Шульца та інших. Багато цінних пам’яток про Шопена загинуло в 1862 році, коли росіяни сплюндрували палац Замойського у Варшаві\*. Натомість п’яних солдатів пограбував усе найцінніше, лютя не оминула жодного предмета, все подерто, потовчено, а фортепіано Шопена, власність пані Єнджейовичевої, сестри Шопена, кинули з третього поверху й воно розбилося вщент. Наприкінці дозволимо собі згадати про знамениту характеристику, яку дав Шопенові незрівнянний майстер фортепіано Антон Рубінштейн у своїй праці “Über Music und ihre meister”\*\*\*. Він пише: “Братом\*\*\* фортепіано, духом фортепіано є Шопен. Чи цей інструмент вдихнув у нього життя, чи він у цей інструмент, коли писав для нього – не знаю, але тільки глибокі почуття могли породити такі твори. Трагізм, романтика, лірика, героїзм, драматизм, фантастичність, задушевність, сердечність, мрійливість, блиск, величність і простота, одним словом, усі можливі вирази містяться в його фортепіанних творах, і все це звучить у нього на тому інструменті в найкращій гармонії. Його полонези є ніби картинами величі Польщі та її занепаду. При цьому не треба забувати, що Шопен – один із небагатьох, хто не має попередників, що є він

\* Йдеться про події, які відбувалися напередодні повстання польського народу проти російського самодержавства, т. зв. Січневого повстання, що тривало від 22 січня 1863 року до осені 1864.

\*\* “Про музику і її майстрів” (ред.).

\*\*\* У Рубінштейна – бардом (кельт.) – поет, співець (ред.).

\* “Моравські брати”, “Богемські брати”, “Чеські брати” – релігійні рухи, які виникли в Чехії у середині XV століття.

єдиним серед композиторів, які, пізнавши свою спеціальність, творили тільки в межах цієї спеціальності. Він був душею фортепіано”.

Ця ентузіастична характеристика Шопена, найбільшого з польських музикантів, написана великим російським митцем, який походить із південної Росії (брат Рубінштейна був навіть українофілом), позитивно свідчить і про талант першого, і про характер другого з них.

## VII

Про подальший розвиток польської музики в XIX ст. д-р Биліцький говорить досить побіжно, присвячуючи ширшу характеристику тільки Монюшкови.

“Ігнаці Фелікс Добжинський (нар. 1807 р.), хоч талантом і творчим духом не доріс до свого великого ровесника Шопена, однак теж спричинився своїми творами та своєю педагогічною діяльністю до піднесення музичної культури й виховання музичного смаку. Про його любов до класичної музики, до прекрасних форм свідчать усі його композиції, серед них увертюри, симфонії, численні пісні та фортепіанні твори, а також деякі кантати, фортепіанні тріо й одна опера під назвою “Flibustjery”\*. Особливо треба виокремити польську симфонію, за яку він на одному з віденських конкурсів одержав першу нагороду. Добжинський справедливо має славу поважного композитора, він умів своїм учням прищепити смак до доброї музики.

Найбільшим польським композитором поруч із Шопеном є Станіслав Монюшко (нар. 1819). Одержавши освіту під керівництвом Рунгенгагена в Берліні, він провів своє життя на батьківщині, переважно у Варшаві. Самостійність, невичерпне багатство шляхетних, оригінальних мелодій, оволодіння найрізноманітнішими музичними жанрами і творення згідно з природою – у найдостойнішому розумінні цього слова – ось головні прикмети його визначного таланту.

Найвідповіднішим жанром, у якому цей композитор має великі досягнення, є пісня. Тут він шляхетний і високий поет із найчистішим польським характером. Ліричні риси в нього переважають, але разом із чутливістю і смутком тут стільки гумору, темпераменту, жвавості, що в його творах віддзеркалюються усі можливі відтінки характеру польського народу. Навіть можна сказати, що у скарбниці його пісень є всі етнографічні тонкощі, які він, так би мовити, увібрав у себе завдяки своїй незрівнянній спостережливості, щоб потім перетворити їх у найкращі перлини свого творчого таланту.

Його пісні стали в Польщі найпопулярнішими, більша їх частина має прекрасний акомпанемент. Вони мають оригінальну гармонію і модуляцію, мелодія вибухає вільно, пливе легко, з невимовною принадністю і є надзвичайно своєрідною.

Найбільш відомим став Монюшко щойно від 1858 року, коли перший раз була поставлена у Варшаві його опера “Галька”. Відколи взагалі існує польська опера, жоден твір цього жанру не мав такого розголосу, не викликав такого ентузіазму, як “Галька”. Текст добре обдуманий і сценічний, але не відзначається нічим особливим, отже, вся заслуга лягає на карб музики.

Фактура самої опери є застаріла й зовсім не задовольняє сучасних вимог: її можна назвати просто штучним зіставленням прекрасних, широко задуманих, розгорнутих пісень, але власне краса цих мелодій, їх шляхетність і легка плавність становлять головну принадність цього шедевра.

Ставилася “Галька” понад 500 разів у самій Варшаві; вона й досі займає визначне місце на всіх польських сценах, її ставили також у Росії, у Німеччині, в Чехії, і всюди вона здобула загальне визнання. Поруч із “Галькою” довгий час мала успіх друга опера

Монюшка – “Страшний двір”: крім вдалої форми, ця опера відзначається справжнім багатством мелодій і суто народним характером. Чудові опери “Фліс”, “Графиня”, “Парія”, “Verbum nobile”, “Беата” – ось наступні твори цього композитора на полі драматичної музики.

Треба ще пригадати, що “Мазурка”, польський народний танець для оркестру в опері “Галька”, є типовим прикладом цього життєрадісного танцю. У той час, як Шопен у своїх мазурках відтворює різні психологічні риси польського народного характеру, у Монюшка мазурка звучить у своїм властивім і характернім ритмі і становить правдивий, досконалий та незрівнянний зразок народного танцю.

У жанрі кантати, ораторії, церковної музики та церковних пісень Монюшко також створив прекрасні зразки. Сюди належать його “Привиди”, музика до поеми Адама Міцкевича, відомої під цією ж назвою. Це одна, цілком самостійна сцена з великого твору Міцкевича “Дзяди” (є німецький переклад Ліпінера). Твір цей написаний для оркестру, мішаного хору й солістів. Чудовою композицією є “Кримські сонети” до тексту Міцкевича, також для оркестру й хору; “Мільда”, на слова Крашевського, для оркестру й хору – створена на основі старолитовських переказів. Ці три композиції виконуються на концертах і можуть розраховувати на тривалий успіх.

Популярність Монюшка мала значний вплив на загальне зацікавлення музикою в Польщі. Дуже поширені й часто виконувані його пісні вже завдяки своїй фактурі ставлять високі вимоги й до співаків, і до акомпаніаторів. Але завдяки їх чарівності, красі вони охоче йшли на жертву, яка вимагала довгих вправ та великих зусиль. Його опери були переконливим і незаперечним доказом, що вітчизняні таланти можуть оволодіти й цією найвищою музичною формою. Його діяльність у різних галузях музики була заохоченням для молодих талантів, які щойно формувалися. Збірники пісень Монюшка можна рекомендувати всім співочим товариствам.

Наступні покоління, сповнені глибокої поваги та подиву до музики Шопена й Монюшка, не дозволили собі пережовувати те, що було вже так досконало опрацьоване, й не погрузли в наслідуванні. Молодші, енергійні таланти з похвальною наполегливістю звернулися до вивчення класичних творів. Шопен і Монюшко виявили невичерпне багатство народної музики; використання цього скарбу, цих могутніх музичних джерел є основним завданням для охочих братися за цю працю.

Найновіший музичний період можемо привітати як час поглиблення студій, прагнення до всесторонньої музичної освіти. Перш за все на арену виступають два молодші таланти: Владислав Желенський та Зигмунт Носковський. Владислав Желенський вчився спочатку у Кракові під керівництвом видатного вчителя фортепіанної музики Германа й композитора Мірецького, потім поїхав до Праги, де закінчив консерваторію, якою керував тоді Крайче. Звідти поїхав до Парижа, де вчився головно у Данке. Потім майже три роки працював у Варшаві професором консерваторії і директором музичного товариства. У 1882 році переїхав до Кракова і працював тут учителем фортепіанної музики й директором музичної школи.

Желенський виявив свій композиторський талант у всіх музичних жанрах. Він написав багато творів для фортепіано, зокрема, одну сонату, кілька смичкових квартетів та ін. Особливої уваги заслуговують його оркестрові твори, а саме: увертюра “Татри”, мазурки, полонези і т.д. Увертюри відзначаються чудовим буйним колоритом, свіжістю мотивів, майстерністю форми. Його танці для великого оркестру дуже оригінальні, а полонези – мають величний задум. У галузі пісні Желенський написав багато прекрасних творів. Щоправда, вони позбавлені мелодійної принади, характерної для

\* Пірати, контрабандисти (ред.).



творів Монюшка, але в багатьох відношеннях заслуговують на увагу, особливо в переливах гармонії і в досконалому поєднанні співу з багатим інструментальним супроводом.

Найбільшим твором цього композитора є опера “Конрад Валленрод”. Текст узятий з поеми Міцкевича з такою ж назвою. Опера з великим успіхом поставлена в 1885 році у Львові та у Кракові. Тепер Желенський працює над другою великою оперою “Гоплана”. Він є також автором підручника з гармонії. Його талант нині в повному розквіті, й ми можемо сподіватися від нього ще багатьох гарних творів.

Зигмунт Носковський (нар. 1846) вчився спочатку у Варшаві по класу фортепіано, скрипки та співу й наполегливо працював під керівництвом Монюшка. Грунтовну, поважну й широку освіту одержав під керівництвом славного Кіля в Берліні. Тут провів декілька років і використав цей час на те, щоб осягнути всі таємниці композиторської майстерності. Потім на запрошення вирушив до Констанції, де успішно працював кілька років учителем та диригентом музичного товариства.

У своїх творах Носковський виявляє рухливий та заповзятливий, багатогранний розум, який з легкістю оволодіває різними формами й задумами. Майже всі його фортепіанні твори мають тільки йому властиву й ним створену форму, яку він називає “краков’яком”. Це – дух різноманітних медодій сільського населення, яке заселяє краківську висоту. Носковський умів підслухати їх характерні ознаки, й у ряді творів, яким він надав гарної форми, створив барвистий, надзвичайно цікавий ритміко-мелодійний образ. Властивим полем, на якому Носковський почувається вільно, є його симфонічні твори, серед них елегантна симфонія та велика характеристична увертюра “Морське око”. Це – симфонічна поема, яка виникла внаслідок мандрівки в татранські гори й відзначається правдивою красою форми, ясною провідною думкою та майстерним опрацюванням. Його велика кантата “Світезянка” для оркестру й хору на слова балади Міцкевича є тим твором, у якому композитор виявив майстерне оволодіння формою. Його музика до народних п’єс “Віра, надія і любов” та “Хата за селом” посідає значне місце й має чудову характеристику. Шедевром Носковського є 50 дрібних пісень для дітей на слова Конопницької, де оспівуються всі принади чотирьох пір року. Легка, невимушена мелодія, сповнена невимовного чару, поруч із чітким та відповідним акомпанементом проходить через цілий ряд пісень і є красномовним доказом творчої сили майстра. Його обробки польських та руських пісень і танців на 4 руки знайшли широке розповсюдження не тільки на батьківщині, а й за кордоном.

Твори обох цих майстрів, Желенського й Носковського, добре відомі всьому музичному світові і здобувають собі щораз більше визнання. Їх замишування до поважної музики, до найкращих зразків і найбільших майстрів благотворно впливає на численних учнів, котрі у них вчатьсь”.

Закінчуємо цей історичний нарис про польську музику побіжним переліком найновіших явищ, причому навіть скорочуємо перелік д-ра Біліцького.

“У галузі композицій відзначився відомий і загальний улюбленець віртуоз Юзеф Ігнаци Падеревський. Спочатку він студіював у Варшаві, потім переселився до Берліна, де певний час учився у Кіля. У 1885 році залишив Берлін і вирушив до Відня, щоб спеціально під керівництвом Лешетицького вчитися грі на фортепіано. Відносно коротке навчання зробило Падеревського справжнім віртуозом. Зайвим було б говорити про прикмети й заслуги цього віртуозного таланту; його коротка, але надзвичайно блискуча артистична кар’єра вже святкувала тріумфи в цілому світі. Падеревський до цього часу писав, за винятком кількох пісень і одної скрипкової сонати, майже виключно для фортепіано. Такі твори, як пісні мандрівника, великі варіації, гумореска “Токката”, польські танці,

танцювальні та наспівні пісні татранських горян (на 4 руки), його великий фортепіанний концерт, свідчать про незвичайний композиторський талант, досконале володіння інструментом, технічну оригінальність та глибину почуттів. Їх часто виконують на концертах, і вони здобувають собі щораз більшу славу.

Наймолодший, багатообіцяючий віртуоз і композитор Зигмунт Стойовський, який має усього 23 роки, вчився у Желенського у Кракові, в 1887 році поїхав до Парижа, де вступив до консерваторії. Уже через два роки здобув першу нагороду за гру на фортепіано. Його концерти в Парижі, Берліні й Англії мали значний успіх. Глибина почуття і високі ідеали, що були прикладом молодому артистові – ось характерні властивості як його гри, так і його творів. Останні, зокрема, кілька творів для фортепіано, один великий фортепіанний концерт, смичковий квартет і оркестрова сюїта, є зразком досконалого володіння формою.

Серед сучасних композиторів відзначилися також Мюнхгаймер – енергійний музикант і композитор, опери якого “Стрілець Оттон”, “Страдіота”, а особливо “Мазена”, знайшли достойне визнання. Довгі роки він був директором опери у Варшаві, живе там донині й має славу прекрасного викладача. Багато його пісень стали популярними.

Кароль Мікулі, учень Шопена, написав кілька гарних фортепіанних композицій.

Юзеф Венявський, брат відомого скрипаля Генрика, теж відзначився як талановитий віртуоз і композитор. Декілька років він жив у Москві, потім був диригентом музичного товариства у Варшаві, останніми роками живе у Брюсселі, де заснував школу гри на фортепіано, яка користується великою популярністю. Компонує переважно для фортепіано, а його найновіша робота – ряд концертних творів – справді чудова.

Зажицький, здібний піаніст і композитор, колишній директор Варшавської консерваторії, виступав у 1867–70 роках у концертах із великим успіхом. Його фортепіанні твори, пісні часто грають і співають. Відомою стала й концертна музика для скрипки – Сарасате прийняв її до свого вибраного репертуару. Фортепіанний концерт композитора теж заслуговує на концертне виконання.

Ярецький, директор опери у Львові, komponував пісні, кантати й великі опери “Королева Ядвіга” й “Міндови”, які з успіхом йшли на сцені Львівського театру.

Машинський, учень Носковського, директор співочого товариства у Варшаві, написав кілька творів для фортепіано. Має значні заслуги за прекрасний підбір композицій і видання пісенників, а також як учитель і диригент варшавської “Лютні”.

Клечинський довгий час вчився гри на фортепіано в Парижі. Створив кілька пісень і тепер є дуже шанованим музичним референтом у Варшаві.

Ян Галль із Кракова написав багато пісень, серед яких найбільшу популярність має “Дівча з личком, як малина”.

Станіслав Недільський, колишній директор опери, автор багатьох оригінальних пісень і хорів.

Невядомський відзначився перш за все завдяки дуже вдалій обробці польських народних пісень.

Герц, відомий учитель гри на фортепіано у Варшаві (перед тим у Берліні), є автором багатьох чудових творів для фортепіано і для співу.

З давніх композиторів треба ще назвати Комаровського, автора “Калини”, названої королевою польських пісень, за яку йому у Варшаві поставлено пам’ятник”.

В окрему групу д-р Біліцький виділяє композиторів оперет і танців.

\* Хор варшавського музичного товариства, заснований у 1886 році Петром Машинським на зразок львівської лютні, заснованої у 1880 р.

“Дунецький, котрого смерть спіткала в найкращі молоді роки, написав кілька легких, веселих опер, які свідчать про його незвичайний талант. Його найкращим твором є “Пажі королеви”. Текст розповідає про часи короля Яна III Собеського. Дунецький жив у Кракові й там у 1869 році поставив перший раз цю виставу, яка справила велике враження своїми привабливими мелодіями й оригінальним потрактуванням.

Гроссман із Варшави написав оперетку під назвою “Дух воєводи”, яка ставилась декілька разів у Берліні.

Славний майстер полонезів князь Михайло Отінський (1765–1833) залишив твори величезної вартості. Його полонези відзначаються шляхетною піднесеною мелодією і мають загальну популярність.

У творах оперних композиторів XVIII ст. містяться різні уривки, які можна вважати чудовими танцями. Особливо слід відзначити танці Курпінського і його славний коронаційний полонез.

Поміж майстрами, які komponували лише танці, особливо заслуговують на згадку Тимольський, автор багатьох дуже вдалих коломийок, мотиви яких він узяв з уст руського народу, Левандовський у Варшаві, який прославився своїми мазурками, й Адам Вронський з Коломиї, автор багатьох вдалих вальсів, польок, мазурок, полонезів”.

Наприкінці автор згадує талановитих дітей, котрі виявили незвичайні здібності як у грі, так і в композиції, і називає Юзефа Гофмана, Ейзенберга та Раулька Кочальського.

Пропускаємо досить докладний перелік прізвищ виконавців, а саме: піаністів, скрипалів, віолончелістів, гітаристів і т.д., учителів музики і співу, співаків і співачок (трохи ширшу характеристику автор присвячує Марцелі Коханській, Межвінському, Решкам і Мишузі, забуває про Закревського, львівського тенора, який тепер у Москві).

Далі перераховує опери, консерваторії, музичні школи, музичні товариства, видавництва, присвячені музиці, і, нарешті, фабрики фортепіано й органів.

Усі ці деталі, важливі в брошурі, написаній зі спеціальною метою, навіть у сухому звіті, ми пропускаємо, хоч і не заперечуємо, що для всебічної характеристики музичного руху в певній країні й це належало б детально опрацювати.

### VIII

Нам залишається ще коротко охарактеризувати розвиток і стан руської музики в XIX столітті. Про Україну не багато можна сказати. Русифікація української інтелігенції ще з кінця XVI століття завела багатьох музикантів, композиторів та інших артистів, родом з України, до російських столиць і в більшій чи меншій мірі позбавила їх твори народного характеру.

З невеликої горстки тих, що зберегли свою національну свідомість і своїми працями надали їй блиску і слави, назву тільки трьох: Марковича, Лисенка й Ніщинського.

Опанас Маркович, чоловік і соратник чудової новелістки, званої під псевдонімом Марко Вовчок, був незвичайно талановитим композитором, одним із перших у Росії, які поламали традиції класицизму й сентименталізму, звернулися до завжди свіжого джерела народної мелодії. Суперечності долі не дали йому змоги розвинути свій талант і блиснуть ним так, як би він міг. Ще з університетської лави в 1847 році він потрапив у заслання разом із Шевченком, Кулішем, Костомаровим, і це заслання зламало його на все життя. Більшість творів пропала безповоротно; відомі тільки його чудові пісні на слова Котляревського. У його “Наталці Полтавці” мелодії ніби живцем узяті з уст народу.

Найвизначнішим учнем Марковича і найбільшим нині українським композитором є Микола Лисенко. Після початкової науки у Марковича він студіював деякий час у Лейпцигській консерваторії, а тепер працює у Києві вчителем музики і співу. Це дуже

плідний композитор, могутній талант, особистість надзвичайно шляхетна й симпатична. Про його збірники українських народних мелодій я вже згадував, але пригадаю ще раз, особливо про ті, які він видав у своїй майстерній обробці з акомпанементом фортепіано, перетворивши цих перелітних птахів українських лісів і степів у справжні артистичні перли, зберігаючи їх первісну свіжість і запах. Можна сказати сміливо, що саме ці обробки народних пісень здобули йому найбільшу популярність і залишаються найтривкішим пам’ятником його діяльності.

Другою групою його творів, наскрізь оригінальних і майстерних, є композиції на вірші Шевченка. Хори, солоспіви, дуети й т.д. – то в душі народної пісні, мало що не варіації знаних уже сільських мелодій, то в душі новішої експресивної музики, майже натуралістичної – ці чудові й надзвичайно популярні твори являють собою цілу школу таланту, який розвивається, і методу автора, який удосконалюється. Поминувши оркестрові композиції – головна сила Лисенка лежить у вокальних композиціях, – перейдемо до його більших творів. Лисенка слушно й незаперечно можна вважати творцем української опери, щоправда, належної опери *seria* він досі не створив. Обидві його опери, опубліковані до цього часу, – “Різдвяна ніч” (ставилась кілька разів у руському театрі у Львові) й “Утоплена” – при багатьох достоїнствах мелодії і гармонізації не виявляють таланту Лисенка в усій його широті, але зробить це велика опера “Тарас Бульба”, майже зовсім закінчена, хоч до цього часу ще не поставлена.

Окремі її уривки, які мені вдалося почути (перший акт у фортепіанному виконанні самого маестро й дума про бурю на Чорному морі (баритонове соло) роблять надзвичайно сильне враження.

Мені плідним, але чи не найбільш оригінальним українським композитором є Петро Ніщинський, автор надзвичайно популярної пісні “Закувала та сива зозуля”. Ця пісня є частиною більшої цілості – мала нею бути, здається, опера “Назар Стодоля”, створена на основі драми Шевченка, однак автор закінчив тільки другу дію і опублікував її під назвою “Вечорниці”.

Інші українські композитори – Гулак-Артемовський, Кропивницький (прекрасний актор і автор драм) або просто репродукують народні пісні, влітаючи їх у свої драматичні твори, або подають тільки менш вдалі варіанти цих пісень. Сміливо можна сказати, що народна українська пісня є сьогодні домінантною рисою української артистичної музики й надає їй характеру незвичайної святості та оригінальності.

Зовсім інакше в Галичині. Тут донедавна панувала ще традиція церковної музики, й то навіть не Бортнянського, а старої музики з XVII ст., злегка тільки відсвіженої традицією сентиментальних романсів із 20-х років нашого століття або традицією німецько-чеської, так званої шинкової музики.

Під впливом цієї традиції були давніші руські композитори, такі як Лаврівський, у значній мірі цього впливу не змогли позбутися сучасні композитори. Найвидатнішим талантом був передчасно померлий Вербицький, дуже плідний композитор. Він ще відносно найбільше черпав із джерела народних мелодій, хоч школа й нахили тягнули його до давньої сентиментальної музики й до церковщини. Він відзначився насамперед у піснях. До найкращих належить “Дай, дівчино, нам шампана” на слова Стебельського.

З сучасних руських композиторів назву Воробкевича, автора багатьох опереток і пісень, композитора дуже плідного, який, однак, має менше рис народної музики, а більше заражений впливом цієї легкої шинкової музики, про яку я говорив вище.

Великий талант, але без доброї школи, має п. Вахнянин, автор багатьох кантат, пісень, опери “Купало”, яка досі не була ще поставлена, і жовтень у Львові, виконаних

на концертах, на мою думку, буде не під силу композиторові. Над оперою працює св[ященник] Бажанський, автор багатьох гарних церковних композицій і світських пісень, а також сумлінний збирач народних пісень, перший з галицьких композиторів, що у своїй творчій праці опирається на глибоке вивчення теорії та історії музики.

Серед наймолодшої генерації вже добре відзначився Остап Нижанківський, успішно працюють священики Матюк і Кипріян. Чудовий талант віщував передчасно померлий о(тець) Теофіл Кобринський.

*The presented publication is devoted to the wide circle of the people first introducing with the little known music art investigation of I. Franko concerning the development and comparing characteristics of the Polish and Ukrainian music during the XVII-XIXth centuries. It was published in 1852 in the "Courier Lvivsky" newspaper in Polish language. I. Franko recognition of the Lysenko, Bortnjansky, Dyletsky art activity needs a special attention.*

*The translation from Polish and comments by T. Konovart.*

**Key words:** music art, performance, composer's art, folk art.

УДК 821.161.2+ 78.06 (477.86)

ББК 85.310.00.4

Ганна Карась

#### ІВАН ФРАНКО І МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ПРИКАРПАТТЯ

У статті автор актуалізує висвітлення впливу Івана Франка на розвиток музичної культури Прикарпаття. Проаналізовано роль музики, зокрема народної пісні, в житті та творчості І. Франка. Автор репрезентує музичну франкіану Галичини за формами й жанрами, подає її загальну характеристику й особливості інтерпретації поезії Каменяра професійними композиторами регіону (Д. Січинським, Я. Лопатинським, Б. Шиптуром, І. Фіцаловичем та ін.). Пропонується огляд сучасних репертуарних видань Прикарпаття, присвячених 150-річному ювілею І. Франка.

**Ключові слова:** Іван Франко, музична культура, Прикарпаття.

Постать Івана Франка у вітчизняній та світовій культурі ХХ ст. є настільки багатогранною, що вчені різних галузей виявлятимуть і знаходитимуть усе нові аспекти для осмислення його творчої спадщини. Якщо франкознавство, як окрема галузь українознавчих студій, має свою вже більш ніж столітню історію, то музичне франкознавство обмежується невеликим колом наукових досліджень, більшість з яких припадає на другу половину ХХ ст. Лише Марія Загайкевич присвятила дві свої книги музичному світу Великого Каменяра [1], в той час як Станіслав Людкевич, Василь Витвицький, Ярема Якуб'як, Юрій Ясиновський, Мирон Черепанин присвячують наукові статті лише окремим аспектам музичного франкознавства [2].

Цілісного ґрунтового наукового дослідження музичної франкіани та наукової спадщини І. Франка в контексті української музичної культури ще немає, незважаючи на 150-літній ювілей з дня його народження. Немає і досліджень із проблеми впливу Івана Франка на музичну культуру Прикарпаття, яка охоплює широке коло питань, зачіпає різні сторони суспільно-культурного, мистецького життя галичан упродовж ХХ ст. Щоправда, у названих розвідках знаходимо деякі факти та міркування з означеної тематики.

*Предметом* нашої розвідки є постать Івана Франка в контексті музичної культури Прикарпаття ХХ ст., що є особливо *актуальним* у часі відзначення ювілею Каменяра.

Пропонована стаття має *на меті* виявити вплив Івана Франка на музичну культуру нашого краю, привернути увагу музичної громадськості, музикознавців, діячів культури та мистецтва до музичної франкіани, сприяти її вивченню та пропагуванню. З даної мети випливають такі *завдання*: розкрити вплив фольклору Прикарпаття на життя і творчість письменника; з'ясувати роль Івана Франка у зародженні професійного хорового виконавства та музикознавства Галичини; простежити розвиток вокально-хорової франкіани нашого краю.

*Музика в житті і творчості Каменяра* відіграла велику роль. Завдяки народній пісні, яку він добре знав і любив, І. Франко стає не лише активним носієм фольклору, а й організатором його збору та публікації. Саме народна пісня, на думку музикознавців, "стала для І. Франка провідником у велике мистецтво, з нею розпочав він своє поетичне життя" [3, с. 8]. Вона постійно супроводжувала письменника. В автобіографічному вступі до одного зі своїх ранніх оповідань "Вугляр" поет пише про свою самотню пішу подорож навесні 1875 р. із Долини в гори, у Велдіж, тобто територією нашого Прикарпаття, і "для якої-такої розривки мугикав собі під носом арії народних пісень" [4, с. 24]. "Географія" його пісенного репертуару не замикалася на рідній Бойківщині, він знав багато зразків із Гуцульщини, Покуття, Поділля та інших регіонів. І. Франко не оминав жодної нагоди, щоб поповнити свій пісенний фонд. Так, у львівській тюрмі в 1877 р. записує пісню "Подолянка" від рогатинського міщанина Францішкевича [5, с. 33], а в коломийській у 1880 р. від Фр. Батовського (зі села Ценева Коломийського повіту) записує ряд пісень, у тому числі такі перлини, як "Плине качур по Дунаю" та героїчна пісня про Довбуша, які згодом від нього запише Микола Лисенко. Як активний носій фольклору І. Франко спонукав композиторів записувати їх з його голосу. Ці пісні ввійшли до збірників Миколи Лисенка, Климента Квітки, Філарета Колесси.

Першим відкрив талант Івана Франка-пісняра Микола Лисенко у 1885–1886 роках у Києві. Від поета композитор записав понад 20 пісень, п'ять з яких увійшли у його "Збірник українських народних пісень" (1886): "Про Довбуша" (у двох варіантах), "Пливе качур по Дунаю", "Ой там за горою, та за кременною", "Жалі мої жалі, великі, немалі", "Бескиде зелений, в три ряди саджений". Отже, під час свого першого перебування в Києві в 1885 р. І. Франко співає М. Лисенку пісні, записані ним у Коломиї в 1880 р., а останній одразу ж в 1886 р. друкує їх. Про цей факт свідчить і листування двох діячів української культури [6, с. 313].

У 1901 р. І. Франко у Буркуті в Карпатах знайомиться з відомим дослідником фольклору Климентом Квіткою, який записує від нього 32 наспіви (серед яких і карпатські), 27 з яких опублікував у збірнику "Українські народні мелодії", надрукованому 1922 року в "Етнографічному збірнику" №11 [7]. Згодом ці зразки використовували композитори для своїх оригінальних творів. Зокрема, пісня-балада з Рогатина "Чи чули ви, люди, о такій новині" лягла в основу "Інтермеццо" для скрипки і фортепіано Левка Ревуцького [8, с. 38]. Тексти зі співу пісень І. Франка записувала у Буркуті також Леся Українка і дві його мелодії вона вмістила в нотному додатку до своєї драми-феєрії "Лісова пісня" (№15, 16). В останні роки життя письменника записав від нього майже сто мелодій відомий фольклорист Філарет Колесса. У 1946 році вчений публікує працю "Улюблені українські пісні Івана Франка", серед яких є мелодії нашого краю.

Знання І.Франком великої кількості народних пісень, уміння відтворювати їх чисто інтонаційно з найтоншими нюансами й варіантними змінами засвідчує його велику любов до народного мистецтва, яке він добре знав, зберігав та пропагував. Отже, у великому багажі Франка-фольклориста певне місце займала народна творчість нашого краю.

Щире зацікавлення молодого поета *музичною культурою*, що зародилося в роки навчання у Дрогобицькій гімназії, зміцніло при знайомстві в 1874 році з юною Ольгою Рошкевич. Саме в Лолині (нині Долинського району нашої області) розкрився перед Іваном Франком світ домашнього музикування. Ольга була обдарованою піаністкою, цікавилася серйозною музичною літературою, творчістю українських композиторів. А записані нею народні весільні пісні та звичай с.Лолин, були опрацьовані І.Франком та видані у Кракові в 1886 р. Її образ в уяві поета часто поєднувався з музикою. В архіві І.Франка зберігся присвячений їй вірш “Ах, коб я був музикантом...” (1878 р.). Згодом багато жіночих постатей у його творах будуть наділені музичними здібностями (Густя у “Не спитавши броду”, Регіна в “Перехресних стежках” та ін.).

З 1875 року І.Франко жив у Львові, що мав свої музичні традиції, був музичним центром Галичини. У цей час він причетний до створення студентського “Гуртка влаштування вакаційних мандрівок”, з яким мандрує у 1884–1885 роках краєм як доповідач та літописець. Теми його виступів були присвячені історії українського народу та його культурі. Студенти давали хоріві концерти, які репрезентували найцінніші надбання української музичної літератури – композиції М.Лисенка, М.Вербицького, І.Лаврівського, А.Вахнянина, обробки народних пісень. Перша молодіжна мандрівка (1884 р.), розпочавшись у Дрогобичі, пролягає територією Прикарпаття: Бубнище, Калущ, Станіслав (нині – Івано-Франківськ), Коломия. Мандрівки не лише збагачували музичний досвід І.Франка, а й перетворилися на *перші концертні гастролі*. Згодом групи склалися виключно зі співаків, що пропагували українську хорову музику, стали основою хорового товариства “Боян”, яке було засноване в 1891 р. у Львові, а пізніше по всіх містах Галичини, в тому числі у Станіславі, Коломиї, Калуші та ін.

Таким чином, перед І.Франком відкривалася ще одна сторона музичної культури рідного народу, яка сприяла його різноманітним контактам із тогочасними виконавцями, композиторами. Він стоїть біля джерел *зародження професійного хорового виконавства Галичини*.

Іван Франко прагнув вивести галицьке музичне життя з вузьких рамок. Рукопис його великої рецензії на праці композитора, першого музикознавця у Галичині, нашого земляка Порфирія Бажанського (“Історія руського церковного пінія” (1890), “Малоруський музикальний народний тон” (1891), “Русько-народний музикальний стиль” (1907) під назвою “Музика... та й годі”, що зберігається в архіві письменника, його замітка у львівській “Зорі” (ч. 23, з 1885 р.) засвідчує зацікавленість І.Франка історичними музичними процесами. Тут висловлено ряд міркувань, що стосуються найрізноманітніших проблем музичної культури – історії української музики XVII–XVIII ст., зв’язків професійного мистецтва з народним, *методології музикознавчих досліджень*. Згадуючи про оцінку вченим указаних праць, Юрій Ясиновський на міжнародному симпозиумі ЮНЕСКО “Іван Франко і світова культура” (11–15. IX 1986 р.) відзначав важливе методологічне значення наукової спадщини І.Франка для вивчення історії української музики [9]. На праці П.Бажанського як джерельну базу посилається І.Франко у своєрідному короткому нарисі історії української музики “Muzika polska i guska”, написаному ним із нагоди музично-театральної вистави, що відбулася у Відні в 1892 р. Нарис було вміщено в щоденнику “Kuźet Lwowski” (ч. 240), співробітником якого був письменник. Саме тут І.Франко пише

про М.Лисенка як про найвизначнішого українського композитора та робить докір галицьким композиторам, що вони мало черпають із народної музики. Отже, вчений стоїть і біля витоків *музикознавства* Галичини.

Першим галицьким композитором, що став на шлях професійного служіння музичному мистецтву, був Денис Січинський (1865–1909). Своєю діяльністю і творчістю він втілював настанови Миколи Лисенка та Івана Франка щодо розбудови **української національної музичної школи**. У першу чергу мова йшла про реалізм, народність професійної музики, про те, що вона повинна житися багатством фольклору. Він стає яскравим інтерпретатором франкового слова. Відомо шість його творів на слова поета. Проте, враховуючи лист композитора до І.Франка, в якому він пише про багато композицій на слова поета [10], а також його мандрівний характер життя, можна припустити, що їх справді було більше. У 1900–1904 роках композитор написав одноактну оперу “Будка” на основі побутової драми “Будка №17” І.Франка про зневажену багатієм жінку. Однак рукопис її загублено. Невідомою залишається кантата Д.Січинського “Журавлі” для мішаного хору, соло баритона та оркестру, створена у 1906 році на слова поета. Д.Січинський звертається до поезії І.Франка в останнє десятиріччя свого життя, коли він проживає у місті Станіславі. Це період його мистецької зрілості й одночасно період великих душевних мук. Усі його композиції на слова поета сповнені щирості почуттів, вражають органічним злиттям слова й музики. Наскрізною ниткою у них проходить мотив нездійснених мрій і творчих поривань, жалю за марно розтраченими силами. Лірик за своїм обдаруванням, композитор в першу чергу звертається до збірки “Зів’яле листя”. Схвильовано звучить хор “Непереглядною юрбою”, де втілені гіркі роздуми про далекі дні молодості, пориви болю, страждання пронизують хор “Даремне, пісне”, про нездійснені творчі мрії йдеться у творі “Пісне, моя ти підстрелена пташко” (для хору та солоспів). Перлиною франкіани Д.Січинського є солоспів “Як почувеш вночі”. Твір, що довгий час залишався забороненим – гімн “Не пора”. Мелодія, гармонізована композитором у 1900 році для мішаного хору (пізніше Ф.Колессою та ін.), на думку С. Людкевича “... була коли не утворена самим Франком (мабуть, за деякими західнослов’янськими зразками), то, у кожному разі, була ним апробована” [11, с.275]. Отже, твори Д.Січинського на слова І.Франка, які створені ним на Прикарпатті, стали *основою музичної франкіани*, а постійна присутність їх у репертуарі хорів та окремих виконавців нашого краю засвідчує їх життєвість і популярність.

Творчість нашого земляка, оперного й концертно-камерного співака *Михайла Голінського* (1890–1973, драматичний тенор, родом з с.Вербівці нині Городенківського району Івано-Франківської обл.) послужила стимулом для створення творів на слова великого поета. Так, до Франкового ювілею в 1936 році Нестором Нижанківським для нього був написаний солоспів “Поклін тобі, зів’яла квітко”, а Антоном Рудницьким Пролог із “Мойсея”, які вперше ним були виконані.

*Вокально-хорова музика* на слова поета домінує у творчості українських композиторів ХХ ст. Ліричні солоспівні писали композитори різних поколінь, напрямків і стильових нахилів. Серед них наші земляки – Василь Верховинець (родом із Долинського р-ну) та Анатолій Кос-Анатольський (родом із Коломиї). Для всесвітньо відомого українського співака Івана Козловського Василь Верховинець пише романс “Стежечка”, а шедевр української лірики ХХ ст. пісню-романс “Ой ти, дівчино, з горіха зерня” А.Кос-Анатольський створює у 1956 ювілейному франковому році. 50 років тому вперше прозвучала вона у виконанні народного артиста СРСР

Дмитра Гнатюка. Вірш І.Франка, покладений в її основу, вирізняється особливою сердечною теплою, ніби перейнятою від задушевних народних пісень. Усе це знайшло органічне втілення у наспівній, простій і водночас піднесеній у цій простоті музиці А.Кос-Анатольського. Вона йде, здається, прямо від серця до серця, полонить розливом кантиленних мотивів, м'яким колоритом народно-побутових романсових інтонацій.

Розвиток вокально-хорової франкіани – живий перманентний процес: щороку з'являються нові музичні інтерпретації віршів поета. До музичної франкіани своїми хоровими творами та солоспівами долучаються сучасні івано-франківські композитори: Іван Фіцалович, Богдан Шиптур, Світлана Гричко. Кожен із них знайшов своє бачення безсмертної поезії Івана Франка, проте їх усіх об'єднує глибокий ліризм та чудова мелодика, що наближені до народної пісенності. Твір С.Гричко “Не гоїться рана” написаний для жіночого вокального ансамблю. У жанрі солоспіву створює свою франкіану Б.Шиптур – “Чого являєшся мені у сні” та “Цвітко осіння”. Найбільш плідним є ужинок Івана Фіцаловича. Композитор пише на слова поета солоспіви (“Благословенна будь” для сопрано, “Чом ти, краю, так нещасний” для тенора, “Маленький хутір” та “Тяжко-важко вік свій коротати” для баритона), дуєт (“Пісня”) та два хорові твори (“Розвивайся, лозо, борзо” для жіночого та “Земле моя, всеплодющая мати” для мішаного хору), які сповнені глибокого громадянського звучання. Хоч безпосереднім учнем А.Кос-Анатольського є лише Б.Шиптур, проте вокально-хорові твори всіх трьох композиторів позначені своєрідним впливом цього майстра пісенної лірики.

У роки незалежності України проявився великий інтерес до хорового твору “Не пора” (музика Д.Січинського). Він не лише з'являється друком у Івано-Франківську [12, с.60–61], але аранжується для ансамблю бандуристів музикознавцем, доцентом Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаніка Віолеттою Дутчак [13, с.62–64] та керівником народної капели бандуристів Центрального народного дому м.Івано-Франківська Мартою Шевченко [14, с.145–147]. Таким чином, твір введено в обіг, залучено до діючого репертуару творчих колективів.

Вокально-хорові твори на слова Івана Франка є постійно в репертуарі як окремих виконавців, так і вокальних ансамблів та хорів Прикарпаття, слугують навчальним матеріалом у класах хоровому, постановки голосу та індивідуального диригування у музичних навчальних закладах краю.

Так, у репертуарі Державного Гуцульського ансамблю пісні і танцю та багатьох хорів Прикарпаття особливою популярністю користуються хорові твори “Вічний революціонер” (музика М.Лисенка), “Пісне моя” (музика Д.Січинського [15, с.20–21]), а народна капела бандуристів Центрального Народного дому м.Івано-Франківська (керівник – заслужений працівник культури України Марта Шевченко) та народний аматорський хор “Первоцвіт” Народного дому с.Микитинці Івано-Франківської міської ради (створений, до речі, Д.Січинським в 1899 р.; керівник – заслужений працівник культури України Ганна Карась) активно пропагують твір “Не пора”. Є цей твір і в репертуарі народного духового оркестру “Дивертисмент” Центрального народного дому (керівник – заслужений працівник культури України Роман Якимець).

Твір “Ой ти, дівчино, з горіха зерня” (муз. А.Кос-Анатольського) є у репертуарі чоловічого квартету “Легінь” Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаніка (керівник – заслужений працівник культури України Петро Чоловський) [16,

с.23–29] та соліста Мирослава Петрика, а романс “Безмежне поле” (музика Миколи Лисенка) в репертуарі народного артиста України Володимира Піруса [17, с.48–50].

Народний вокальний ансамбль “Росинка” Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаніка (керівник – заслужений діяч мистецтв України, професор Христина Михайлюк) з особливою теплою виконує романси Богдана Шиптура “Чого являєшся мені у сні?” та Світлани Гричко “Не могу забути” [18, с.17–19, 20–21]

Хоровий твір “Розвивайся, лозо, борзо” Івана Фіцаловича виконує студентський жіночий хор Інституту мистецтв під керівництвом заслуженого працівника культури України Жанни Зваричук.

Таким чином, розвиток музичного мистецтва на Прикарпатті у ХХ ст. зазнав безпосереднього впливу унікальної особистості Івана Франка, що відобразилося у становленні професійної музичної творчості, музикознавства, вокально-хорового виконавства. Учений не лише добре знав фольклор нашого краю, а й щедро ділився ним із фольклористами, композиторами, записи яких не лише донесли цей безцінний скарб до наших днів, а й слугують джерелом для творчих опрацювань композиторів сучасності. Вокально-хорова франкіана нашого краю, що бере свій початок від творчості Д.Січинського, розвивається сучасними композиторами та виконавцями. Усе це свідчить про невичерпність музи Івана Франка, яка на довгі роки залишатиметься стимулом для пізнання і творчості.

1. Загайкевич М. Іван Франко і українська музика. – К., 1958; Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. – К.: Муз. Україна, 1986.
2. Людкевич С. І. Франко як знавець українського мелодійного фольклору; Іван Франко і музика // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 1. Упор., ред., вступна стаття і примітки З.Штундер. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С.270–272; 273–276; Витвицький В. Взаємини М.Лисенка з І.Франком. – Краків–Львів, 1942. – 39 с., передрук Витвицький В. Взаємини Миколи Лисенка з Іваном Франком // Записки Наукового Товариства ім.Т.Шевченка: праці музикознавчої комісії. – Т.СХХLVII / Ред. О.Купчинський. Львів, 2004. – С.309–345; Якуб'як Я. Іван Франко і Станіслав Людкевич // Музика Галичини. – Т. VI. – Наукові збірки ЛДМА ім. М.Лисенка. – Вип.5. – Львів, 2001. – С.123–132; Ясиновський Ю. Методологічне значення наукової спадщини Івана Франка для історії української музики // Іван Франко і світова культура. Кн.2. – К., 1990. – С.86–88; Черепанин М. Музичні святкування на честь І.Франка в Галичині // Іван Франко і національне та духовне відродження України: 36. наук. статей / Упор. С.Возняк, В.Матвішин, В.Полек. – Івано-Франківськ, 1997. – С.95–99.
3. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. – К.: Муз. Україна, 1986.
4. Франко І. Збір. тв.: В 50-ти т. – Т.14. – К., 1978.
5. Франко І. Збір. тв.: В 50-ти т. – Т.42. – К., 1978.
6. Витвицький В. Взаємини М.Лисенка з І.Франком. – Краків–Львів, 1942. – 39 с., передрук Витвицький В. Взаємини Миколи Лисенка з Іваном Франком // Записки Наукового Товариства ім.Т.Шевченка: праці музикознавчої комісії. – Т.СХХLVII / Ред. О.Купчинський. – Львів, 2004.
7. Квітка К. Коментар до збірника “Українські народні мелодії, видання 1922 року. – Відділ рукописних фондів ІМФЕ. – Ф.14-2. ОД. 36. 62. – С.211 (пр.183).
8. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. – К.: Муз. Україна, 1986.
9. Ясиновський Ю. Методологічне значення наукової спадщини Івана Франка для історії української музики // Іван Франко і світова культура. – Кн.2. – К., 1990. – С.86–88.
10. Лист Д. Січинського до І.Франка від 18 вересня 1902 р. – Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка. Архів І. Франка, №427/ХІ.
11. Людкевич С. Іван Франко і музика // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т.1 Упор., ред., переклади, примітки і бібліографія З.Штундер. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С.273–276.
12. Січинський Д. Хорові твори / Упор. Г.Карась. – Івано-Франківськ, 2000. – С.60–61.
13. Любів Україну: 36. тв. для ансамблів бандуристів. Нотне видання / Упор. та аранжування Віолетти Дутчак. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – С.62–64.
14. Зазвено разом, браття. Нотний навч. посібник для студентів вищих навчальних закладів. Репертуарний зб. для мішаної капели бандуристів / Акомпанемент, упоряд. та метод. рекомендації Марти Шевченко. Івано-Франківськ: Плай, 2004. – С.145–147.

15. Верховино, світку ти наш. Хорові твори з репертуару Державного Гуцульського ансамблю пісні і танцю / Упор. та вступна стаття І.Д.Легкого. – К.: Музична Україна, 1990. – С.20–21.
16. Співає кuartет “Легінь” / Упор. П.Чоловський. – К.: Муз. Україна, 1991. – С.23–29.
17. Пірус В. С., Пірус В. В. Пісні, романси та арії з репертуару народного артиста України Володимира Піруса. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2004. – С.48–50.
18. Дзвенить “Росинка” у піснях. Репертуарний зб./ Упор. Х.Михайлок, М.Ортинська, О.Черсак. – Івано-Франківськ, 1997. – С.17–19, 20–21.

*The author of the article shows actuality of the problem of Ivan Franko's influence on development of musical culture of Pre-carpathian region, analyses musical Frankiana. She gives its general description and features, the one's general characteristics is given both with the region professional composers Sichynsky, Lopatynsky, Shyptur, Ficalovych and others Franko poetry interpretation's specialities. The review of Precarpathian modern repertoire publications, which was devoted to the Franko 150<sup>th</sup> anniversary is given.*

**Key words:** Ivan Franko, musical culture, Pre-carpathian region.

## ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

УДК 72.03

ББК 85.110.5

Лариса Поліщук

### АРХІТЕКТУРНО-РОЗПЛАНУВАЛЬНИЙ АНАЛІЗ ОСОБНЯКІВ МІСТА СТАНІСЛАВОВА ПЕРІОДУ СЕЦЕСІЇ

*У статті автором здійснено архітектурно-розпланувальний аналіз будинків міста Станіслава періоду початку ХХ ст. Дослідження здійснено на засадах пошуку об'єктивних ознак формотворення – становлення нової формально-просторової системи, притаманної сецесії. У процесі архітектурно-розпланувального аналізу встановлено закономірності у взаємозв'язку між внутрішнім та зовнішнім розвитком формально-просторової системи будинків. Як результат, встановлено способи розташування особняків, варіанти типових конфігурацій планів у забудові, об'єднаних у п'ять груп.*

**Ключові слова:** сецесія, архітектурно-розпланувальні характеристики, функціонально-типологічні ознаки, формально-просторове вирішення.

Значну частину архітектурної форми історичного центру міста Івано-Франківська (від заснування до 1939 р. – м. Станіславів, до 1962 р. – Станіслав) формує екстер'єр споруд періоду сецесії. Зростання зацікавленості творчістю тогочасних архітекторів, студіюванням стильових прийомів модерну, історією зведення окремих споруд свідчить на користь доповнення існуючих знань про архітектуру міста цієї яскравої доби. Метою статті є розширення структурного аналізу будинків станіславівської сецесії до визначення об'єктивних ознак формотворення – становлення нової формально-просторової системи.

Особливості взаємовідношень маси і простору в архітектурі протосецесії й ранньої романтичної фази сецесії визначаються неоромантичними філософськими поглядами, зокрема, концепцією віталізму [3, с.57]. Розвиток сецесійного архітектурного організму від цілого до частин виникає на основі внутрішнього росту, що асоціюється з вітальною силою розвитку живих організмів. Рациональне перетворення корисного у прекрасне у модерні й утворення форми за відомою тезою “зсередини назовні” разом із природним началом архітектури сецесії визначають її нову синкретичну формально-просторову концепцію.

Житловий дім невеликих розмірів основна тема і найбільш повне втілення ідей раннього модерну, зокрема, принципу доцільності, відповідності форми і простору будинку до його призначення. Станіславівські особняки, починаючи із середини 1890-х рр., демонструють зміну одноманітного розпланувального прийому, протяжності композиції на своєрідну центричність, компактність. Поступово формується притаманна сецесії “єдність принципу, оснований на внутрішніх зв'язках між приміщеннями, що не зводяться до апріорно встановлених схем” [4, с.239]. Архітектурна маса і простір перетворюються на систему, що неконтрольовано розвивається “зсередини”, охоплюючи нові простори. Цьому поширенню запобігає зворотна енергія маси, яка фіксує систему у незвичних і випадкових конфігураціях [3, с.61]. Таким чином, відбувається стабілізація зв'язку між центром розвитку й поширеністю просторового ядра.







Маса, як принцип сецесійного архітектурного твору, з часом втрачає перевагу над принципом простору. Періоди протосецесії (1895–1899 рр.), ранньої (1900–1902 рр.) і зрілої (1903–1908 рр.) фаз сецесії відповідають етапам становлення нового простору, коли внаслідок використання сучасних конструкцій і матеріалів відбувається поступова дематеріалізація стіни. У результаті взаємодії маси і простору у творах пізньої раціональної

сецесії (1909–1914 рр.) утворюються геометричні форми, домінує відчуття рівноваги, просторове ядро будинку вільно співвідноситься із зовнішнім середовищем. Будинки ж із кам'яними стінами зберігають пластичний компонент, забезпечений перевагою принципу маси, й домінують на ранніх етапах розвитку станіславівської сецесії.

Отже, протягом панування сецесії розрізняємо етапи домінування однієї з двох основних архітектурних категорій – простору й маси, – хоч із погляду художнього значення архітектурного цілого важливою є їх особлива єдність, нероздільність із можливістю розрізнення обох моментів [31, с.48–52]. Кореляційний зв'язок взаємної відповідності простору й маси наочно прослідковується на прикладі еволюційної картини розвитку розпланувальних схем станіславівських особняків і вілл.

Першоосовною внутрішнього розвитку формально-просторової системи особняків стало розпланування будинку, що встановлювало логічну послідовність у розвитку форми від внутрішнього просторового ядра до зовнішнього об'єму. Прийоми розпланувань сецесійних особняків різноманітні, що підтверджують розпланувальні схеми близько ста обстежених будинків Станіслава. Разом із тим усі вони є втіленням одного принципу, який передбачає існування композиційного центру, навколо якого формується динамічне просторове ядро. Домінантною якістю такої просторової схеми є її гнучкість, яка забезпечує багатозначність просторових зв'язків і відповідність індивідуальним потребам замовника. У деяких випадках спостерігається ієрархічний зв'язок декількох композиційних центрів, скоріше навіть внутрішніх просторових акцентів, часто винесених за межі основного просторового ядра. Індивідуалізація прийомів розпланування сецесійних особняків не перешкоджає однак, систематизації їх у групи за принципом розташування їх у системі міської забудови, за характером внутрішнього розпланування, а також за принципами ритмізації елементів у загальній об'ємно-просторовій композиції будинку. У тогочасній проектній практиці Станіслава поширеними були такі способи розташування особняків у системі міської забудови: окремо розташований, окремо розташований кутовий, заблокований з іншим особняком, рядовий у рядовій забудові, кутовий у рядовій забудові.

Характерними ознаками більшості досліджених планів є індивідуалізація розпланувальних схем і одночасне дотримання основоположного принципу сецесії, що зводиться до компактно-центричності, яка передбачає розміщення композиційного центру (одного або більше) у будь-якій частині просторового ядра. Форма плану й окремих кімнат наближується до квадрата; перетікання простору, гнучкий зв'язок приміщень виявляються у присутності старого анфіладного зв'язку, поєданого з вільним компонуванням дверей, що забезпечує функціонування різних напрямків руху у внутрішньому просторі, утворюючи відкриті зони – гостьові, парадні або, навпаки, більш замкнені, робочі, інтимні. Спільні розпланувальні ознаки та риси індивідуалізації є підставою для класифікації розпланувальних схем сецесійних особняків Станіслава у такі групи.

	I	II	III	IV	V
центральн-осьова симетрія у компонуванні фасадних об'ємів	центральн-осьова симетрія з одним або декількома асиметричними акцентами, уступами	динамічна структура з асиметричною будовою	розпланувальні структури I та II типів з офіциною	групування приміщень навколо композиційного ядра, векторні зв'язки із середовищем	раціоналізація просторового ядра, структурування функціональних зон
					

*Перша група* визначається центрально-осьовою симетрією загальної конфігурації плану, забезпечує тотожність або подібність структурних елементів будинку і є відгомонам попередніх стилістичних епох. Цю групу поділяємо на дві підгрупи. Перша з них утворює центрально-осьову симетрію композиції, однак, не завжди забезпечує абсолютну рівність лівої і правої частин, але зберігає рівновагу мас. Основною ознакою підгрупи є принцип урівноваженої симетрії [1, с.111], де центрально-осьова симетрія переважає у компонуванні об'ємів фасадних, надвірні ж приміщення мають вільнішу структуру. Друга підгрупа також ґрунтується на центрально-осьовій симетрії плану за принципом урівноваженої симетрії, але має один або декілька асиметричних акцентів, часто винесених за межі основного просторового ядра. Акценти утворюють основні динамічні центри композиції, не порушуючи разом із тим ідею рівноваги. Таким чином, цей тип плану утворює статичну структуру з динамічними елементами.

До *другої групи* належать плани з асиметричною будовою, яка переважно утворюється бічним розташуванням головного входу, асиметрією декількох входів або наріжним входом у будинку з кутовим розташуванням. Такі будинки часто мають один або декілька асиметричних акцентів, як у другій підгрупі, й утворюють динамічну структуру.

*Третя група* складається з розпланувальних структур, аналогічних попереднім, доповнених офіциною, видовженою у напрямку розвитку надвірного простору.

Описані групи розпланувальних структур ґрунтуються на одній із закономірностей досягнення гармонії, що передбачає логічне об'єднання форм, які одночасно допускають існування симетрії й асиметрії.

До *четвертої групи* відносимо плани, які є найбільш повним утіленням сецесійної схеми особняка, коріння якої сягає англійського та американського котеджу: групування ізольованих приміщень навколо композиційного ядра, забезпечення векторних зв'язків формально-просторової системи будинку із середовищем, посилення домінування архітектурного простору над архітектурною масою. Мальовничий розвиток плану забезпечує асиметрію фасадів, вільну багатоб'ємність композиції, яка утворює динамічну структуру. Внаслідок такого розпланування об'ємні форми “балансиють” навколо певної домінанти – центра, переважно холу або сходової клітки. “До нього тяжіють, у нього входять усі основні приміщення. Улюблена модерном текучість, рухливість просторів утворюється за рахунок урізноманітнення просторових зв'язків між окремими приміщеннями, відкритими в хол” [4, с.242]. Завершеність мозаїчної структури доповнюється просторовими акцентами, підкореними головному композиційному центру.

Пізню фазу сецесії характеризує *п'ятий тип* розпланувальних схем особняків. Для нього характерна раціоналізація просторового ядра, що забезпечує цілісність середовища й разом із тим збереження ранньосецесійної ізоляції окремих приміщень.

Наведені групи розпланувальних схем не належать конкретному часовому періоду панування станіславівської сецесії, але існують певні ознаки домінування того чи іншого розпланувального принципу протягом усього еволюційного періоду.

У розплануванні протосецесійних особняків переважає асиметрія і раціональність, пов'язана із сучасними вимогами побуту (вілла Клементини Луцької на вул. Тарнавського, 22–24 (1895 р., перебудована 1903 р.) [9], особняки на вул. Коперника, 21 (1896 р.) [10], Коперника, 30 (1899 р.) [11], Лермонтова, 5 (бл. 1900 р.) [14]). У зовнішньому оформленні ще використані форми історичних стилів, та у більшості випадків вони піддані трансформації засобами сецесії.

Компактне групування приміщень у мозаїчній структурі реалізовано в особняку Гелени Лятковської на вул. Короля Данила, 5 (1896 р.) [13], Короля Данила, 7 (1896 р.). Разом із тим тут присутня тричастинна схема фасаду із симетричною рівновагою мас та класицистичним трактуванням із чотириколонним портиком.

Випереджаючи етапи еволюційного розвитку розпланувань сецесійних особняків Станіслава, Кароль Заремба 1896 р., споруджуючи вілли “в липках”, застосував нові сецесійні розпланувальні прийоми (вілли на вул. Шевченка, 100, 102, 104 (О. Кокуревича, С. Калиневича, В. Луцького)) [2, с. 4; 27]. Будинки ростуть “зсередини”, “єднаючи одне з одним приміщення різних розмірів і окреслень на різних рівнях, нарощуючи свою пластичну оболонку. Відповідно ззовні будинки виглядають як захоплива асиметрична просторова композиція” [29, с. 46]. Сходові клітки, винесені за межі архітектурного ядра, утворюють циліндричні просторові доміанти. При зовнішньому сприйнятті цих будинків створюється враження виростання однієї форми з іншої або взаємного перетину об’ємних призматичних, кубічних, циліндричних форм. З різних видових точок комбінації силуетів цих будинків створюють несподівані романтично-казкові архітектурні перспективи.

У ранньосецесійній забудові присутні розпланувальні структури, побудовані на засадах урівноваженої симетрії (Тарнавського, 15 (1900 р.) [18], особняк Шарлоти Фаер на вул. Гнатюка, 3 (1900 р.) [11]), але домінують розпланувальні структури, що належать до другої і третьої груп із перевагою асиметрії, продиктованої функціональними міркуваннями (особняки на вул. Довбуша, 8 (1900 р.) [16], Лепкого, 35 (1900 р.) [12], Матейка, 43 (1902–1903 рр.) [23], особняки Лідії Горняткевич на вул. Озаркевича, 9 (1900 р.) [20], Гелени Вельц на вул. Василянок, 41 (1902 р.) [5]). Асиметрія дозволяла покращити зв’язок кімнат та інсоляцію, що досягалась шляхом типового у модерні зсуву на кутах плану, прибудовою лоджій, бічним розташуванням головних входів тощо.

Органічну тенденцію формоутворення у сфері особняків, яка призвела до появи “неправильних” планів, мозаїчну, наростаючу по спіралі навколо композиційного центру структуру приміщень демонструє розпланування особняка на вул. Тарнавського, 18 (1900 р.) [8], що належить до четвертої групи. Напрявленість, іррегулярність плану утворює аморфну пляму динамічного живого організму, сповненого вітальної енергії.

Одночасно у цей період зберігаються стильові риси історизму і старе осьове розпланування, пристосоване до нових вимог побутового комфорту (особняки на вул. Тарнавського, 21 (бл. 1903 р.), Маланюка, 21 (бл. 1900 р.).

У період протосецесії та ранньої фази сецесії збудовані найцікавіші за характером розпланування особняки (Шевченка, 100, 102, 104, Тарнавського, 18). Це підтверджує той факт, що сецесійні зміни в архітектурі Станіслава відбулись найперше на архітектурно-розпланувальному рівні. Відтворення цих змін у зовнішньому розвитку формально-просторової структури сецесійними формами універсального типу забезпечила зріла фаза станіславівської сецесії.

Найбільше у кількісному й якісному відношенні сецесійних особняків належить зрілій фазі. Пошук внутрішньої гармонії як основи формоутворення відтворюють розпланувальні структури цього періоду.

Близько 1903 р. у розплануваннях переважають структури другої і третьої груп. Частково зберігається ідея двобічної симетрії першої групи, яка порушується затягуванням об’ємів всередину й утворенням уступів (вілла на вул. Тарнавського, 20 (1902–1903 рр.) [8], особняки Кароля Рокицького на вул. Маланюка, 5 (1903 р.) [17], Кароліни Ковальської на вул. Маланюка, 7 (1903 р.) [17], Матейка, 20 (бл. 1903 р.) [22]).

З наближенням до середини 1900-х рр. симетричні типи розпланувань зникають, розвиваються другий, третій і четвертий. 1903–1905 рр. слід вважати періодом найвищого розвитку сецесійних розпланувальних систем, що відповідає періоду найактивнішого будівництва особняків Станіслава. Об’ємно-просторовим структурам характерні відкритість композиції, асиметрія, як в особняках на вул. Тарнавського, 2 (бл.

1901 р.) [7], Тарнавського, 3 (бл. 1903 р.) [15], Тарнавського, 9 (бл. 1903 р.), Тарнавського, 19 (бл. 1903 р.) [18], Озаркевича, 16 (1903 р.) [21], Озаркевича, 21, Маланюка, 10, 11, 17 (бл. 1903 р.), Шопена, 7 (бл. 1905 р.) [6].

У більшості таких будинків у кутовому об’ємі розташований вхід із тамбуром, а невеликі камерні розміри вестибюля контрастують із просторим холлом, наприклад як в особняках на вул. Матейка, 6, Маланюка, 10, 11 (бл. 1903 р.).

Особливої уваги заслуговує особняк на вул. Тарнавського, 11, що володіє принципами сецесійної асиметрії, забезпечує ізолюваність окремих приміщень і встановлює векторні зв’язки розпланувального силуету (на рівні мезоніна) з навколишнім середовищем. У результаті конфігурація плану – це динамічна ламана лінія з несподіваними різкими змінами напрямку руху й домінуванням прямого кута.

Серед інших заслуговують на увагу зблоковані будинки на вул. Матейка, 57 (1906–1907 рр.) [28] і 59 (1906–1907 рр.) [24], які утворюють неподільний архітектурний організм з ускладненою фасадною лінією, кутове розташування якого у забудові та асиметричні просторові доміанти забезпечують ансамблевість композиції. Пошуки “живої форми”, утвердження функціонального методу, яскраво виражена індивідуалізація проектів найбільш повно виступають у розплануваннях четвертої групи (вул. Коперника, 23, Крива, 4 (бл. 1905 р.) [26], Тарнавського, 10–12 (1903 р.) [7], Тарнавського, 14–16 (бл. 1903 р.) [8], Шевченка, 99 (1904 р.)).

Мозаїчна структура плану головного двоповерхового об’єму вілли на вул. Тарнавського, 10–12 – втілення ідеї органічності архітектури. Респектабельності просторовому ядру надає тримаршева сходові клітка у формі квадрата. Значну частину вілли займає просторий холл у пропорціях “золотого” прямокутника, форма інших кімнат наближена до квадрата. Наріжне розміщення дверей одного з приміщень гальмує наскрізний рух у внутрішньому просторі. Інтенсивне зменшення загальної площі будинку на вул. Шевченка, 99 від першого поверху до мезоніна формує динамічний об’єм, що стрімко розвивається по вертикалі й утворює експресивний силует з асоціативно підкресленим потягом угору.

Традиції попередніх архітектурних стилів зберігаються в об’ємно-просторовій структурі особняків, зведених близько 1905 р. на вул. Шевченка, 62, 89–91 [19], Грюнвальдській, 6, 8 [25]. Видовжені паралельно до вулиці будинки у розпланувальній структурі забезпечують симетрію асиметричних елементів за принципом урівноваженої симетрії. Відповідно зберігає симетричність фасад, але підкреслена вісь симетрії відсутня.

Після 1905 р. активність особнякового будівництва дещо уповільнюється і відбувається поступовий перехід у бік раціоналізації архітектурних вирішень. Так, особняк на вул. Шевченка, 93 має внутрішню будову аналогічну будинкові на вул. Тарнавського, 10–12, спорудженому 1903 р. Двері головних приміщень відкриті у квадратний холл зі сходами, та загальна конфігурація плану набуває форми правильних геометричних фігур – квадрата і прямокутника без уступів. У розплануванні переважає ідея статичності.

Еволюція програмної спрямованості модерну від романтичних тенденцій, поетичності й краси, новизни й індивідуалізації до пошуків доцільності й обґрунтованості на останньому етапі розвитку стилю викликає зміни розпланувальних схем. Розуміння раціоналістичного як обов’язкового геометризму форм, уніфікації, а також упровадження каркасного будівництва у громадській і промисловій сферах вплинуло на стилістику особняків, конструктивні особливості яких переважно залишались традиційними.

Простий прямокутний план з асиметрично розміщеною сходовою кліткою, метричне членування приміщень вілли Роха Роттеркевича на вул. Романчука, 10 (1910 р.) [32, с. 28] не виявляє прогресивного раціоналізму, але демонструє заперечення просторової несподіваності зрілих вирішень сецесії.



Відмову від використання принципів регулярного містобудування, що передбачає суцільну забудову по червоній лінії вулиці у центральних кварталах, демонструє вілла родини лікаря Станіслава Гамерського на вул. Шевченка, 15 (1909–1910 рр.). Прагнення до вільного розміщення будинку у просторі є одним із проявів раціоналізації архітектурного проектування, що забезпечувало безпосередню еволюцію об'ємів у ритмічній просторовій композиції. Така взаємодія є нерегулярним повторенням елементів і скоріше окреслюється терміном “об'єднання” [1, с.103], що характерно періоду раціоналізації сецесії.

У взаємовідношенні об'ємів, у пропорціях окремих частин розпланувальної структури особняка на вул. Розумовського, 18 (1911 р.) відчутною є рухливість системи. Разом із тим сходовою клітка виконує роль стабільного елемента композиції і важливої комунікаційної зони, що одночасно забезпечує ізоляцію і зв'язок функціонально залежних частин будинку.

Зменшення кількості й амплітуди уступів, наближення до кубічного об'єму, гранування фасадної лінії характеризують особняк Софії Ковальської на вул. Богунській, 3 (1912 р.). Вілла з мезоніном Люції Бурштейн на вул. Шопена, 3–5 (1911–1912 р.) [27] зберігає традиції розпланувань зрілої сецесії: мозаїчність, динамізм просторового ядра, гнучкий зв'язок приміщень, які утворюють компакту множину.

У будівництві станіславських сецесійних особняків повною мірою відтворилась єдність розпланувальної структури, об'ємно-просторового й фасадного вирішення. Розпланувальна асиметрія стала основою для формування мальовничої об'ємно-просторової композиції. Деяке звільнення зовнішніх стін і простітків від несучої функції збільшило внутрішній простір сецесійних будинків. Старанно продуманий вільний план будинку відтворився у композиції архітектурних форм і у домінуванні об'ємної архітектурної композиції. Зовнішність будинку відповідає внутрішнім приміщенням, кімнатам і логічно й органічно розвивається зсередини.

Відповідно до потреб часу, які вимагали невеликих кімнат, затишних куточків, ніш і закритих балконів, зовнішність будинку відтворює все це і, у більшості випадків, є оригінальною й індивідуальною. Відкидаються осі симетрії, фасадна лінія урізноманітнюється вхідними ганками, бічними ризалітами, глибокими нішами й виступами від одного до трьох метрів. Зовні будинки виглядають, як привабливі асиметричні просторові композиції, у яких поєднуються різні за формами й масштабами об'єми. Урізноманітнюються форми й декор вікон, дверей, балконів, еркерів, аттиків. Декоративне оздоблення фасадів майже завжди оригінальне. Великого значення набуває виразність текучих ритмів, кольору, фактури матеріалів, застосованих в екстер'єрі та інтер'єрі. Цегла, тинькування, керамічне облицювання, коване залізо, декоративні вставки з кольорового скла, вітраж, дерево, бетон, штучний і природний камінь, декоративний розпис – комбінації цих засобів і матеріалів сприяли створенню на ранніх етапах розвитку стилю пластичної виразності, пізніше – геометризму форм.

Відтворення архітектурно-розпланувальних змін станіславських особняків у зовнішньому розвитку формально-просторової структури забезпечили історичні, сецесійно-історичні й універсальні архітектурні форми. У розплануваннях сецесійних особняків та у зовнішньому відтворенні стилю переважають: 1895–1899 рр. – розпланування другої підгрупи першої групи і другої групи та сецесійно-історичні форми; 1900–1902 рр. – розпланування другої підгрупи першої групи, другої і третьої груп та сецесійно-історичні й універсальні форми; 1903–1908 рр. – розпланування другої, третьої й четвертої груп та універсальні форми; 1909–1915 рр. – розпланування п'ятої групи й універсальні форми.

Отже, за результатами містобудівного аналізу сецесійних будинків Станіслава встановлено способи розташування особняків у системі міської забудови. За архітектурно-розпланувальними характеристиками визначено варіанти типових

конфігурацій планів у забудові та запропоновано класифікацію розпланувальних схем сецесійних особняків у п'яти групах. Установлено закономірності у взаємозв'язку між внутрішнім та зовнішнім розвитком формально-просторової системи будинків: в особняковому будівництві домінує об'ємна архітектурна композиція, в окремих випадках формуються елементи ритмічної об'ємно-просторової композиції. На підставі здійсненого аналізу встановлено, що сецесійні зміни в архітектурі Станіслава відбулись найперше на архітектурно-розпланувальному рівні.

1. Араухо И. Архитектурная композиция / Пер. с исп. М.Г. Бакланова, А.Михе. – М.: Высшая школа, 1982. – 208 с.
2. Головатий М. Будували повітову раду // Західний кур'єр. – 1996. – № 5. – С. 4.
3. Кириллов В.В. Архитектура русского модерна: опыт формологического анализа. – М.: Изд-во МГУ. 1979. – 214 с.
4. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. – М.: Искусство, 1982. – 399 с.
5. ОБТІ, інвентарна справа № 41.
6. ОБТІ, інвентарна справа № 444.
7. ОБТІ, інвентарна справа № 453–455.
8. ОБТІ, інвентарна справа № 457–459.
9. ОБТІ, інвентарна справа № 460–461.
10. ОБТІ, інвентарна справа № 579.
11. ОБТІ, інвентарна справа № 608–609.
12. ОБТІ, інвентарна справа № 625.
13. ОБТІ, інвентарна справа № 862.
14. ОБТІ, інвентарна справа № 1571.
15. ОБТІ, інвентарна справа № 1581.
16. ОБТІ, інвентарна справа № 1599.
17. ОБТІ, інвентарна справа № 1606–1607.
18. ОБТІ, інвентарна справа № 1617–1619.
19. ОБТІ, інвентарна справа № 2427.
20. ОБТІ, інвентарна справа № 2497.
21. ОБТІ, інвентарна справа № 2521.
22. ОБТІ, інвентарна справа № 2541.
23. ОБТІ, інвентарна справа № 2606.
24. ОБТІ, інвентарна справа № 2626.
25. ОБТІ, інвентарна справа № 4351.
26. ОБТІ, інвентарна справа № 4379–4380.
27. ОБТІ, інвентарна справа № 7854–7856.
28. ОБТІ, інвентарна справа № 9319.
29. Полевой В. Малая история искусств. Искусство XX века. 1901–1945 г. – М.: Искусство, 1991. – 303 с.
30. Поліщук Л.К. Структурний аналіз сецесійних особняків Станіслава // Теорія та історія архітектури і містобудування / Редкол.: М.Дьомін, А.Мардер, А.Пучков та ін. – К.: НДІТІАМ, 2002. – Вип. 5. На честь О.М. Годованюк. – С. 256–264.
31. Пучков А.А. Габричевский: Концепция архитектурного организма в мыслительном процессе 20–30-х годов / Под общ. ред. В.И. Ежова. – К.: Изд. Дом А. С. С., 1997. – 154 с.
32. Wasidłowa Ź. Secesia w architekturze Stanisławowa. – Łublin, 1996. – 81 s. (машинопис магістерської роботи).

*The architecture-planning analysis of the buildings was made on the basis of searching for the objective signs of the formation and the establishment of the new form-space system. In the architecture-planning analysis were discovered the conformities in the connection between the inner and outer development of the form-space system of buildings. The kind of personal buildings situation is determined as result both with the typical plan configuration variants, which was united in 5 groups.*

**Key words:** secession, architecture-planning characteristics, functional and typological features, stylistic decision, form-space decision.

УДК 742 + 739(72)

ББК 85.12

Анна Радченко

## ТИПОЛОГІЯ ДЕКОРАТИВНИХ ДЕТАЛЕЙ МІСЬКОЇ АРХІТЕКТУРИ ГУЦУЛЬЩИНИ І ПОКУТТЯ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

*У статті вперше розглядається типологія декоративних деталей міської архітектури Гуцульщини та Покуття кінця ХІХ – третини ХХ ст., виконаних техніками профілювання, різьблення і токарства; кованих і литих із металу, що залежать від місця розташування та функціонування в архітектурному об'єкті.*

**Ключові слова:** декоративні деталі, архітектура, типологія, Гуцульщина, Покуття.

Декоративні деталі міської архітектури Гуцульщини й Покуття наприкінці ХІХ – у першій третині ХХ ст. відзначалися високою мистецькою виразністю. Переважно це конструктивні частини житлових споруд, виготовлені з дерева й металу техніками профілювання, різьблення, кування, лиття, слюсарними з'єднаннями тощо. Такі архітектурні елементи стилістично були пов'язані з проявами модерну, а згодом і художнім напрямом артдеко у Європі. Свої ідеї майстри-дизайнери (тоді їх так ще не називали) черпали з народного мистецтва й професійного ремесла. Нині це синтезоване художнє явище можна віднести до архітектурного дизайну. Так, для виконання відповідних теслярських різьбярських чи ковальських робіт був потрібен графічний проект, іноді картон або шаблон фрагментів. Уже перший поділ частин будівлі за матеріалами (камінь, дерево, метал, скло) спонукав замовляти необхідні будівельні конструкції у різних майстрів. Очевидно, й окремі декоративні деталі у виробничо-будівельному процесі набували логічного узагальнення, що привело до поєднання їх у сталі групи й підгрупи виробів за функціональними засадами (стовпи, кронштейни, поруччя, шпилі тощо) і декоративними відмінами.

У дослідженні декору міської архітектури важливим є вироблення стрункої типології усіх деталей за допомогою абстрактних моделей-типів. Типологічний підхід дає можливість раціонально виконати порівняльний та мистецтвознавчий аналіз стилістичного явища, подати його у злагожденій, чіткій системі.

На відміну від усталених творів декоративно-прикладного мистецтва, архітектурне оздоблення залежить передовсім від будівельних конструкцій. Вони, як відомо описані в державному класифікаторі архітектури згідно з існуючими вимогами й нормами. Однак, декоративні деталі займають значно менший обсяг серед усіх будівельних структур, комплексів та їхніх частин. Інакше кажучи, декоративні деталі архітектури це лише на перший погляд вибіркові ефектні частини будівлі, насправді вони мають різноманітне конструктивне значення. До того ж вони дуже важливі з позиції апотропейону знака (захищеності від “злого ока”) та повернення добра, достатку й родинного затишку. Тому прагматичні знання, естетичні критерії і значення тут тактовно поєднуються з містичними мотивами і символами, що несуть одвічні філософські поняття, міфологеми, парадигми народної сакральної віри й духовності.

У своїх міркуваннях із приводу типології декоративних деталей архітектури виходимо з того, що архітектурне оздоблення виступає як рід художнього дерева й рід художнього металу. При цьому “рід — торкається найзагальніших особливостей та ознак виробів, їхніх функціональних відмін” [1, с.193]. Щоправда, рід як типологічна категорія спочатку знайшов застосування у літературознавстві, музикознавстві, а згодом і в теорії пластичних мистецтв. Слушною є думка, що подібні або однакові родові форми, виконані з різних

матеріалів, можна об'єднувати в єдину систему. Звідси, декоративні деталі з дерева й металу міської архітектури творять найширше об'єднання – вид декоративного мистецтва.

Наступною диференціюючою категорією буде типологічна група однотипних архітектурних деталей, у котрих тип визначаємо (за М.Станкевичем) “як абстрактний узагальнений зразок”. Типологічна група зручна для застосування у дослідженнях тим, що розкриває конструктивно-функціональну та композиційну концепцію творів, які сприяють їхньому стилістичному розпізнанню. В окремих випадках застосовуємо й типологічні підгрупи.

Переконалим є твердження, що типологічні групи, підгрупи й типи залежать та змінюються від соціальних напруг [2, с.17]. Це добре помітно на прикладах мінливості окремих архітектурних декоративних деталей аж до їх цілковитого зникнення (підсіння, аркатура галерей, фігурне завершення стовпів та інше). Тип, як відомо, може наповнюватися конкретними локальними чи індивідуальними рисами, відмінами й перетворюватися у відповідний об'єкт мистецтва – артефакт. Художній твір – “це особливий соціально-культурний предмет який відбиває художньо-духовну концепцію та має утилітарну цінність” [2, с.17].

Отже, типологія творів архітектурного декору – це своєрідні принципи для розуміння його природи й закономірностей, ключ до класифікації, до аналізу загальної стилістики та локальних художніх особливостей.

Для міської житлової архітектури Гуцульщини і Покуття передовсім особняків кінця ХІХ – початку ХХ століття були характерні засади модерну й ар-деко. Зокрема, асиметрія планування, наявність вежок і мансардних надбудов, винахідливих криволінійних балконів, ганків, галерей, веранд тощо. Усі ці незвичні для новітнього часу приміщення і конструктивні форми облаштовувалися з різноманітними елементами профілювання, різьблення та ажурного вирізування.

Основою типології архітектурних деталей, які одночас застосовували для оздоблення, була типологічна група стовпів. Стовп – це колода або брус, установлений вертикально, служить опорою для повздовжніх прогонів. Їх широко використовували з давніх часів у народному зодчестві (були важливою частиною підсіння, піддашшя, опасання, дзвіниць та сторожових веж). Вони надавали споруді зорганізованого ритмічного ладу, гармонії та опатності. За характером оздоблення їх можна поділити на типи: стовпи теслярські з профілюванням у вигляді “диньок”, “ковбиків” тощо, стовпи з геометричним або спіралевидним різьбленням, іноді стовпи з токарним профілюванням балясин, стовпи з відкосами. Майстри виконували відкоси ледь округлими, що надавало їхнім рядам вигляду урочистої аркади. Відкриті стовпи частіше впроваджували в дерев'яну міську архітектуру на Гуцульщині і значно рідше на Покутті. Наприклад, характерне застосування стовпів на галереях пансіонату “Карпати” в м. Ворохта.

Горизонтальним з'єднанням стовпів служили прогони-балки (бруси). Витесані з колоди, вони мали чотиригранну форму. Кінці балок (випусти) також старанно прикрашені профілюванням (наступна типологічна група). З.Глогер подає 16 профільованих закінчень брусів [3, с.17], що абсолютно не вичерпує їхньої варіантності. Інший характер має типологічна група кронштейнів, його основну складають лишки кількох балок у зрубі. Щоправда, в міському будівництві згадана деталь майже не зустрічається.

Типологічна підгрупа профільованих виступів кроков у вигляді голови коника має давню охоронну функцію. Схематичне зображення голови цієї тварини часто зустрічається не тільки на елементах народної архітектури, але й на меблях, посуді і

світильниках [4, с.84–86]. Не випадково профільовані виступи кроков відносять до фігурного типу.

Обв'язка теслярськими конструкціями звисаючої крокви причолини, дашка мансарди або ганку не тільки посилювала міцність покрівлі, але й надавала будівлі особливої мистецької виразності. Типологічна група таких теслярських деталей складається з кількох типів, які відрізняються своєю конфігурацією:

- хрещата обв'язка (найдавніший тип);
- ломано-зубчастий тип (давній);
- прямокутна обв'язка причілка;
- луковидна обв'язка;
- прямокутно-луковидний тип;
- півкругла обв'язка (нова).

Усі перелічені типи ще й сьогодні можна побачити на будинках Коломиї, Івано-Франківська, Львова, а також інших містечок Прикарпаття.

Окрему типологічну групу архітектурного декору складають різноманітні шалівки або декоративні заповнення причолин, ганків, галерей тощо. Такі заповнення можуть стосуватися піддашся, стіни або поруччя ганку чи галереї. Необхідно розглядати окремі типи, починаючи від найпростіших щитовидних шалівок у вигляді дощатих щитів із вертикальним, кутовим або променевим заповненням. Найпоширеніший вертикальний тип заповнення, де кожна висяча дошка має вирізи кінців і разом творить візерунчастий край. Таке завершення іноді нагадує стрічкові зубчасті витинанки з паперу.

Фільончасте заповнення значних площин найчастіше застосовують у будівництві ганків, галерей і веранд. Воно відоме двох типів: із профільованим фільоном або з ажурно-глухими накладками, що нагадують рельєфне різблення.

Найскладніші типи заповнення має ажурно вирізані з дерева рослинні орнаменти, які творять вигадливі мережива (Коломия, вул. Шопена, 1). Інший тип фронтона ганку містить прорізну накладку рослинну композицію, подану в дзеркальній симетрії (Коломия, вул. Українська, 14).

Невисока дерев'яна огорожа на краях ганку, балкона, сідок – це поручні. Їх поділяють на два типи: ажурні та ажурно-глухі. Перший буває токарної або теслярської роботи.

Своєрідну типологічну групу деталей дерев'яного декору представляють фронтонні завершення, яких збереглося небагато. Сюди віднесемо найпоширеніші в Коломиї вітрові дошки, шпилі і знаки. Перші мають профільовання по одному краю у вигляді геометричних або рослинних мотивів (типи). Друга типологічна підгрупа шпилів складається з гострокінцевого й булавовидного типів (вулиці Довбуша, 152; Франка, 79; Лепкого, 74). Значно рідше зустрічається тип фігурного увінчання (типологічна підгрупа – знаки).

Віконні отвори міських будівель із періоду Ренесансу прикрашували дерев'яними наличниками, які загалом становлять окрему типологічну групу архітектурних деталей. Тут розрізняємо тип профільованих наличників по краю дошки, тип ажурно вирізаних наличників у вигляді рослинної стрічки-гірлянди й тип наличника з накладними різьбленими елементами, що складаються із знаків, атрибутів, орнаментальних мотивів тощо (Коломия, вул. Моцарта, 7).

Істотну типологічну групу утворюють фільонкові двері міських будинків. Вони були неначе візитною карткою господаря, а тому їх виконували дуже старанно з елементами рельєфного різблення, профільовання та ковальства. У порівнянні зі середньовічними дверима, часто виготовленими з однієї або двох-трьох з'єднаних дощок, фільонковий витвір був справжнім мистецтвом, що ввібрав у себе різностильові декоративні елементи.

Розрізняють такі типи дверей: фільонкові профільовані, фільонкові профільовані й різьблені, фільонкові з комбінованими оздобами.

Художньою особливістю архітектури містечок Покуття і Гуцульщини кінця XIX – першої третини XX століття є майстерно виконані декоративні деталі металу, які посилюють мистецьку виразність будівель. Темного кольору ажурно кована решітка балкона чітко виступає на світлому фоні стін будинку, надаючи йому повітряну легкість і вишукану пластичність.

Типологія декоративних деталей з металу міської архітектури налічує п'ять типологічних груп. За технікою виконання це твори ковани, литі й комбіновані за допомогою слюсарства. У міській архітектурі від початку XX століття дуже рідко застосовують ковани завіси, клямки, ключовини. Їх виготовляють переважно фабричним способом. Однак ці вироби ще побутують у сільській місцевості [5, с.63–65].

Найбільшу типологічну групу займають ковани й литі решітки. Решітка – це ковальсько-слюсарський твір, що складається із перехрещених металевих прутів. Їхнє призначення – закривати віконні або дверні отвори, іноді інший простір споруди. Вони кріпляться до рам вікон, полотна дверей і стін тощо. Решітки не можна плутати із загорожами й поручами, хоч ті також можуть мати схожу структуру чітких перехрещень прутів.

У залежності від застосування решітки розділяємо на такі типологічні підгрупи: віконні, дверні, розмежувальні. Остання відгороджує значну частину простору й може мати у своїй конструкції двері. Якщо решітки вікон заповнюють весь отвір, то двері – невеликих розмірів, переважно закривають віконця у дверному полотні фільонкові будови.

Деякі решітки своїми великими деталями нагадують античні мотиви. При цьому найчастіше зустрічаються два види орнаментів – геометричний і рослинний (переважно стилізований). Урізноманітнення і збагачення кованого виробу досягалося шляхом застосування різних типів симетрії (дзеркальної, трансляційної, обертової), а також укладенням візерунка додатковими елементами й деталями. Важливою вимогою до решіток є вага й міцність. Неначе мереживо, прикрашають вони фасади будинків.

Типологічна група огорож – це металеві вироби із загострених прутів, з'єднаних попарно поздовжніми тятивами (щонайменше дві). Огорожі бувають ландшафтні й архітектурні. За висотою їх поділяють на низькі, середніх розмірів і високі (вищі від людського зросту). Ландшафтні використовують для розмежування парків, садів, подвір'я тощо. Такі ковани огорожі переважно устатковані воротами і хвіртками.

Архітектурні огорожі – це поручні – типологічна група художнього металу, яка має гладке завершення для тримання руками. Звідси походить їх назва. Висота поручнів переважно стала – близько одного метра. Існують такі типологічні групи поручнів: сходів, балконів, ганків. За структурою їх поділяють на одноплосинні й вигнуті (очевидно, впливи бароко). Наприклад, балкони будинку на вул. Гнатюка, 11 в Івано-Франківську.

Огорожі бувають двох типів: 1) прутовидні – вертикально встановлений і з'єднаний ряд прутів горизонтальною тятивою; 2) плетені – мають значно складнішу будову, в якій переважають закрутки й переплетення декоративних мотивів.

Ковані кронштейни – характерна типологічна група, що використовується для кріплення дашків, балконів і ліхтарів. Застосування кронштейнів визначає характер їх типів та іноді стилістичні особливості. За характером будови розрізняють кронштейни двох типів: трикутні й спіральні, що, відповідно, сприймаємо як спокійну або динамічно вигнуту фігуру.

Традиція увінчувати вежі замків, фронтони палаців відповідними кованими деталями сягає середньовіччя. Такі металеві завершення виконували охоронну магічну

функцію, а почасти інформаційну. Флюгери у вигляді прапорців указували напрям вітру, допомагали передбачувати погоду. До ХХ ст. збереглися дві основні типологічні підгрупи таких фронтонних і причілкових завершень – шпилі та вітровкази. Шпилі мали декоративне оздоблення і завершувалися гострокінцевим стрижнем або гілкою-букетом. Флюгери відомі двох типів: прапорцеві й фігурні (сонце, півень, лев та інші силуетні мотиви).

**Висновки.** Підсумовуючи, можна зауважити, що дерев'яні деталі міської архітектури новітнього часу складають вісім типологічних груп, кожна з яких має по декілька характерних підгруп і типів.

Стовпи, що мають профільований декор, умовно ділимо на гранчастий тип і з баясинами. Зустрічаються стовпи з прямими та вигнутими відкосами. Кінці брусів і кронштейнів бувають зубчастої, хвилястої і фігурної форм. Шість відмін типів утворює обов'язка покрівлі і фронтонів: хрещата, ломано-зубчаста, прямокутна, луковидна, прямокутно-луковидна й півкругла. Шалівка-заповнення в міських будинках буває вертикального, скісного, центрично-радіального типів (щитова підгрупа). Огорожі у вигляді поруччя ганків мають ажурно-глухий і ажурний типи. Завершення фронтонів і причілкові творить три типологічні підгрупи: вітрові дошки, шпилі і знаки. Вікна характерні профільованим ажурно-глухим і накладним декором наличників. Фільонкові двері виконували трьох типів: профільований, профільовано-різьблений та комбінований.

Незважаючи на велику різноманітність художнього металу, його також можна строго типологізувати відповідно до принципів архітектурного застосування. Усього налічується п'ять типологічних груп металевого оздоблення та двадцять три типи. При цьому типологічні групи декоративних деталей архітектури вирізняються сукупністю певних візуальних ознак, що допомагають точній науковій ідентифікації.

Типологічна група кованих і литих решіток найбільша, складається з віконної, дверної і розмежувальної підгруп. Однак їх типи зводяться до двох – чітко геометризованої, а водночас лаконічної і скупі структури та рослинного орнаменту, що має вибагливі обриси. Металеві огорожі будівлі, розміщені на сходах, балконах і ганках, виробляли простого прутевидного типу і складнішого – “плетеного”. Кронштейни застосовували для підтримки дашків, балконів та ліхтарів відповідно двох типів – трикутний і спіралевидний. Ковані завершення фронтонів покрівлі відомі двох підгруп шпилі (гострокінцевий, буклетовидний), флюгери у вигляді прапорця і різноманітних фігурок-знаків. Рідко застосовувалися ручної роботи окуття вхідних дверей: завіси, ключковини та клямки переважно вишуканого фігурного типу.

1. Станкевич М.Є. Українське художнє дерево XVI–XX ст.– Львів: Інститут народознавства НАНУ, 2002. – 480 с.
2. Станкевич М. Автентичність мистецтва. І Вибрані праці. – Львів: СКІМ, 2004 – 191 с.
3. Gloger Z. Budownictwo drezewne i wyroby z drewa w dawnej Polsce.– Warszawa, 1907. – 516 s.
4. Моздир М. Українська народна дерев'яна скульптура.– К.: Наукова думка, 1980.– 270 с.
5. Боньковська С.М. Ковальство на Україні. – К.: Наукова думка, 1992. – 160 с.

*The article is first attempt at presenting of typology of decorative details in urban architecture of Hutsul region and Pokuttia the late XIX and early XX cc. In the study are considered artifacts produced by techniques of profiling, carving and turning, forged of metal in dependence on position and function in architectural objects.*

**Key words:** decorative details, architecture, typology, Hutsul region, Pokuttia.

УДК 726.591  
ББК 85.125.5

Вікторія Типчук

## РІЗЬБЛЕНІ ЕКСТЕР'ЄРНІ ХРЕСТОГРАФЕМИ ВАСИЛЯ ТУРЧИНЯКА 1921-1923 РОКІВ

*На Бойківщині на початку ХХ ст. народним гуцульським майстром Василем Турчиняком було зведено дві церкви (Святого Юрія в Дулібах та Святого Симеона Стовпника у Грушеві Львівської області), в архітектурі яких поєднано елементи бойківської та гуцульської традиції будівництва. Автором статті розглядаються особливості різьблених хрестографем Василя Турчиняка, що належать до унікальних елементів декору екстер'єру згаданих церков. Монументальні багатораменні хрести, виконані у техніці плоскорізьби на стінах зрубів підопасання, досліджуються з позицій використання майстром специфічної символіки. Підкреслено новаторський підхід майстра до декорування дерев'яних церковних споруд.*

**Ключові слова:** орнамент, різьблення, декорування, композиція.

На Бойківщині на поч. ХХ ст. народним гуцульським майстром Василем Турчиняком (1864–1939) із присілка Делятина Лугу (Надвірнянський район Івано-Франківської області) було зведено дві церкви – Святого Юрія у Дулібах (1921–1924 рр.) та Святого Симеона Стовпника (1922–1923 рр.) у Грушеві. Вони вирізняються серед пам'яток дерев'яної церковної архітектури даного регіону нетиповою архітектурою та декоруванням. Гуцульський майстер спробував творчо переосмислити бойківську та гуцульську традиції в галузі церковного будівництва й різьблення.

Основу скупих відомостей про народного майстра становлять публікації періодичних видань [1]. Вони мають здебільшого характер описів, окремих нотаток, репортажів, у яких автори наводять біографічні дані, дають оцінку творам будівничого-різьбяра з тенденцією до інвентарно-описового представлення творів. Єдиною спробою проаналізувати творчість Василя Турчиняка, опираючись на методи аналізу художніх процесів, був рукопис доктора мистецтвознавства Ю. Лащука [2].

Дослідження питань, пов'язаних із взаємовпливами окремих традицій у галузі церковного будівництва та різьблення, потребують збору й систематизації польового експедиційного матеріалу й подальшого його аналізу та синтезу. Тому матеріалом для написання даної статті стали польові дослідження, зібрані автором упродовж 1996–2002 рр. на території північно-західної Гуцульщини та Бойківщини (с. Дуліби Стрийського р-ну Львівської обл., с. Грушів Дрогобицького р-ну Львівської обл.).

Унікальними в декорі екстер'єру церков у Дулібах та Грушеві є монументальні багатораменні хрести, виконані у техніці плоскорізьби на стінах зрубів підопасання. Авторіві не вдалось виявити подібної пам'ятки, стіни якої були б оздоблені різьбленням. Народні майстри обмежено використовували різьбу по дереву в оформленні екстер'єру церковних будівель, декоруючи тільки площини одвірків, галерей (ганків). Оздоблення різьбленням стін підопасання церков у селах Дуліби і Грушів – творча ініціатива різьбяра.

Мова йде про орнаментальні багатораменні хрести, “многохресники” близько 1,3 м х 1,5 м, вирізьблені на гладкій поверхні зовнішньої стіни зрубів екстер'єрів храмів, кожен з яких відмінний.

Хрестовидні графемі одні з найбільш опрацьованих і найулюбленіших мотивів різьбяра. Вони виступають у творах майстра як складовою частиною орнаменту, так і самостійним зображенням-символом чи декоративними деталями (різьблення іконостасів і церковного обладнання). Василь Турчиняк користується трьома типами

графем: чотирикінцевим грецьким хрестом, мальтійським і хрещатим (багатораменним хрестом). Мальтійські та прості чотирикінцеві хрести найпростіші за формою. На них подекуди накладаються солярні знаки чи “ружі”, утворюючи різноманітні мотиви. Графічною основою складних хрестографем є чотирикінцеві хрести з трипелюстковими розетками, багатораменні хрести та різноманітні поєднання простих за формою хрестів і розетками, солярними знаками, елементами “ільчате письмо”, “очка”-виїмки, “зубці”, “нігтики”, “змійка”. У результаті поєднання в художній структурі кожного такого хреста кількох компонентів, хрести складної структури демонструють широкий спектр конфігурацій, серед яких вирізняються конструкції, утворені накладанням хрещатих і розеткових мотивів. Середохрестя складних графем часто виділяється солярним знаком, мальтійським хрестом, трапляється медальйон, у якому зображене “Боже око”, іконографічні постаті, лик Ісуса Христа. На кінцях хрестографем бачимо повторення центрального мотиву, інколи видозміненого – збільшеного чи зменшеного. Рідше тло рамен заповнюється простими елементами, розміщеними у схемі сітки-“сіканця”.

В основі композиційної системи багатораменних хрестів закладений принцип однієї дзеркальної симетрії, динамічно врівноваженої, у якій не завжди виділяється центральна ділянка як домінуюча. У деяких хрестографемах різьбяр виділяє центральний мотив збільшеними солярними мотивами (шестипелюсткова розетка, солярні хрести і диски та їхня інтерпретація, “зірки” або “ружі”). В інших немає поділу структури на центральну й периферійну частини, орнамент графемі творить цільну морфологічну одиницю. Композиції похресть належать до однораменних, чотиривісних, з дещо довшим нижнім ramenом або вертикально витягнутою стрижневою частиною і короткими боковими раменами.

У різьбах справа і зліва від головних дверей притвору церкви у Дулібах графічне зображення хреста будується на виділеному центральному мотиві “зірки” або “ружі”, вписаних у коло й обведених “зубчиками” (“зубцями”). Тло рамен заповнене сітчастим орнаментом (“сіканець”, “луска”) із рядами “віконць” (“вічок”), який обрамляють смужки “зубчиків”. Дрібний ритм тла урівноважує і підкреслює складніші мотиви, які згруповані у центрі і на краях хрестів. Кінці рамен увінчують укрупнені мотиви “руж”, хрестів, півкіл із зубчиками, які укладені в один цільний мотив і нагадують “розквітлий” хрест. Ритм наростає у центрі – середохресті, спадає у проміжку рамен і знову зростає на кінцях, дозволяючи легко прочитати пластичну будову орнаменту.

Друга пара багатораменних хрестів вирізьблена на південних і північних стінах зрубів нижнього ярусу церкви. Їхня композиційна структура дещо відмінна від попередньої пари хрестографем, складається з простих та складних мотивів “зірок”, “руж”, геометричних елементів (трикутників, прямокутників) і характеризується іншим типом ритмічної побудови. Основу хрестографемі з південної стіни приділу творять однакові мотиви “зірок”, вписані у восьмикутники, які розміщені хрестовидно. Північний хрест складається із центрального найбільшого мотиву “ружі”, дрібних елементів “руж” і менших мотивів “зірок” на кінцях рамен. Малюнок хреста утворюють кола “руж” і “зірок” в одному випадку, й багатокутники “зірок”, обрамлених лінійним контуром із зубцями, в іншому. Тло рамен відсутнє. Східну стіну зрубу вівтаря декорує хрестографема з видовженою вертикальною стрижневою частиною, верхній і нижній кінці якої додатково перехрещені. Композиція хрестографемі складається із двох типів “зірок”, вписаних у квадрати, скісного орнаменту тла рамен і дрібних мотивів “руж”. Головна домінанта винесена на периферійну частину хреста – верхній і нижній кінець рамен, але не виділяється із загального ритму. Крайні кути багатораменного хреста увінчані дрібними мотивами “руж”, що вільно розміщуються між раменами. Композиція будується на гармонії споріднених мотивів і характеризується

нюансними відношеннями, а орнамент хрестографем – на основі архаїчних мотивів солярної символіки без введення майстром нових елементів [3].

Церква Святого Юрія у Дулібах – одна з найкращих збережених архітектурних споруд майстра як у конструктивному, так і в декоративному планах. Декоративне оздоблення конструктивних елементів екстер’єру поєднує традиційний і новітній способи. Багатораменні хрести на стінах нижнього ярусу церкви є вдалим використанням різьблення в оформленні екстер’єру церкви, невласливе для дерев’яних споруд.

Екстер’єр церкви Святого Симеона Стовпника у Грушеві декорований, як і в церкві з Дуліб, багатораменними хрестами, які вирізьблені на площині стін зрубу зліва і справа від дверей бабинця. Композиційна побудова орнаменту хрестографем простіша, вона складається з більшої кількості лінійних мотивів. Хрестографемі у грушевській церкві компонується з дисків “руж”, які розміщені на кінцях і в центрі, та сітчастого орнаменту площини рамен.

Різьблені хрестографемі на стіні справа і зліва від дверей бабинця церкви характеризуються центричною композицією зі збільшеною домінуючою центральною ділянкою та акцентами на кінці рамен хрестів. В обох випадках тло хрестографем заповнене мотивом різьблення “луска”, а ключові моменти заповнені складними елементами “руж” та різноманітно укладеними виїмками. Орнамент хреста з південного приділа належить до дещо іншого типу: оригінальний, утворений з дрібних ромбів і трикутних заглиблень, тобто лінійних елементів. Мотиви рівномірно заповнюють форму хрестів-багатораменників, ледь виділяючи чисте тло середохрестя. Нижній стержень, на відміну від попередніх композицій, видовжений, із поперечною вставкою, нагадує за принципом побудови похрестя з вівтарної стіни церкви у Дулібах. Східна сторона вівтаря декорована тільки накладним різьбленим хрестом грецького типу конфігурації. Василь Турчиняк обмежено використовує можливості різьблення, спрощуючи композицію, застосовуючи мотиви “ільчастого письма” та “зірок”.

Хрестографемі грушівської церкви поступаються красою орнаментальним мотивам церкви у Дулібах. Композиційна побудова орнаменту хрестографем у Грушеві лаконічніша, вона складається з більшої кількості лінійних мотивів.

Багатораменні хрести майстра, вирізьблені на стінах зрубів підопасання церковних споруд, можна зіставити з давнім гуцульським різьбленням на сволоках, скринях. Воно в якійсь мірі нагадує глибоким соковитим орнаментом тригранно-виїмчастої різьби геометричне оздоблення одвірків сволоків бойківських хат, полиці для ікон – “божники”, мисники Чернігівщини, Полтавщини, Київщини.

Серед споруд майстра, стіни яких були оздоблені різьбленням, виявляємо ще одну пам’ятку, що збереглася на світлині з приватного архіву родини Турчиняків. Це – капличка, яку спорудив майстер на могилі дружини в 1919–1920 рр. Ця невелика споруда багато декорована різьбленням (хрестографемі розміщуються на бокових стінах) та об’ємним профілюванням. Композиційний принцип побудови хрестографем та елементи й мотиви, з яких вони складаються, такі, які різьбяр використав у різьбленні хрестографем бабинця церкви у селах Дуліби чи Грушів.

Аналізуючи декор архітектурних елементів церковних споруд Василя Турчиняка, зведених на Бойківщині, робимо висновки про те, що оздоблення конструктивних елементів екстер’єру поєднує традиційний і новітній способи. Монументальні багатораменні хрести, вирізьблені на стінах зрубів під опасання, є унікальними в оздобленні екстер’єру храмів. Подібні хрестографемі були вирізьблені майстром на стінах каплички, збудованої на могилі дружини. При дослідженні ніде не виявлено подібної пам’ятки, стіни якої були б оздоблені різьбленням. Використання різьблення в декорі стін дерев’яних

церковних будівель невластиве для традиційного гуцульського та бойківського різьблення. Така творча ініціатива Василя Турчиняка відзеркалює новаторський підхід майстра до вирішення завдань декорування дерев'яних церковних споруд.

1. Корогодський Р. Відродження джерел // Образотворче мистецтво. – 1992. – №1. – С.38–40; Клапчук В. Великий різьбяр минулого // Гуцульщина. – 1996. – №2 (48). – С.12–13; Дем'янчук А. Майстер з Лугу / Декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво. – Львів, 1994. – №5. – С.104–106; Петрашук О. Майстер з Делятина // Гуцульщина. – 1994. – №3–5. – С.29; Яновський М. Срібна пряжка: розповіді про народних митців. – Ужгород: Карпати, 1980. – 216 с.
2. Лашук Ю.П. Народний архітектор та різьбяр-декоратор Василь Турчиняк (Турич) – (1864–1939). Обстеження творчості народного архітектора й різьбяра-декоратора з Підкарпаття. – К., 1955. Рукопис. – С.10. (Архів Ю.Лашука. – поз.398.).
3. Жолтовський П. Орнаментация народних металевих виробів Гуцульщини // НТЕ. – 1958. – №2. – С.75–92.

*V. Turchunyak was the master Hutzul fold artist in Boykivshchyna at the beginning of the twentieth century. He built two churches, in the style of which he combined the elements of traditional Boykiv and Hutzul wooden church architecture. The unique parts of the exterior decoration of St. George's church in v. Duliby and St. Simeon Stovpnyk in v. Grushevo, Lviv region, are wooden crosses. They are carved in the plane (flat) technique. The article investigates the decorative peculiarities of these crosses. The master's innovator point of view to the wooden churches flat carving is marked.*

**Key words:** ornament, carving, flat carving, composition.

УДК 7.011.26;745

ББК 85.156

Ольга Новицька

### УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО НАПЕРЕДОДНІ "РАДЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПЕРЕБУДОВИ" (КІН. XIX – ПОЧ. XX СТ.)

*Стаття знайомить зі станом українського народного мистецтва на рубежі XIX – XX століть, у ній проаналізовано функціонування народних художніх промислів, їх художні та господарсько-економічні засади. Основна увага зосереджена на наукових поглядах дослідників кінця XIX – початку XX ст. на народне мистецтво, дано стислий огляд тогочасних видань як прогресивних і об'єктивних. Автор указує на те, що вивчення народного мистецтва з позицій національних і духовних є одним з джерел спростування радянської офіційної мистецтвознавчої доктрини.*

**Ключові слова:** народне мистецтво, художні промисли, традиція, земства, меценати, виставки народного мистецтва.

Дослідження мистецьких явищ тоталітарної доби вимагає подолання низки стереотипів, наслідків запровадження ідеології з міфологічним базисом, ідеалізацією дійсності та підміною цінностей. Спостерігаючи у XXI ст. загострення протиріч між глобалізацією культури й національними пріоритетами, коли зовнішні ефекти з підтримки національного мистецтва лише приховують глибоку проблему сучасного його стану, слід пам'ятати, що саме тоталітаризм XX ст. створив сприятливі умови для процесів глобалізації.

Наукові праці, що об'єктивно вивчають і аналізують культуру радянського періоду, з'явилися лише в останні десятиріччя. Зокрема, такими є публікації й монографія

О.Голубця, присвячена мистецькому середовищу Львова другої половини XX ст. [1]; праця В.Бадяка, яка обґрунтовує роздвоєність творчої особистості в ідеологічних лещатах більшовизму та засвідчує про нівелювання національних особливостей творчих спілок згідно зі сталінським статутним приписом [2]; ґрунтовна теоретична праця Б.Лобановського, що аналізує мистецтво соцреалізму в цілому, походження його суті та естетичних критеріїв [3]; книга-альбом російського дослідника А.Морозова – досліджує проблеми і протиріччя радянського мистецтва 1930-х рр. [4] та праця російських дослідників В.Жидкова й К.Соколова, головну увагу в якій приділено витокам і становленню соцреалізму, концепції більшовизму та більшовицької "культурної революції", проблемі взаємовідносин творчих особистостей і тоталітарної влади [5]. Вагомим є колективне дослідження "Соцреалистический канон" за редакцією Х.Гюнтера й Е.Добренько, де вивчається формування соцреалізму в образотворчому мистецтві, літературі, музиці, театрі, кіно [6]; праці російських емігрантів Б.Гройса та І.Голом штока [7;8]. Більшість із них стосується сфери професійного мистецтва. Однак такого ж переосмислення, подолання заполітизованості, уточнення мистецтвознавчої термінології потребує і народне мистецтво радянського періоду. Здійснення фахового мистецтвознавчого аналізу "радянського народного мистецтва" як частини тоталітарної культури – завдання складне й вимагає зусиль великого колективу мистецтвознавців, істориків, соціологів.

Одним з актуальних питань, що постають у процесі вивчення народного мистецтва України радянської доби, є його стан напередодні так званої жовтневої революції. У статті спробуємо висвітлити характер традиційної творчості на рубежі століть, умови її розвитку, фактори, що впливали на стилістичні особливості та засоби виразності народного мистецтва. Отже, метою даної розвідки є уточнити закономірності розвитку традиційної творчості на рубежі XIX – XX століть і визначити, на якому підґрунті почалося становлення радянської "культурної перебудови" народного мистецтва.

З огляду на те, що наукове зацікавлення народним мистецтвом у колах української інтелігенції та перші публікації про нього в основному припадають на кінець XIX – початок XX століття, вважаємо за доцільне також показати, яке місце у системі культури відводили тогочасні дослідники народній творчості, як її розглядали і яким був характер етнографічних та мистецтвознавчих публікацій.

Наприкінці XIX – на початку XX століття народне мистецтво живило пригноблену українську культуру, було джерелом натхнення для професійних митців. У цей час серед української інтелігенції наростає інтерес до народного як виразника національного. У всіх ділянках культурного життя прослідковується наслідування мотивів народної творчості, широке зацікавлення нею. Це обумовлюється зовнішніми факторами. Кінець XIX – початок XX століття – час виходу на європейську арену стилю модерн, що не випадково збігся з поживленням інтересу до міських прикладних ремесел і народного сільського мистецтва. Етномистецька традиція була підхоплена і творчо засвоєна художниками-модерністами, які бачили в ній одну з протидій реалізму та еклектиці [9]. На теренах України формування стилю модерн збіглося, власне, з утвердженням "українського" або "національного" стилю у мистецтві [10, с.7–11]. Згодом, як стверджують сучасні українські мистецтвознавці, деякі види народного мистецтва вплинули на становлення українського авангарду [11, с.9]. Крім того, використання у мистецтві народних мотивів, елементів фольклору було для української культури на той час одним із засобів виживання в умовах колоніального становища.

Народна творчість у цей час мала дві форми побутування – кустарне виробництво (народні художні промисли) для ринку та домашнє виробництво для побутових потреб. Вчені слушно вважають, що розквіт народних художніх промислів в Україні припадає на другу половину XIX століття [12]. Цьому сприяла ліквідація кріпацтва в Австро-Угорщині та Росії. “Кінець XIX століття цікавий тим, що є класичним взірцем повної морфологічної структури народного мистецтва, в цей період ще живуть усі види народного декоративного мистецтва. Більше того, вони характеризуються повнотою типологічних груп, підгруп і типів художніх виробів” [13, с.299].

Однак уже на початку XX ст. у народному мистецтві простежується занепад, викликаний впливами промислового виробництва та низкою інших факторів. В основному це зачепило кустарні художні промисли. Цікаво, що більшість тогочасних літературних джерел засвідчує високий якісний рівень народних виробів, їх широку популярність і масовий збут [14; 15]. Здавалося б, за таких умов народні майстри повинні жити безбідно. Однак між ними й покупцями дуже часто не було безпосереднього зв'язку й цю “турботу” брали на себе скупники, що за безцінь скуповували готову продукцію і перепродували її. Особливо негативно їх діяльність впливала на самобутність народного мистецтва. У цей час виникають дрібні підприємства-кооперативи, власники яких турбувалися лише комерційними інтересами й були далекі від розуміння народної творчості. Щоб конкурувати з фабричною продукцією, вони нерідко йшли на заміну складної ручної обробки матеріалу простішою і не завжди дотримувались народних традицій у мистецькому вирішенні творів [12, с.295]. Тому їхня продукція здебільшого не відповідала усталеним традиційним зразкам. Це призвело до того, що народне мистецтво у формі художніх промислів чи невеликих майстерень почало занепадати. “У конкурентній боротьбі скорочується кількість центрів НХП, звужується асортимент традиційних виробів, при цьому деколи надмірно збільшується декоративність. Припиняється виробництво дрібного бондарного посуду, порохівниць з рогу, ікон на склі, деяких типів жіночих прикрас та багатьох інших виробів” [13, с.299].

Негативний вплив промислового виробництва на народне мистецтво висвітлювали у своїх працях і тогочасні дослідники. Зокрема, Н.Ф.Сумцов у праці “Писанки” (1891) саме з впливами індустрії пов'язує занепад писанкарства наприкінці XIX століття [16, с.46–47]. Дешева продукція промислових підприємств витісняла твори народного мистецтва з ужитку і зменшувала на них попит.

Проте етномистецькі традиції все ще повністю не занепадають у цей час. Цьому сприяло те, що паралельно з організованою формою виробництва існувало й домашнє – для щоденних побутових потреб. Ця сфера не зазнала такої кризи, оскільки необхідність у виробках була постійною, а низька купівельна спроможність селян робила для них фабричну продукцію недоступною. При виготовленні виробів удома майстри дотримувались успадкованих мистецьких традицій.

Становище, що склалося в народному мистецтві в кінці XIX – на початку XX ст., зокрема в розвитку художніх промислів, стурбувало кола інтелігенції. Щоб запобігти згасанню традицій, громадські організації та приватні особи проводять збирання етнографічного матеріалу й усіяко сприяють розвитку промислів. “З ініціативи земств було обстежено окремі художньо-промислові осередки, створено кілька промислово-кустарних майстерень, навчально-інструкторських шкіл, художньо-промислових училищ і так званих кустарних складів, які займалися реалізацією творів народного мистецтва... До участі в художньому керівництві цими майстернями було залучено відомих знавців

народного мистецтва – художників В.Кричевського (Оленівка), Е.Прибильську (Решетилівка, Скопці), К.Устияновича (Вікно)” [12,296].

Для підтримки й розвитку художніх кустарних промислів особливо широку діяльність розгорнули Київське кустарне товариство й Полтавське земство. Про характер діяльності Київського кустарного товариства дізнаємося, зокрема, з його статуту: “Товариство засновується для сприяння розвитку кустарних промислів... для досягнення цієї мети Товариство вивчає умови виробництва місцевих кустарних промислів та поширює серед кустарів знання з цього предмета, збирає статистичні відомості про місцеву кустарну промисловість; відкриває спеціальні школи, майстерні, музеї та склади кустарних виробів; ... бере на себе посередництво в придбанні сирих матеріалів і в збуті творів та вишукує кредит для кустарів, влаштовує публічні лекції, читання, видає брошури і організовує експедиції для обстеження кустарних промислів...” [17, с.40]. Займалося воно також організацією виставок народного мистецтва, причому головною умовою відбору експонатів було “відмежування від явищ псевдонародності, міщанства чи самодіяльності... виставка охопила лише ті вироби, в яких проявилась художня творчість” [17, с.39]. Крім того, тогочасні виставки мали характер ярмарків, де все продавалось. Отже, вони були формою не лише морального, а й економічного стимулювання народних майстрів. Слід відзначити такі проведені виставки: Загальноукраїнську виставку народного мистецтва в Києві (1906), що вперше експонувала народне мистецтво майже всієї української етнографічної території [18]. На базі її експонатів було створено етнографічний відділ у Київському міському художньо-промисловому й науковому музеї (сьогодні – Державний музей українського народного декоративного мистецтва); Другу південноруську кустарну виставку в Києві (1909); виставки в Умані, Одесі, Софії, Вінниці, Москві (1910); виставку в Києві (1911) [17, с.42].

Про діяльність Полтавського земства повідомляють матеріали обласного з'їзду діячів кустарної промисловості, який відбувся в Полтаві у 1901 р. [19, с.2–3]. Усі учасники з'їзду вважали, що “якщо залишити кустаря без підтримки, то художня творчість буде падати й загине”, а тому “все освічене товариство... повинно поставити кустарний промисел в таку обстановку, де б фабрика його не дістала й кустар на фабрику не пішов... Інтелігенція особливо повинна допомогти художньому розвитку народної національної творчості... повернути народу багатство, яке зібрав і втратив” [20]. Важливого значення надавало Полтавське земство участі у виставках різного рангу. Роботи учнів і викладачів шкіл, майстерень, окремих народних митців земство широко представляло, починаючи з Всеросійської художньо-промислової виставки 1882 року [14, с.8–9]. Дослідник В.М.Ханко зазначає також, що з Полтавським земством “активно творчо співробітничали діячі української культури, мистецтва та красного письменства”, серед яких називає О.Сластьона, В.Кричевського, С.Васильківського, М.Самокиша, О.Пчілку, П.Мартиневича, В.Щербаківського, І.Зарецького, В.Василенка, О.Русова [21, с.66].

На теренах Західної України інтелігенція також активно сприяє розвитку промислів, народні майстри беруть участь у різноманітних виставках. Серед них заслуговують на увагу такі: Промислова виставка у Львові 1877 р. [22], Етнографічна виставка мистецтва Покуття в Коломиї 1880 р. [23], Етнографічна виставка в Тернополі 1887 р. [24], Рільничо-промислова виставка в Кракові 1887 р. [25], виставка у Львові 1894 р. [26], Виставка українських художників у Львові 1905 р., що була організована Товариством прихильників української літератури, науки і штуки [27]. Значними подіями у народному мистецтві були Перша українська хліборобська виставка в Стрию 1909 р. [28] та Виставка домашнього промислу в Коломиї 1912 р. [29].

Отже, наприкінці XIX – на початку XX ст. виникає інтерес громадськості до народної творчості. Завдяки діяльності різноманітних організацій та окремих меценатів створюються навчально-показові майстерні, школи, організуються ярмарки, виставки, численні роздавальні пункти, що сприяли видачі сировини селянам-надомникам і збуту готової продукції.

Однак не слід оцінювати ці процеси тільки позитивно. Поява кустарних виробництв, які мали підтримку з боку української інтелігенції та промисловиків, що були економічно зацікавлені у творах народних майстрів, виявила складнощі та протиріччя у ставленні їх до народного мистецтва. З одного боку, як зазначають дослідники Б.М.Біляшівський та Ю.П.Лащук, позитивним у діяльності земств було “якнайважливіше ставлення до їх (*майстрів* – О.Н.) творчої індивідуальності, до місцевих художніх традицій, народних творчих методів та принципів,.. старанне оберігання майстрів від міщанських смаків та некваліфікованого втручання...” [17, с.44]. З іншого боку, зусиллями тих же організацій здійснювався й певний негативний вплив на народне мистецтво. Зокрема, це був натуралізм західного мистецтва, що панував у смаках української інтелігенції, яка займалася підтримкою промислів. Крім того, вже тоді з’являються спроби нав’язати майстрам взірці художників-професіоналів для наслідування, земські діячі іноді намагаються “поліпшувати” техніку й художній смак майстрів [30, с.10]. Проте, ці спроби зазнають негативної оцінки тогочасних знавців мистецтва як такі, що відбирають у народного мистецтва його оригінальність [23, с.4–5]. Негативно впливало й поширення інтелігентами по селах і містах виконаних поліграфічним способом “взірців народного мистецтва”, що нівелювали регіональні особливості української орнаментики. Крім того, поширення нових синтетичних матеріалів, анілінових барвників призвело до нищення традиційної м’якої кольорової гами у творах народного мистецтва.

Зацікавлення народною творчістю відбилосся і в наукових дослідженнях та теоретичних працях. На теренах сучасної України народна творчість стала об’єктом дослідження з другої половини XIX століття. Серед дослідників та їх праць заслуговують на увагу праці, присвячені дослідженню українського орнаменту [31; 32; 33; 34] й окремих видів і осередків народної творчості [16; 35; 36; 37; 38; 39; 40; 41]. У цей час видаються численні альбоми, присвячені народній творчості. У 1902 році на з’їзді українських художників і завідувачів шкіл та майстерень О.Сластьон запропонував видати альбоми про народну творчість. Вийшло три серії, що включали: 1-ша – ткацтво, 2-га – шиття, 3-тя – гончарство, скло, різьбу по дереву, кістці, рогу, каменю, карбування, гравірування на металі. У 1907 році було видано великий альбом із зображенням килимів, тканих виробів, плахт, вишивок і кахлів XVII–XIX ст., а через кілька років серію “Украинское народное творчество”.

Ми навели далеко не повний перелік наукових праць, що стосуються народного мистецтва та були опубліковані в середині XIX – на початку XX ст., але уже названі з них вказують на значне зацікавлення науковців сферою народної творчості. Ці праці знайомлять нас із станом справ у народному мистецтві того часу, дають огляд промислів, їх господарсько-економічних підвалин, містять багатий фактологічний та унікальний ілюстративний матеріал і досить цілісно, виважено й достовірно висвітлюють стан народного мистецтва на межі XIX–XX століть.

Хотілося б звернути увагу на ряд відмітних рис, що притаманні мистецтвознавчим студіям того часу. Перш за все, для них характерне чітке регіональне спрямування, вони висвітлюють найчастіше якийсь один вид народної творчості в одному чи кількох

локальних осередках його побутування (за винятком альбомів, що містять узагальнені відомості). У всіх без винятку працях виклад матеріалу дуже детальний, позбавлений описовості, особливо що стосується орнаменту, кольору чи форми виробу. Помітним є те, що всі науковці вважають геометричний орнамент більш характерним і поширеним в українському народному мистецтві, вони розглядають його як такий, що дуже далекий від натуралістичного відтворення рослинного світу. Так, тогочасний дослідник писанкарства М.Кордуба зазначав (*цитата мовою оригіналу* – О.Н.): “Вже обставина, що самі “артисти” не уміють назвати по-імені більшої частини рослин, які малюють, вказує, що тут не маємо до діла з натуралістичною орнаментикою. І дійсно, в багатьох випадках годі чогось подібного дошукатися між ботанічними рослинами. Се образи фантастичні; поодинокі частини з різних рослин лучать ся до купи, нерідко додає ся навіть геометричну прикрасу. Головна ціль малюючого, не віддане рослини такої, яка вона в природі, а викликане орнаментального ефекту... Розмальовування поодиноких рослин фарбами є зовсім довільне і химерне... Тут ходить лише о виріжене поодиноких частей від себе, а не о віддане їх природної краси” [39, с.201–202].

Крім того, вищезазначена література характерна висвітленням усіх видів народного мистецтва, значна увага приділяється сакральному й обрядовому видам. Дослідники відмічають впливи Ренесансу й готики з Європи на народне мистецтво й водночас стверджують наявність власних етномистецьких традицій. Поширеним є також погляд на народну творчість як на суто селянське мистецтво.

Ще один важливий аспект одразу впадає у вічі: жоден дослідник не розглядає народне мистецтво як щось другорядне, примітивне, нижче від професійного, всі вони відмічають його глибоку традиційність, зв’язок із минулим мистецьким надбанням, побутування у ньому давніх архаїчних форм і елементів. Народна творчість розглядається як синтез давніх і теперішніх культур, традицій, вірувань, звичаїв та побуту.

Дослідження стану народних промислів у кінці XIX – на початку XX ст., умови розвитку традиційної творчості, прагнення прогресивної громадськості зберегти народне мистецтво та знайти шляхи його підтримки є одними з джерел спростування заідеологізованих стереотипів радянської офіційної мистецтвознавчої доктрини. Сформовані радянською епохою стереотипи поглядів на народне мистецтво потребують значного переосмислення, оскільки не відображають реальних законів функціонування народного мистецтва, помилково трактують роль традиції у творчості народних майстрів, хибують на одностороннє суб’єктивне висвітлення питань історії народного мистецтва. Вивчення характерних рис народного мистецтва та специфіки традиційної творчості з позицій національних і духовних є основним інструментом для спростування заідеологізованих оцінок та утвердження нового підходу до національних пріоритетів у мистецтві.

1. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини XX ст. – Львів: Академічний експрес, 2002. – 176 с.: іл.
2. Бадяк В. У лещатах сталінщини. Нарис з історії львівської організації Спілки художників України 1939–1953 рр. – Львів: СКІМ, 2003. – 204 с.
3. Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов // Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. – К.: Lk Maker, 1998. – С.12–56.
4. Морозов А. Конец утопии / Из истории искусства в СССР 1930-х годов. – М.: Галарт, 1995. – 224 с.
5. Жидков В., Соколов К. Десять веков российской ментальности: картина мира и власть. – Санкт-Петербург: Алетей, 2001. – 638с.
6. Социалистический канон: Сборник статей / Под ред. Х.Гюнтера и Е.Добренко. – С-Пб.: Академический проект, 2000. – 1040 с.
7. Гройс Б. Искусство утопии. – М.: ХЖ, 2003. – 280 с.



8. Golomstock I. Totalitarian Art. – London, 1990.
9. Кириченко Е. Модерн. К вопросу об истоках типологии // Советское искусствознание '78. – Кн. I. – М., 1979. – С. 266–270.
10. Нога О. Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця XIX – початку XX століття. – Львів, 1999. – 160 с.: іл.
11. Лобановський Б. Авангардизм // Мистецтво України. – К.: Українська енциклопедія, 1995. – Т. I. – 319 с.
12. Запаско Я. Декоративно-ужиткове мистецтво // Історія українського мистецтва в 6-ти томах. – К., 1970. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 287–312.
13. Станкевич М. О состоянии народных промыслов на Украине // Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций: Материалы всесоюзной научно-творческой конференции. – М., 1991. – С. 229–304.
14. Пчілка О. Земська поміч народному українському мистецтву // Рідний край. – 1914. – № 5. – С. 7–9.
15. Щербаківський Д. Буковинські й галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці // Українське мистецтво. – Київ-Прага, 1926. – 34 с.: іл.
16. Сумцов Н. Писанки. – К.: Вид-во редакції журналу “Киевская старина”, 1891. – 49 с.
17. Біляшівський Б., Лашук Ю. Київське кустарне товариство // НТЕ. – 1987. – № 4. – С. 39–48.
18. Отчет выставки прикладного искусства и кустарных изделий 19 февраля – 1 мая 1906 г. – К., 1907. – 32 с.
19. Полтавский областной съезд деятелей по кустарной промышленности Полтав. губ. Ведомости. – 1901. – 5 октября. – № 217. – С. 1–6.
20. Областной съезд деятелей по кустарной промышленности в г. Полтаве // Хуторянин. – 1901. – № 42. – 18 октября. – С. 7–10.
21. Ханко В. Кустарні промисли та Полтавське земство // НТЕ, – 1990. – № 1. – С. 64–69.
22. Katalog krajowej wystawy rolniczej i przemysłowej we Lwowie. – Lwow, 1877. – 178 s.
23. Wystawa etnograficzna Pokucia w Kolomyi przez Marcelego Turkawskiego w Krakowie. – Czas, 1980. – S. 4–8.
24. Франко І. Етнографічна виставка в Тернополі // Діло, 1887. – № 67, 71.
25. Из виставки в Кракові 1887 р. // Діло, 1887. – № 109. – С. 7–8.
26. Dzieduszycki M. Katalog dzialu etnograficznego Powszechnej wystawy krajowej we Lwowie 1894. – Lwow, 1894. – 239 s.
27. Будзан А. Різьба по дереву в західних областях України. – К.: Вид-во АН УРСР, 1960. – 106 с.: іл.
28. Каталог першої української хліборобської виставки в Стрию 1909 р. – Стрий, 1909. – 112 с.
29. Чорний А. Каталог виставки домашнього промислу в Коломиї. – Коломия, 1912. – 42 с.
30. Кустарный отдел Полтавской сельскохозяйственной выставки. – Полтава, 1912. – 32 с.
31. Волков Ф. Отличительные черты южнорусской орнаментики. – Санкт-Петербург, 1878. – 76 с.
32. Пчілка О. Украинский народный орнамент. Образцы вышивок, тканей и писанок. – К.: Тип. С. В. Кульженко, 1879. – Изд. 2. – 19 с., 18 табл.
33. Зайкевич А. Мотивы малороссийского орнамента гончарного производства. – Полтава, 1883. – 64 с.
34. Щербаківський В. Українське народне мистецтво: Орнаментація української хати. – К.: Либідь, 1995 (перевид). – С. 149–181.
35. Василенко В. Местечко Опощня Зеньковского уезда Полтавской губернии: Статистическо-экономический очерк. – Полтава, 1889. – 41 с.
36. Василенко В. Очерки кустарных промыслов Полтавской губернии. – Полтава, 1900. Выпуск I. – 111 с.
37. Василенко В. Царичанка. – Полтава, 1894. – 42 с.
38. Зарецкий И. Гончарный промысел в Полтавской губернии. Полтава: Изд. полт. губ. земства, 1894. – 126 с., 6 табл.
39. Кордуба М. Писанки на Галицькій Волині. – Відень, 1896. – 58 с.
40. Лисенко С. Очерки домашних промыслов и ремесел Полтавской губернии. – Одесса, 1900. Выпуск II. – 540 с.; – Полтава, 1904. Выпуск III. – 194 с.
41. Щербаківський В. Українське мистецтво. Дерев'яне будівництво і різьби на дереві. – Львів-Київ, 1913. – 62 с.

*The article briefly outlines condition of Ukrainian folk art during the period of late XIX – early XX century, analyses functioning of handicrafts and their economical principles. The main attention is concentrated on scientific concepts of folk art, which were spread among the researches of late XIX – early XX century and brief summary of periodicals of that time. The author proves that study of folk art from the national and scientific positions is one of the sources for refutation of Soviet official art doctrine.*

**Key words:** folk art, handicrafts, tradition, “zemstvo”, patron of art, exhibition of folk art.

УДК 75.03

ББК 85.146.56

Весела Найденова

## ФОЛЬКЛОРНІ МОТИВИ У ТРЕВНЕНСЬКОМУ ТА ПІДКАРПАТСЬКОМУ ЦЕРКОВНОМУ МАЛЯРСТВІ ПЕРІОДУ XVII – XIX СТ.

*У статті автор зробила зіставлення західноукраїнських та болгарських іконографічних творів періоду XVII-XIX ст. Подібне порівняння стало можливим на основі схожості їх етнографічних елементів і фольклорної стилістики. Класифікаційний аналіз зразків тревненського й підкарпатського церковного малярства дає можливість виокремити та збагнути тенденції розвитку ряду явищ в українському малярстві, а також розширити відомості про специфічні особливості болгарського живопису.*

**Ключові слова:** ікона, фольклорні мотиви, традиції.

Ікони експозиції сакрального відділу Художнього музею м. Івано-Франківська являють собою цінні і яскраві зразки самобутнього церковного малярства на теренах західноукраїнських земель, у котрих відобразилися впливи мистецтва інших країн. Звернення до зіставлення тревненських та галицьких ікон зумовлене тим, що такий порівняльний аналіз здійснюється вперше. Своєрідне поєднання народного самобутнього живопису з традиціями західноєвропейського ренесансного, італійського барокового та французького малярств сприяло формуванню надзвичайно цікавої образної семантики не лише галицької, але й болгарської іконографії періоду XVII – XIX століть. Цей час був надзвичайно складним і суперечливим у історичному плані, що знайшло відображення у мистецтві, спричинившись до поляризації та співіснування різних живописних стилів в іконописі.

Відомі мистецтвознавці, які вивчали витоки та стилеві особливості українського й болгарського мистецтва, неодноразово висловлювалися про його унікальність в контексті всієї європейської культури. Це, зокрема, українські науковці: В. Свенціцька, І. Свенціцький, О. Сидор, В. Откович, В. Овсійчук, Л. Міляєва і болгарські дослідники: А. Васілієв, Г. Чавриков, А. Божков, І. Георгова, А. Анчев, П. Тотева та ін. Н. Мавродіновим і Д. Степовиком була поставлена й мала адекватне вирішення проблема взаємозв'язків українського та болгарського мистецтв, переосмислення їх у контексті розвитку художньої культури обох країн. Слід згадати працю М. Фіголя: “Мистецтво Стародавнього Галича” (1997 р.), в якій автор виклав свої наукові дослідження унікального мистецького спадку Галичини. Мистецтвознавець і старший науковий співробітник Художнього музею м. Івано-Франківська В. Мельник присвятив вивченню галицького іконопису не лише ряд публікацій та монографію “Церква Св. Духа в Рогатині” (1991 р.), а своє життя...

“Галицький ландшафт схожий до болгарського присутністю в ньому гір, річок та лісів” [1]. В понятті простору та часу картини з'являються типово народні образи, що присутні у вимірі художнього твору. За німецьким філософом О. Шпенглером, “кожна культура прив'язана до лона власного ландшафту, має власну ідею долі, душу та історію, як живий організм” [2]. Вплив оточуючого середовища та історії прочитується в образній семантиці творів, зумовлюючи своєрідність характеру малярства і звернення до прасимволів, що їх використовує художник, утворюючи іконосферу. Тому гірський пейзаж у просторі болгарської або ж галицької ікони нагадує карпатський краєвид чи Стара Планіну, які мали відтворювати місця, описані у Біблійних текстах.

“Народна ікона виробила стійку систему художньо-декоративних засобів, де на відміну від професійного мистецтва, індивідуальні емоції та авторські знахідки мають вторинне значення. В основі лежать схеми, навиків й форми, що впродовж багатьох поколінь регламентувалися і консервувалися. Персонажі розпізнаються не за детальним описом зовнішності чи ситуації, як це прийнято у “вченому малярстві” [3], а за гранично відшліфованим традицією силуетом, жестом рук, кольором одягу чи положенням нечисленних атрибутів (пальмові галузки в руках Великомучениць, Євангеліє св. Миколая, білий кінь св. Юрія). Фронтальна однорідність і статичність урізноманітнювалися сміливими “не по правилах” кольоровими сполученнями червоного, синього, жовтого, зеленого кольорів. Буяння фарб з одягу персонажів переходить на тло у вигляді пишного орнаментального розпису або геометризованого оздоблення, характерного для вибіткових тканин Покуття чи витинанок” – таке означення типових особливостей іконописних творів Гуцульщини, Буковини, Покуття, описане В.Мельником [4] у експлікації до експозиції галицьких ікон, дуже близьке для опису болгарського сакрального живопису. Саме народні майстри надзвичайно влучно відображали типові явища з повсякденного життя, надаючи їм при відтворенні гострого й сатиричного звучання, що можна бачити на прикладі зіставлення зображень сюжету “Страшний суд” у болгарському та українському іконописі [5]. Радісний колорит та яскраві барви присутні навіть при вирішенні драматичного сюжету “Страсті Христові”. Іноді така насиченість кольорів здається занадто строкатою, сповненою надмірної експресії.

Отже, розгляд ікон, репрезентованих у сакральному відділі Художнього музею, виявляє полярність стилів виконання творів, що притаманне болгарському іконопису періоду XVII – XIX ст. На нашу думку, іконописні твори, що походять із підкарпатських земель, найбільше споріднених рис мають саме з іконами Тревненського художнього центру. Оскільки у тревненських іконах поєднано декоративні та живописні елементи, інтенсивність колориту й виняткове декоративне відчуття надають неповторності й самобутності творам. Основними тонами тревненського малярства стали: малиново-рожеві, трав’янисто-зелені та помаранчеві із золотистим сьйвом. Тревненське мистецтво прийшло разом із хвилею всезагального духовно-культурного піднесення – Відродження, з рефлексією на давні сили попередньої художньої традиції, що підтверджує тезу “Жодне мистецтво не є самим собою і цілковито для себе”. Процитувавши Ас. Васілієва, доречною є також цитата О.Шпенглера: “Кожна культура брала за основу здобутки більш давніх культур”. Окремі живописні центри не були замкненими в собі, справляючи вплив на творчість окремих майстрів і народного кола. Від Тревненського центру розгалуженням розходяться кілька десятків прізвищ іконописців та різьбярів, що створили тисячі творів церковного мистецтва.

Віктор Мельник здійснив мистецтвознавчий аналіз, котрий дозволив краще виявити особливості галицької ікони при зіставленні з болгарськими сакральними творами. Як зазначав В.Мельник [6], “розбурхане між церковною полемікою з приводу унії 1596 р., козацькими війнами, боротьбою ортодоксами візантійської старосвітськості та “латинниками” означилося на теренах нашого краю двома збереженими дотепер дорогоцінними ансамблями: іконостасом ц.Св. Духа в Рогатині (1650 р.) та іконостасу ц. Воздвиження Чесного Хреста у Скиті Манявському (Богородчанському), що був створений славетним ієромонахом Йовом Кондзелевичем у 1698–1705рр”. Високий рівень представлено групою “празничків” (поч. XVII ст.), с. Завадка (Калущина), іконами войнилівсько-болохівського монастирського осередка: “Благовіщення”, “Хрещення в Йордані” (сер. XVII ст.), “Архангел Михаїл з діяннями” (перша пол. XVII ст.),

“Воздвиження” і “Спас Пантократор” (сер. XVII ст.) з Рогатинщини. В стилістиці Львівської майстерні Федора Сеньковича й Миколи Петраховича працював автор намісного “Спаса” (1640 р.) із с.Воскресінці (Рогатинщина) [7].

Компроміс між “духовним” і “тілесним” як нагальна потреба пристосовувати ікону до прагматичних вимог часу надає галицькому малярству XVII ст. напівпрозорості, “вітражності”. Осередками адаптації нової ренесансно - ранньобарокової естетики виступали міські центри північно-західної частини краю: Долина, Калуш, Войнилів, Болехів, Перегінськ, Рогатин. В стилі зрілого бароко створені ікони “Василій Великий” (1733 р., с. Черче Рогатинщина), “Введення Богородиці до храму” (1749 р., Рожнятівщина), “Онуфрій пустельник” (1744 р., с. Різдяни) та “Богородиця” (поч. XVIII ст., с.Нараївка, Галицький р-н) [8].

Отже, у більшості болгарських ікон XVII ст. яскраво виражена розпочата раніше схематизація форми. Присутні в іконах архаїчні риси виказують орієнтування на давні зразки. Наприклад, у іконі “Іоан Предтеча” (XVII ст.) з м. Ракитово, де погрудне зображення Іоана репрезентовано на золотому тлі з чашею, в котрій він тримає власну відрубану голову, відчувається алегоричне звучання. В іконі “Св. Катерина” (XVII ст.) із Старо Железаре, крім надзвичайно цікавого панорамного краєвиду, що дуже нагадує французькі мініатюри та календарі середньовіччя, помітна ще одна особливість, яка з’явилася у тогочасному малярстві – збагачення новими декоративними елементами: різьблені орнаменти обрамлень і рельєфні ліпні німби, а також тло з тисненими (гравійованими) рослинними орнаментами [9]. У іконі “Св. Параскева і Св. Варвара”, крім оригінальної іконографії та експресивності, присутні етнографічні елементи, наприклад: розшита “забрадка” – болгарська національна хустка-накидка на голові Св. Варвари схожа до хустини Деспотиці Дої у Земенській фресці [10]. Таку ж накидку й корону зображено на голові Св.Єлени (1493 ., Кремиковський монастир). Інші твори з Пловдіва (XVII ст.), наприклад “Св. Ілля”, “Євангеліст Лука”, “Петро і Павло”, близькі у манері виконання до палеологівського стилю більш давнього болгарського малярства [11].

На період XVII – XVIII ст. припадає вже більша кількість ікон, серед яких вирізняються твори з болгарських міст і сіл: Пловдіва, Ракитово, Асеновграда, Бачково, Ізвора, Берестовиця, Храбріно, Старо Железаре та ін. [12]. У тій місцевості турки нещадно знищували та руйнували монастирі й церкви. Тому багато ікон, що походять звідти, свідчать про опір та протистояння болгар асиміляторській політиці завойовників. Поступово іконопис набув характеру стихійного народного мистецтва: священики, вчителі, монахи без спеціальної художньої освіти, опираючись на давні зразки, писали ікони, часто виявляючи творчу розкутість та сильне відчуття реалізму. Напруга історичного життя тогочасної Болгарії зумовила велику популярність образів Святих – воїнів: Св. Георгія, Св. Дмитрія, Архангела Михаїла.

Образ “Архангела Михаїла” часто зустрічаємо у галицькому сакральному живописі: “Собор Архістратиґа Михаїла” (XVII ст., Галичина), “Архангел Михаїл зі сценами життя” (Бойківщина), “Архангел Михаїл” (1868 р., автор Михайло Головчак), “Боротьба Архангела Михаїла з сімома смертними гріхами” (XVIII ст. походить із бічного пристінного вівтаря Колегіати, виявляє символіко-алегоричний зміст) [13]. Образом – символом драматичних страждань в епоху бароко часто виступало зображення Христа зі стигматами в терновому вінку “Ессе Номо” (“Се людина”) (кін. XVII ст.), невідомого автора з Рогатинщини [14]. Тоді як у тревненському іконописі набув поширення образ стражданої Богоматері, наприклад – ікона Кою Цанюва “Богоматір скорботна” (XVIII ст.), де відчуваються впливи італійського малярства, зокрема, одного із авторів пізнього Ренесансу – Гвідо Рені і його “Плачучих Богородиць” [15].

“Поширення латинізованого бароко мало експансіоністський характер. У цей період на Калушині та в Рогатинщині діяли майстерні василіян-малярів. У традиційний галицький іконопис увійшли стилістика європейського бароко і рококо: „Усічення голови Іоана Хрестителя” (1773 р., с. Воскресінці) калузького майстра, процесійний феретрон „Стрітєння” (кін. XVIII ст., с. Чесники, Рогатинщина)” [16]. Водночас поглиблювалося розмежування процесійної “вченої” і “низової” народної творчості. Народний струмінь представлений шістьма іконами іконостасу Великомучениці Параскеви (1718 р., с. Космач, Косівщина), а також “Апостольським ярусом” (поч. XVIII ст., с. Дуба, Рожнятівщина) [17]. Те ж відбувалося й у болгарських іконописі, зокрема, майстрів з Тревненського кола: “Обрізання Христове”, “Відсікання голови св. Іоана Предтечі” (XIX ст., с. Зелениково, Пловдивська митрополія) та ікон із с. Космач: “Жертвоприношення Авраама” та “Великомучениця Параскева” (1718р.). Спорідненість виявлено у декоративно-примітивному стилі написання сцен. При зіставленні галицьких і тревненських ікон помітною є манера графічного окреслення й поєднання декоративного стилю з живописним звучанням у зображенні ликів. При доволі площинному і схематичному вирішенні сюжету, ікони мають емоційне забарвлення.

У період болгарського відродження XVIII – XIX ст. сформувалися національні іконописні школи – Тревненська, Самоковська, Банська, Дебирська та Південно-болгарська. Час виникнення Тревненської художньої школи припав на момент, коли велике і стильне мистецтво східно християнського світу вичерпало свої можливості у XVIII ст., в першій половині якого й з’явилися засновники школи [18]. Тревненський центр [19] славився не тільки іконописцями, але й майстрами різьблення по дереву та виготовленням іконостасів (наприклад, іконостас Череписького монастиря). Однією з найприкметніших рис діяльності Тревненського центру є те, що зографи займалися переважно іконописом і зрідка фресковим малярством. Це також було спричинено зовнішніми об’єктивними умовами – грецьким і турецьким тиском. Сільські церкви й монастирі перебували у надзвичайній бідності, не маючи достатньо коштів на здійснення монументального розпису.

З означенням В.Н. Лазарева, що – “еклектизм Тревненського живопису являє собою бліду тінь великого “Першообразу”” [20] можна не погодитися, бо на той час від “великого першообразу” й так вже залишилася хіба що лише “бліда тінь”, але зовсім не у вигляді Тревненського малярства, оскільки західноєвропейський та італійський художник вже до того “десакралізував Велику традицію справжнього мистецтва” [21]. “Тим більше, що кожне окреме мистецтво існує тільки раз, і ніколи не повертається зі своєю символікою та душею” [22]. Так, абсолютно точно, окреслено ту історичну ситуацію на Балканах, після вторгнення турків. Якщо погодитися з Лазаревим, то візантійське мистецтво також можна вважати блідою тінню елліністичного художнього спадку. Зважаючи на ті умови, в яких відбувався розвиток болгарського церковного малярства впродовж п’яти століть, така постановка питання – недоречна. Тревненська ікона не була “мертвим баластом” загальної історії східнохристиянської ікони, а її доповненням [23]. Радісні сподівання та очікування, пробуджені драматичним закликком Паїсія Хілендарського його “Историей славяноболгарской”, перетворилися на захоплення красою довколишнього світу [24]. Тепер, коли болгарин шукав підтримки в минулому, там його зустрічав докір Паїсія за те, що соромиться сам себе й скеровує шукати самоусвідомлення та гордість у середньовіччя [25]. Фактично Паїсієм Хілендарським уперше було здійснено огляд болгарської історії, позбавлений іноземних впливів та нашарувань.

Ікона збагатилася розмаїттям орнаментів, стала більш пластичною, намагаючись увійти в суперечність із власною природою, чим позбавляла себе попередньої краси, недосяжності, суворості, та й власного специфічного змісту. Таким чином “розквіт ікони” в період національного відродження став початком її завершення – у творах тревненського художнього кола немов втілено “передсмертну посмішку болгарської ікони” [26]. На підтвердження цього, А.Божков навів приклад тих метаморфоз, що відбулися у церковному живописі, відстеживши перехід від величної трансцендентності<sup>1</sup> образів до зовнішньої екзальтації<sup>2</sup>, від спокійної лінійності до тривожної графічності та динаміки лінії силуету, згинів, заломлень і окремих штрихів. Яйцевидні овали ликів трансформувалися у площинні стилізовані форми з гострими графічними акцентами. Силуети святих ускладнилися і колишній велично-урочистий спокій поступився надуманості й позуванню. Традиційність подовження ліній обличчя, носа, маленькі вуста, широко відкриті очі, що виражали доброту і страждання, витіснені застиглими виразами облич зі східними рисами. Як приклад таких змін, А.Божков [27] називає ікони Прісовського, Капіновського монастирів. Мистецтвознавець наголошує на різнобарвній палітрі, позбавленій півтонів та нюансів. Крім написання ікони та левкасу, майстер займався ще й рельєфним оформленням рамок, оздобленням їх ліпними орнаментами [28].

Упродовж двох століть свого існування малярська школа зазнавала впливів із різних сторін, що зумовило стильові та іконографічні особливості Тревненського живопису. Болгарські дослідники знаходили прояви афонських ремінісценцій та охридських впливів. Представники Тревненської школи Крістю Захарієв, Петро Міньов, Дмитро Венков працювали по всій Болгарії [29], а також у пловдивських церквах, котрі досліджувала Петрана Тотева [30]. З Пловдивом пов’язана творчість найбільш яскравих представників Самоковської школи: Христо Дімітрова, братів Захарія і Дмитра Зографа та Станіслава Доспевського [31]. Ікона “Архангельський собор” (1836 р.), єдиний підписаний Дмитром Зографом твір [32]. Надзвичайно цікава в символіко-алегоричному плані ікона “Животворне джерело” (1836 р.), і “Трійця” належать пензлеві Захарія Зографа, тоді як Станіславу Доспевському (син Дмитра Зографа) приписують ікону “Хрещення Св. Іоана Предтечі” [33]. Твори, підписані тревненськими зографами можна зустріти від Добруджі до Странджі, від Родопських схилів до Чорного моря та Македонії, але найбільше творів усе ж створено у Північній Болгарії. Творчість тревненських майстрів продовжувала існувати після Визволення (1877–1878 роках), у період Російсько-турецької війни. О. Шмід назвав цей час – “занепадом Тревненської художньої традиції”, виклавши це положення у праці “Паметници на българската старина, П., сп. Г. XXI, 1909, кн. XX”. Ас.Васілієв вважав Вітана Карчова засновником тревненського живопису. Мистецтвознавець зазначає, що при аналізі трьох давніших ікон тревненських зографів Вітана Цанюва, папа Вітана Старія, а саме – “Христос”, “Богородиця” і “Св. Микола” (1798–1807р.р.) й у зіставленні їх із творчістю тревненців 1878 р., очевидна наявність певних розбіжностей [34].

Свіжі кольорові зіставлення барв та наслідування барокового живопису відчутні в іконі “Св. Міна” (1860 р.) написаній Миколою Одрінчанином (Південно-болгарська “Одрінська” школа). У ній, як і у творах дебирських художників Георгія та Миколи Данчова, відчуваються тенденції тяжіння до академічного стилю світського малярства, де живопис віддаляється від традиції іконопису. А примітивно-наївний характер деяких тревненських іконописців піддавався нищівній критиці та звинуваченню у “живописі позбавленому смаку, в якому сюжети з Біблії схожі до народних примітивних картинок, а сцена “Успіння Богородиці” скидається до картинки з сільським хором” [35].

<sup>1</sup> Трансцендентний (лат.) – той, що виходить за межі свідомості, лежить поза її межами; непізнаваний.

<sup>2</sup> Екзальтація (лат.) – надмірна захопленість.

Давні іконографічні та стилістичні основи похитнулися, а високі вимоги, що виставлялися до іконографічної системи, почали занижуватися. “У момент, коли людина Ренесансу пізнала романтику перехідного періоду, а простір втратив свою замріяність і загадковість, ставши фіксуванням дійсного оточення” [36]. Таке спостерігалось і в іконі з підкарпатських земель, що так само, як і тревненська, зазнавала впливів із різних сторін, а це зумовило стильові та іконографічні особливості церковного малярства.

Щодо галицького малярства, то церква засуджувала творчість майстрів-самоуків, через що під виконання одного з розпоряджень усунення подібних творів з церков потрапив перший іконостас церкви у Космачі 1773р. на його місці був поставлений новий, у характері офіційно пануючого бароко [37]. Після входження Галичини 1772р. до Австрійської імперії войовничий дух “магнатівського” бароко почав занепадати. Звабливе багатство накопичених ним образів, уже без тиску згори, вільно просувалося у сфері непрофесійного іконопису, де прижилися символіко-алегоричні сюжети: “Христос лоза виноградна” (перша пол. XIX ст., с. Гончарів), “Ессе Номо” (1829р., Рогатинщина) [38].

Перехід до академічного стилю ознаменувався живописом на полотні та початком портретного малярства. Галицький іконопис переживав процеси, що відбувалися також і в болгарському церковному малярстві. Такий початок нового художнього напрямку означав згасання кращих традицій сакрального мистецтва.

Таким чином, можна зробити висновки, що стильова характеристика підкарпатського та балканського іконописів визначалася обставинами історичного часу та зв'язку з минулим. Галицька візуальна культура, як і болгарська, а саме – її специфіка, полягає у тому, що вона була зоною “постійного трансферу”, через котру минали всі види культурного “товару”; вибране асимілювалося та поглиналося, а інше відкидалося і не сприймалося.

1. Найденова В. Галичина і Болгарія. Спорідненість іконописних традицій. // Перевал. – 2000. – №1. – С.64–66.
2. Шпенглер О. Закат Європи. Культура и гештальт. – Т.1. – М.: Мысль. – 1993. – С.667.
3. Мельник В. І. Церква Св. Духа в Рогатині. – Київ: Мистецтво. – 1991. – С.144.
4. Мельник В. І. Експлікація до експозиції сакрального відділу Художнього музею м. Івано-Франківська. – С.1–3.
5. Найденова В. “Страшний суд” – спорідненість іконописних традицій України та Болгарії. // Народознавчі зошити. – Львів: Інститут народознавства НАНУ. – 2000. – №4. – С.676–680.
6. Мельник В. І. Експлікація до експозиції сакрального відділу Художнього музею м. Івано-Франківська. – С.1–3.
7. Там само. – С.3.
8. Там само. – С.4.
9. Тотева П. Иконите от Пловдивски край. – София: Наука и изкуство. – 1975. – С.22.
10. Пелиханов И. Статии и изследвания. Българистиката в чужбина. Портрети на българисти 1981 – 1986. – София: Наука и изкуство. – 1986. – С.400.
11. Тотева П. 18 икони от Пловдивския край. – София. – 1973. – С.35.
12. Там само. – С.36.
13. Мельник В. І. Експлікація до експозиції сакрального відділу Художнього музею м. Івано-Франківська. – С.4.
14. Там само. – С.4.
15. Тотева П. Иконите от Пловдивски край. – София: Наука и изкуство. – 1975. – С.24.
16. Мельник В. І. Експлікація до експозиції сакрального відділу Художнього музею м. Івано-Франківська. – С.4.
17. Там само. – С.4.
18. Василиев Ас. Български възраждански майстори (живописци, резбари, строители). – София: Наука и изкуство. – 1965. – С.1796.
19. Божков Ат. Тревненската живопис. – София: На БАН. – 1967. – С.6.
20. Там само. – С.6.
21. Шпенглер О. Закат Европы. Культура и гештальт. – Т.1. – М.: Мысль. – 1993. С.384–385.
22. Шпенглер О. Закат Европы. Культура и гештальт. – Т.1. – М.: Мысль. – 1993. С.384–385.
23. Божков Ат. Тревненската живопис. – София: изд. На БАН. – 1967. – с.10-12.

24. Босилков К. Паисий Хилендарски (1722-1772). – Български книжовници от Македония. – София: изд. На БАН. – 1987. – с. 15.
25. Попова Д. Ars ex Natio. Произведено в България. – София: ЦСИ Сорос. – 1997. – с.103.
26. Божков Ат. Тревненската живопис. – София: На БАН. – 1967. – С.10-12.
27. Божков Ат. Тревненската живопис. – София: На БАН. – 1967. – С.9.
28. Божков Ат. Тревненската живопис. – София: На БАН. – 1967. – С.9.
29. Василиев Ас. Български възраждански майстори (живописци, резбари, строители). – София: Наука и изкуство. – 1965. – С.1547.
30. Тотева П. Иконите от Пловдивски край. – София: Наука и изкуство. – 1975. – С.22.; Тотева П. 18 икони от Пловдивския край. – София. – 1973. – С.35.
31. Василиев Ас. Български възраждански майстори (живописци, резбари, строители). – София: Наука и изкуство. – 1965. – С.1570.
32. Там само. – С. 1745.
33. Там само. – С. 1750.
34. Василиев Ас. Български възраждански майстори (живописци, резбари, строители). – София: Наука и изкуство. – 1965. – С.21.
35. Божков Ат. Тревненската живопис. – София: На БАН. – 1967. – С.14.
36. Шпенглер О. Закат Европы. Культура и гештальт. – Т.1. – М.: Мысль. – 1993.
37. Мельник В. І. Експлікація до експозиції сакрального відділу Художнього музею м. Івано-Франківська. – С.4.
38. Там само. – С.4.

*In this clause the main features of development Galician of an icon in the comparative analysis with the Bulgarian icons of the period XVII– XIX centuries are considered. On an example of the analysis of icons of an exposition of an Art museum in Ivano-Frankivsk and icons from Plovdivs, it was possible to define presence of stylistic similarity of character of painting, which was formed under influence of local traditions and also influence on the part of the European painting and to expand the information about the specific peculiarities of Bulgarian paint art.*

**Key words:** icon, folklore motives, traditions.

**УДК 75.058**

**ББК 85.154**

**Володимир Лукань**

### **АКАДЕМІЧНІ РИСУНКИ ЯРОСЛАВА ЛУКАВЕЦЬКОГО**

*Автором статті запропоновано аналітичний аналіз академічних рисунків Я.Лукавецького, видатного прикарпатського митця, культурного та освітнього діяча ХХ ст. Життєпис майстра стає відправною точкою для розгляду формування академічної манери художника, його поступу в живопису. Аналіз рисунків дозволив також визначити методику викладання рисунка в Краківській академії, засади академічної освіти живопису.*

**Ключові слова:** рисунок, образотворче мистецтво, мистецька освіта

За останні роки посилюється зацікавлення мистецькими персоналіями минулого століття. В історію краю повертаються імена, замовчувані та досі маловідомі. Відрадно, що до них можна віднести горде і славне ім'я Ярослава Корниловича Лукавецького. Установлена премія його імені в галузі образотворчого мистецтва й архітектури в Івано-Франківській області, його ім'я носить одна з вулиць у рідному місті Снятині, з'явилося ряд публікацій про життя і творчість Ярослава Лукавецького [1; 2; 3], відбулося кілька мистецьких виставок його творів, установлено меморіальні дошки у Снятині та Івано-Франківську.

В автора статті є ряд підстав звернутися до творчості Ярослава Лукавецького, одного з так званої “Станіславівської трійці”, до якої увійшли Денис-Лев Іванцев та Михайло Зорій, мистці, представники нашого краю, котрі мали можливість навчатися у Краківській академії мистецтв. Більше десятка років ми мешкали поруч із будинком, що спроектував Лукавецький (де нині встановлена меморіальна дошка); мав честь спілкуватися з Ярославом Корниловичем під час його персональної виставки в Івано-Франківську, а також у Львові з приводу з’ясування обставин написання ним посмертного портрета Василя Стефаника, який зберігається в Коломиї. Крім цього, так сталося, що до автора статті потрапило кілька академічних рисунків Ярослава Лукавецького періоду навчання у Кракові. Власне ці рисунки, а точніше спроба введення їх до мистецтвознавчого обігу, стали спонукою до написання цієї статті.

Основні етапи життя і творчості Ярослава Лукавецького висвітлені в кількох публікаціях, зокрема, це матеріали М.Кошелінської та І.Челяк [2; 3], каталоги виставок [1], згадується про Ярослава Лукавецького ще в кількох джерелах [4; 5]. Однак найбільшу вартість мають матеріали, автобіографічні спогади Ярослава Лукавецького, твори мистця, що знаходяться в особистих архівах синів Ярослава Лукавецького – Олександра та Мирона.

Видатний український художник, педагог, архітектор, театрал, культурний та громадський діяч Ярослав Лукавецький (28.03.1908 – 14.05.1993) народився у Снятині у сім’ї місцевого чиновника, фінансиста Корнила Валер’яновича Лукавецького. Мати – Ядвіга Гаргесгаймер, донька німця-ковалю, калуського колоніста. З любов’ю і теплом буде згадувати мистець великий родинний дім, де гостювали урядовці, лікарі, адвокати, військовики, актори тощо. Одне з перших вражень – запах фарб, якими церковний маляр Оріховський, на той час чи не єдиний художник у місті, малював портрети членів родини.

1915 року, через мобілізацію, батька, військового 36 коломийського полку, разом із сім’єю відправили у Чехію-Моравію в Оломуц. У місті Граніце він пішов до німецької школи, де вчився три роки. Після звільнення українських міст від російської окупації родина Лукавецьких у 1918 році повертається до Коломиї. Там Ярослав закінчує початкову школу й у 1928 році українську класичну гімназію. Саме в гімназії юнак відчув сильний потяг до малювання, хоч водночас співав у хорі, мандрував з юнацькою організацією “Пласт”, займався спортом, особливо захоплювався футболом. Разом із тим вивчав обов’язкові предмети, класичні мови. Викладачі заохочували обдарованого гімназиста до занять малярством. Захоплення мистецтвом призвело до колекціонування репродукцій картин художників усіх мистецьких епох і, як пригадував, у нього їх назбиралося до двадцяти скриньок [1; ст.3].

У старших класах гімназії зацікавлення мистецтвом перейшло у життєву потребу й він починає малювати не тільки на вимогу шкільної програми, а малює з природи, копіює картини Я.Пстрака, І.Труша, Й.Куриласа, М.Івасюка, З.Розвадовського. У лютому 1924 р. помирає батько, а невдовзі й дідусь. Ці трагічні обставини змушують Ярослава шукати заробітків. Він розмальовує сувенірні стагуетки, плакетки, малює картинки й образки святих. Будучи учнем восьмого класу, виконує декорації на замовлення професійних театрів.

Навчаючись у Коломийській гімназії, юнак мав можливість спілкуватися з людьми, які на той час представляли інтелектуальну еліту краю – А.Чайківським, П.Франком, А.Крушельницьким, Д.Николишином, О.Скалозубом та іншими, яких згодом із любов’ю портретуватиме. У 1926 році у стінах Коломийської гімназії відбулася виставка творів мистця Василя Дядинюка, яка справила на юнака велике враження. Очевидно, активність молодого Лукавецького у культурному житті Коломиї була помітною, оскільки

до Львова, до приватної мистецької школи Олексі Новаківського, яка визначила подальшу життєву і творчу долю Ярослава Лукавецького.

Відома Мистецька школа Новаківського, заснована 1923 р. у Львові, виховала ціле покоління художників і у великій мірі вплинула на формування мистецьких поглядів Лукавецького. Протягом 1928–1930 років від славетного Новаківського молодий художник отримує не тільки основи професійних знань, а й високий рівень вимогливості до себе, масштабність мислення у мистецтві. У Львові Лукавецький вчиться разом із Г.Смольським, С.Гординським, М.Морозом, А.Малюцюю, М.Левицьким, С.Гебус-Баранецькою, О.Плешкан. Як згадує художник, там він “більше дивився на картини великого майстра ніж малював” [1, с.3]. Серце наче й відчувало красу створеного Новаківським світу, а розум був замалим, щоб досягнути обшир і глибину новаторських пошуків у живописі. У школі були закладені ті основи розуміння рисунка й живопису, які згодом ляжуть у власну концепцію творчого бачення світу: ...не бездумне копіювання природи, а на підставі натури творення цілком закомпонованої, а головне, настроєвої роботи – не існуючої в природі” [1, с.3].

1930 року Ярослав Лукавецький виїжджає на навчання до Кракова. Після провалу вступних іспитів до Краківської академії мистецтв він готується у приватній школі А.Терлецького і згодом таки вступає до тієї ж Краківської академії на живописний факультет. Цей найстарший навчальний заклад у Польщі до 1895 р. мав статус провінційної школи, але завдяки авторитету Яна Матейки туди приїжджають учитися студенти з інших країн, чому сприяла також відсутність у той час паспортних обмежень для мешканців Австрії. На початку ХХ ст. багато українських художників отримали освіту у Кракові. З 1900 р. в Академії мистецтв училися І.Труш, М.Жук, М.Сосенко, А.Манастирський, О.Курилас, М.Бойчук, М.Федюк, М.Гаврилко, М.Парашук та інші, зрештою, й Олекса Новаківський теж навчався у Кракові.

Викладачами Я.Лукавецького були відомі польські художники, професори Я.Войнарський, Т.Аксентович, К.Дуніковський, а також вихідці з Галичини К.Сіхульський, Ф.Пауч, В.Яроцький, у чиїх роботах домінували гуцульські мотиви. У багатьох публікаціях про життя і творчість Ярослава Лукавецького 1932 рік означено як рік вступу до Краківської академії мистецтв. Однак на двох академічних рисунках, підписаних Лукавецьким, є дати: 26.XI.1931 та 1.XII.1931, що дає підстави вважати саме 1931 рік роком вступу до академії.

Оскільки представлені рисунки Ярослава Лукавецького дають певну уяву не лише про професійний рівень майбутнього художника як рисувальника, а проливають світло на деякі принципи й методи викладання у Краківській академії, тому варто їх проаналізувати детальніше. Завдяки підписам до рисунків можна прослідкувати, скільки часу відводилося на те чи інше академічне завдання з рисунка, який формат паперу обирали на постановку, якими графічними матеріалами користувалися тощо.

Рисунки оголеної фігури, або ще інакше акти, обов’язково входили до академічної навчальної програми. Збереглися рисунки на 12 аркушах паперу, деякі з рисунків двосторонні. Усі з них є студіями оголеної фігури людини.

Уже згаданий рисунок оголеної стоячої жіночої фігури має підпис: *Rys. XVI. Dz* (денна форма навчання. – В.Л.)

*Krakow, 26. XI. 931 J. Lukawewski*, має формат 80 на 45 см. Помітно, що він належить ще початку юному художнику, однак добре закомпонована фігура, вдало знайдені пропорції засвідчують про непогану підготовчу школу з рисунка.

На звороті цього аркуша є ще один повноцінний, майже аналогічний рисунок, проте, помітно слабший за виконанням від попереднього. Причину цього знаходимо в

підписі: *Pamięclowy* (виконаний з пам'яті. – В.Л.) з *рис. XVI, Краків, 1.XII.931 Я.Лукавецький*. Таким чином, в академії практикували виконання попереднього рисунка з пам'яті, що неабияк розвивало художню пам'ять і уяву. Незважаючи на певну площинність фігури, недопрацьовані руки, стопи фігури, відсутність штриха, дивує максимально наближена до попередньої постановки композиція, пропорції, характер натури.

Варто звернути увагу на дати виконання цих рисунків. Пройшло лише п'ять днів із часу виконання натурної постановки, а студенту було запропоновано перевернути аркуш паперу й відтворити завдання на звороті з пам'яті. Крім того, якщо цей рисунок був уже шістнадцятий, то, очевидно, минуло біля трьох місяців з того часу, відколи Я.Лукавецький розпочав виконання своєї академічної програми з рисунка у Краківській академії мистецтв. Таким чином, можна ще більше уточнити дату вступу до академії – це приблизно вересень 1931 року.

Другий підписаний рисунок форматом 90 на 40 см – *Akt 26. Dz. Krakow, 22.I.932 J. Lukawcki* – це жіноча оголена фігура, права рука на талії, лівою торкається стіни. Очевидно, при цій постановці була використана підсвітка, бо від фігури падає активна тінь на стіну. Автор рисунка виконував його зі складного положення, з точки зору, де є велика кількість тіньових партій. У деяких місцях проступає відверта чорнота графіту та вугля, бо недостатньо було визначено світлотіньову градацію.

На звороті є незавершений рисунок фігури з опорою на одну ногу, ліва рука натури на талії, права – на голові. Внизу зліва профільний начерк когось, хто малював в аудиторії з Лукавецьким.

Рисунок, виконаний вуглем, вражає проробкою деталей: голови, руки, ноги тощо.

Третій рисунок жіночої фігури підписаний: *Akt 31 Dz. Krakow, 12.II.932 J. Lukawcki*. Формат 70 на 30 см. У рисунку краще опрацьована верхня частина. Завдяки грі світлотіні, передано матеріальність шкіри. Рисунок добре закомпонований у форматі. Трохи недопрацьовано голову і стопи.

Наступний рисунок (рис.1) – оголена жіноча фігура, що сидить на двох спеціальних тумбах для натури. Руки перехрещені на грудях, погляд вправо. Формат 90 на 40 см із написом: *Akt 34 Dz. Krakow, 23.II.1932 J. Lukawcki*. Таким чином, із часу попереднього представленого рисунка було виконано три завдання і минуло всього одинадцять днів, що засвідчує високу інтенсивність роботи за академічною програмою з рисунка. Сам рисунок добре закомпонований, відчутно знання автора з пластичної анатомії, вільне володіння тональним рисунком із високою культурою штриха й тону. На звороті цього аркуша є начерк, чи підготовчий рисунок чоловічої оголеної фігури.

На п'ятому рисунку (рис.2), формат 70 на 30 см, є підпис: *Akt 36 Dz. Krakow, 5.III.1932 J. Lukawcki*. Це рисунок оголеної жіночої фігури ззаду. Ліва рука моделі на талії, права – на голові. Позувала, мабуть, та ж натурниця, що й при виконанні попереднього рисунка. Слід відзначити штрих цієї роботи. Він професійний, відчувається вправна рука, яка впевнено веде



рис. 1



рис. 2

графічний матеріал справа зверху, вліво вниз. Автор рисунка підтверджує знання пластичної анатомії, однак стопи й кисті рук у рисунку ще не бездоганні. На звороті – рисунок фрагмента стопи.

На наступному рисунку в підписі з'являється прізвище викладача – *I. prof. Jarocki, dzienny 1. 15.X.932 J. Lukawcki*, формат 60 на 30 см. Рисунок оголеної жіночої фігури з опорою на одну ногу. Руки опущені, перехрещені на кистях. Сама по собі натурниця гарна, можливо, блондинка, відповідно, з любов'ю виконаний рисунок. Добре закомпонований, м'яке тональне вирішення, знайдений гармонійний баланс між світловими та тіньовими партіями. На звороті рисунка начерк стоячої жіночої фігури, руки на голові. Цікаво, що наступна постановка буде виконуватися рівно через тиждень.

*I. prof. Jarocki, Akt 2, 22.X.32 J. Lukawcki* – підпис рисунка оголеної стоячої чоловічої фігури з опорою на одну ногу, руки закладені в ліктях. Формат 60 на 30 см. Рисунок демонстративно натуралістичний – не прикриті геніталії, варикозне розширення вен на лівій гомілці, глибше опрацювання портрета – характерні особливості цього академічного рисунка Лукавецького.

На звороті аркуша початок роботи над рисунком оголеної чоловічої фігури з опорою на коліно (як при команді “на старт” у спринтерських видах легкої атлетики. – В.Л.).

Ще один рисунок (рис.3), оголеної чоловічої фігури ззаду, виконаний на збільшеному форматі – 90 на 60 см, підписаний: *I. prof. Jarocki, Akt 20, D. Kr.18.XI.32 J. Lukawcki*. Рисунок добре закомпонований, ліва рука на палиці чи шесті, права – за правим бедром, опора на обидві ноги. Фігура немов крокує. Цей рисунок дає уявлення, наскільки прогресував молодий художник за час своїх мистецьких студій. Основну увагу він акцентує на визначальних вузлових деталях рисунка: потилиця натурника, кисть руки, пластика спини, стопи тощо. Рисунок узгоджений тонально. Очевидно, Лукавецький рисує стоячи за мольбертом, оскільки лінія горизонту на рівні голови моделі.

Рисунок (рис.4) підписаний: *Akt 35, Kr. J. Lukawcki*, але, на жаль, не датований. Ймовірно, виконаний наприкінці 1932 року, рисунок стоячої оголеної жіночої фігури, яка спирається ліктями на підставку й підпирає голову. Формат 63 на 43 см. Це завдання ускладнене необхідністю рисування фігури у фрагменті інтер'єру. Художнику довелося зображати спеціальну чотиристоронню драбину-підставку, що зобов'язувало уважніше ставитися до композиції рисунка, пропорцій фігури, світлотіньового моделювання. Важливим акцентом цього рисунка є падаюча тінь від фігури. Добре прорисовані стопи фігури, обличчя з руками.

Не датований, на жаль, рисунок оголеної жіночої фігури з глечиком у лівій руці. Підпис – *Akt 52, J. Lukawcki*, засвідчує про те, що він міг бути виконаний уже на початку 1933 року. Формат цього рисунка, швидше начерку, 63 на 25 см, дає підставу вважати, що до розмірів рисунку не було визначено певних усталених стандартів, розміри варіювалися в залежності від вимог кожного конкретного завдання. Начерковий характер рисунка, через незавершеність, додає йому легкості й певної вишуканості. Тут домінує не тон, а артистична лінія.



рис. 3



рис. 4

Найбільший формат – 105 на 75 см, із представлених рисунків, має рисунок оголеної сидячої жіночої фігури (рис.5). Через великі розміри рисунок, на жаль, погано збережений, має численні пориви. Крім підпису – *prof. Jarocki, J. Lukawcki*, інформації більше немає, тому говорити про час його виконання можна лише гіпотетично. Можливо, це одна з підсумкових академічних робіт, оскільки цей рисунок довготривалий. Художнику довелося продемонструвати все своє вміння і в композиції, і в установленні пропорцій, і в знанні перспективи та анатомії, й в світлотіньовому моделюванні форми. Постановка вимагала детального опрацювання портрета, торса, кінцівок тощо. Активно використано тло. Цей рисунок однозначно доводить те, що його автор під час навчання в академії, отримав високу академічну професійну освіту з рисунка. Даний рисунок засвідчив народження мистця. На звороті закомпонована погано збережена сидяча жіноча фігура. Це підготовчий етап у рисунку, робота над яким із певних причин була припинена.



рис. 5

Останній з рисунків теж не датований, підпис: *prof. Jarocki, J. Lukawcki*, формат 64 на 48 см, начеркового характеру. Оголена чоловіча фігура сидить на бочці. Рисунок виконаний вуглем на швидкожорсткій, доволі недбале тло, фігура прорисована без особливого опрацювання деталей. На звороті начерк сидячої чоловічої фігури – нога на нозі, рука підтримує голову.

Таким чином, із представлених рисунків усі мають підписи, три не датовані, виконані на різних форматах, різними графічними матеріалами. У залежності від вимог завдання, вони мають різний ступінь закінченості, різний рівень виконання. У той же час, ці академічні рисунки засвідчують, що їх автор, Ярослав Лукавецький, за час навчання в академії здобув високу професійну майстерність, оволодів тонкощами рисунка як навчального предмета, так і виду образотворчого мистецтва та має всі необхідні підстави для подальшої мистецької професійної діяльності.

Краків, мистецька столиця Польщі, з його музеями, галереями, виставковими залами, прекрасною архітектурою, місто великих мистецьких традицій, мав велике значення у творчому формуванні молодого художника. Перші роки навчання захоплювали студента розмаїттям мистецьких виставок, знайомствами з видатними художниками, творчою аурую міста. Саме у Кракові він стає членом гуртка української академічної творчої молоді “Зарево”, до якого, крім уже згаданих Д.Івацева та М.Зорія, входили такі відомі згодом мистці, як Г.Крук, О.Наконечний, Д.Горняткевич, М.Гарасовська та ін. Ідейним натхненником і покровителем гуртка був сам Богдан Лепкий, тоді професор Ягеллонського університету, який теж малював, любив і розумівся на образотворчому мистецтві.

“Зарево” дало можливість Ярославу Лукавецькому стати експонентом мистецьких оглядів і в Кракові в українському товаристві “Просвіта”, і на загальних творчих оглядах в Україні. Під час навчання у 1934 році, разом із Д.Іванцевим, Н.Кисілевським, А.Наконечним, В.Проданом, бере участь у VI виставці АНУМ (Асоціації незалежних українських мистців) у Львові й отримує схвальні відгуки галицької преси. Відомий український мистецтвознавець М.Драган у львівській газеті “Новий час” від 22 грудня 1934 року писав: “Дуже щасливо задеб’ютував молодий темпераментний учень Краківської академії Лукавецький Ярослав... Коли він на черговій виставці зважить на розв’язання котрогось з питань сучасного мистецтва, коли піде шляхом рисункового упрощення, треба буде повірити у його щирість. Хто хоче творити, мусить глядача переконати...” [1, с.4].

Окрилений похвалою, молодий художник багато працює творчо, що закономірно призводить до розчарування рівнем викладання фахових дисциплін в академії. Зі спогадів

котрогось з питань сучасного мистецтва, коли піде шляхом рисункового упрощення, треба буде повірити у його щирість. Хто хоче творити, мусить глядача переконати...” [1, с.4].

Окрилений похвалою, молодий художник багато працює творчо, що закономірно призводить до розчарування рівнем викладання фахових дисциплін в академії. Зі спогадів Лукавецького, протягом чотирьох років продовжувалось “одноманітне копіювання” взірців. Викладачі байдужі до студентів, особливо українських художників-початківців, не було з ким порадитися чи просто поспілкуватися [3, с.75]. Брак матеріального забезпечення не дав змоги Ярославу продовжувати мистецькі студії. Спочатку він перейшов у ранг вільних слухачів у зв’язку з тим, що перестав платити по 200 злотих за навчання, а згодом і зовсім покинув академію.

У 1936 році Ярослав Лукавецький разом із дружиною Надією повернувся до Коломиї. Оразу активно включається у мистецьке життя міста. У приміщенні Народного дому (тепер – Музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття) влаштовує свою персональну виставку. В успадкованому просторі родинного будинку засновує власну мистецьку школу для початкуючої української молоді. У цій школі, що функціонувала від 1936 по 1940 рік, на приватних засадах під опікою “Рідної школи” щороку навчалось близько 30 учнів різного віку. У школі він прагнув створити найкращі умови для навчання: “без обмежень і безкоштовно” – таким був девіз його школи [3, с.75]. Крім Коломиї, у 1936 році виставку студентських праць різних жанрів і тематик Ярослава Лукавецького бачив його рідний Снятин. Водночас Лукавецький створює декорації до низки вистав.

У 1939 році розпочинається “станіславський період” [2, с.107] у житті й творчості Лукавецького. Його призначають головним художником Станіславського музично-драматичного театру імені Івана Франка, він сприяє організації спілки художників, стає головним художником міста, організовує мистецькі студії та гуртки, працює вчителем спеціальних дисциплін у гімназії, влаштовує мистецькі виставки, видає каталоги до них, пише статті на мистецькі теми, є серед організаторів Гуцульського ансамблю при філармонії. Разом з ансамблем та театром подорожує Україною, Росією, Білорусією, Молдавією. Презентує гуцульське мистецтво на всесоюзній сільськогосподарській виставці у Москві.

Під час німецької окупації 1941 – 1943 рр. Лукавецький продовжує викладати рисунок та живопис в українській гімназії, по війні – робота в театрі, творча робота, багато портретує, звертається до жанрової теми, натюрморту, пейзажу. Однак він потрапляє до “чорного списку” неблагонадійних радянській владі й у травні 1951 року під зфальшованим приводом його заарештовують, звинувачуючи в антирадянській агітації. Конфіскують краше з його мистецького доробку, книги, особисті речі. Художника судять без захисту в закритому суді й засилають на важкі лісові роботи в болота між ріками Костроми та Велуги, у селище Сухобезводне.

Там теж у пригоді став художній хист Ярослава Лукавецького. Різного роду оформлювальні роботи, портретування інколи допомагали йому уникати важких примусових робіт. У таборах він організовує хор, драматичний гурток, інструментальний колектив. Малює декорації до табірних вистав. Та, найважливіше, він виношує нові мистецькі ідеї, які сподівався втілювати на волі.

Воля прийшла несподівано, після п’яти років ув’язнення, 25 червня 1956 року. Після так званої “сталінської” амністії Ярослава Лукавецького звільнили як “невинного і не судимого” [3, с.79]. Конфіскованого, звичайно, не повернули й не дозволили залишитись у Снятині. Незважаючи на заборону, Лукавецький залишається у рідному місті з матір’ю і дружиною. Щоб якось забезпечити родину, доводилося працювати на випадкових роботах. Згодом він викладає у Снятинському культосвітньому технікумі та середній школі, займається реконструкцією шкіл, стадіонів, озелененням населених

пунктів, розробляє проект побудови художньо-меморіального музею В.Касіяна у Снятині, продовжує роботу театрального художника тощо. У 1958 році Лукавеського запросили на посаду архітектора при Снятинському райвиконкомі, а від 1960 по 1978 рік Я.Лукавеський успішно працює як головний архітектор району.

Підсумком усього творчого життя художника була ретроспективна виставка його творів у серпні 1990 року в залі Івано-Франківської обласної організації Спілки художників, у вересні – у Львові. У 1991 році, разом з іншими політичними в'язнями, Ярослава Лукавеського реабілітували. Цього ж року після смерті дружини він переїжджає до Львова, де 14 травня 1993 року помер. Поховали Ярослава Корниловича Лукавеського у Снятині.

Лукавеський-художник, у першу чергу, – портретист. Він залишив нам цілу галерею своїх видатних сучасників – представників української творчої інтелігенції, серед яких глибокопсихологічні портрети Б.Лепкого, В.Стефаніка, Д.Кубійовича, А.Біберовича та інших, у його творчому доробку безліч настроєвих пейзажних етюдів, ескізи до театральних декорацій, архітектурні проекти, дизайнпропозиції, ілюстрації, каталоги, статті, а також кілька академічних рисунків, представлених у цьому матеріалі, які публікуються вперше. Мистецькі праці Ярослава Корниловича зберігаються у приватних збірках у Києві, Львові, Харкові, Івано-Франківську, Кракові (Польща), Ірвінгтоні (США).

Мистецтво Ярослава Лукавеського, його культурна праця та громадська діяльність є невід'ємною складовою долі творчого духу нашого народу.

1. Ярослав Корнилович Лукавеський. Живопис, графіка, сценографія, архітектура. Каталог /Упорядник М.Ароньч. – Львів, 1991.
2. Кошелінська М. Ярослав Лукавеський: кризь біль і випробування // Просценіум. – Львів, 2002. – №1(2). – С.73–80.
3. Челяк І. Мистецька діяльність Ярослава Лукавеського // Мистецтвознавчі записки. – К., 2003. – Вип. 3 – 4. – С.105–113.
4. Затварська Р. Івано-Франківський обласний український музично-драматичний театр імені Івана Франка. – Івано-Франківськ, 2001.
5. Мистецтво Львова першої половини ХХ ст. – Львів, 1996. – С.37, 60, 62.

*This article includes information about academic drawings of Yaroslav Lukavetsky, who had made great contribution into art, culture and education of Precarpatian region. The master's biography is the start point for the analysis of the one's academician style, his way in the art. Presented analysis allows to determine the picture's teaching methods in Krakiv art academy, the basic of art education.*

**Key words:** drawing, art, art education.

УДК 748.5

ББК 85.145.4

Оксана Тріска

### З ІСТОРІЇ ВИНИКНЕННЯ МАЛЯРСТВА НА СКЛІ

*Автор аналізує генезу виникнення малярства на склі у Європі. Пріоритетними при цьому стають аспекти формування техніки цього виду живопису, його специфічних особливостей. У статті пропонується періодизація розвитку малярства на склі у ХVІІІ ст., починаючи від моменту його зародження у традиціях народного мистецтва. Проаналізовано періоди кольорової графіки, тиражування живопису та ремісничо-міщанського малярства.*

**Ключові слова:** малярство на склі, техніка живопису, народне мистецтво.

Поняття “малярство на склі” образно асоціюється у Західній Україні з явищем народного малювання ХІХ ст. і, як наслідок, ми любуємось хатніми образами Гуцульщини та Покуття. Період розвитку цього виду мистецтва був коротким, але надзвичайно плідним та успішним. До застосування у народній творчості техніка виконання в Україні не вживалась. Тому, щоб розуміти її генезис та еволюційні зміни необхідно вивчити й проаналізувати європейську спадщину в малярстві на склі.

Методи декорування та розписування скла проіснували в образотворчому мистецтві майже 2000 років і пережили численні еволюційні моменти, стилістично змінювались у залежності від мистецького середовища епохи та під впливом різних суспільних чинників. Метою дослідження є прослідкувати за витокami малярства на склі, показати шлях формування технології виготовлення, висвітлити основні моменти розвитку до середини ХVІІІ ст. (до появи народного напрямку).

Здебільшого увага провідних мистецтвознавців звернена до “народного” періоду, попередній етап послідовно не висвітлюється, лише подається символічно короткий екскурс в історію скла та констатується поява перших розписів на ньому. Для повноти розуміння мистецького явища виникає потреба вивчення неперервності еволюційної лінії техніки виконання у застосуванні до творів декоративно-ужиткового й образотворчого мистецтва. У музейних збірках Європи збереглась велика кількість робіт (починаючи з ХІІІ ст.), зразки раннього періоду — в західній її частині, тому межі дослідження включають Швейцарію та Нідерланди.

В історичному аспекті початки розписів на склі сягають часів Візантії та Риму [6, с.5], коли скло почали використовувати як матеріал для фіксування декоративного елемента між двома склами. Воно було й носієм зображення, і захисним покриттям зображення. Опис такого процесу знаходимо в *schedula diversarium artium* монаха Теофілія, що походить із Х століття [1, с.8]. Це посібник усіх відомих тогочасних мистецьких технік. У Візантії в той час ще побутував спосіб виготовлення пізньоантичних золотих келихів. “З голубої скляної маси формували греки коштовні бокали (посудини для пиття) й оздоблювали їх золотом: ...вони брали листове золото, вирізали з нього силуети людей, звірів, птахів, тоді з допомогою води розміщували все на поверхні келиха в потрібному місці. Золото використовувалось товстіше ніж зазвичай. Тоді вживали найсвітліше прозоре скло, яке самі виготовляли і яке при легкому вогні швидко плавилось. Наносили його дуже тонким шаром на “залізний камінь”, розтирали з додаванням води, а тоді з допомогою пензля покривали ним золоті силуети. Як тільки все висихало, келих ставили в піч і починали випалювати, тримали до легкого почервоніння матеріалу, а тоді швидко витягували дрова й закривали піч для охолодження. Таким способом нанесене золото ніколи не стиралось і не розчинялося” [1, с.54].

Ця техніка декорування скла походить із ІV–V ст., розквіт її співпадає з піднесенням і розвитком мистецтв в Олександрії, келихи відомі в мистецтвознавстві під назвою *fondi d'oro*.

У середньовіччі техніка, збережена у Візантії, відроджується в Італії, але в іншому мистецькому аспекті. Лист золота фіксується тепер на зворотньому боці скла й зображення гравіюється. Зберігся детальний опис цієї техніки у трактаті тосканського художника Ченніно Ченніні, що походить із 1400 року [1, с.54]. Це 172 розділ, який містить інструкції щодо художніх робіт із розписів релікваріїв. У зв'язку з незвичністю подання процесу малювання на склі та своєрідністю зауваг автора, вважаємо за доцільне процитувати значну частину опису:

“Зовсім інший спосіб витворити у склі щось ніжне й рідкісне, що служить для прикраси святих реліквій і вимагає впевненого швидкого рисунка. Бери біле скло, що не віддає зеленню, зовсім чисте, без домішок, вимий його добре лугом та вугіллям і залиши до повного висихання. Тоді збий чистим прутиком яєчний білок так, щоб він добре пінився, і залиши на ніч відстоятись. Вмочи волосяний пензель у розчин і нанеси його на задній бік скла, щоб усе було рівномірно



покрите сіткою, візьми кусок товстого й матового золота. Поклади його на листок паперу й перенеси обережно на скло, тоді старанно притисни з допомогою чистої вати... так позолоти все скло й залиши до повного висихання без попадання на нього сонячних променів. Коли воно добре висохне, тобі буде потрібно гладку дошку, покриту чорним полотном; розміщуйся в маленькій майстерні, що має одне завішене вікно й де жодна людина не буде тебе турбувати. Стіл присунь до вікна, як для писання, а власне, щоб світло потрапляло тобі на голову. Тоді бери голку, закріплену на стержні, подібно до волосяного пензля, яка має дуже тонкий кінчик, і починай з Божою поміччю дуже легко промальовувати фігуру, яку ти хочеш зобразити, перший рисунок повинен бути ледь-ледь видимим, бо його вже не зітреш... Працюй так, ніби ти робиш рисунок пером... Найсильнішу тінь отримаєш, коли голкою проникнеш аж до скла, а півтінь, коли золото, яке і так дуже тонке, не зовсім прошкребеш. Не можна поспішати, а, навпаки, треба працювати з великою любов'ю і насолодою. Хочеш знати, що треба зробити, щоб мати легку руку? Я даю тобі таку пораду: день перед початком роботи носи руку перев'язаною, щоб була по можливості спокійна, не змучена і щоб кров циркулювала регулярно. Коли ти закінчив рисунок і хочеш звільнитись від зайвого поля, яке зазвичай виконується ультрамарином, бери олівець і три ним по золоті – воно повністю зчиститься, веди точно по контурах фігур. Тоді візьми багато олійних фарб, таких як ультрамарин, чорна, зелена..." [1, с.55]. Описаний тут процес виконання – це гравіювання по золоті, розміщене на кольоровому фоні та презентоване у вигляді картини. Це свідчення першого вживання олійних фарб у декоруванні скла і є моментом виникнення малярства на склі. Даний факт заперечує твердження польського мистецтвознавця Т.Северина, що релікварії та релігійні картинки XI – XVI ст. виконувались лише вітражною технікою, з використанням вогнестійких фарб [5, с.32].

У XIII ст. спостерігається поява плоского орнаментального декору, й тільки в наступному столітті з'явилися мальовані фігурні зображення. Ці, спочатку малоформатні скла, розмальовані із зворотнього боку, не є самостійним мистецьким твором, а виступають як вставки до мистецьких комплексів: релікваріїв, розп'яття та інших літургічних предметів.

Найстаріша збережена пам'ятка знаходиться у Сієнському соборі Нікколо Пізано (1265 – 1269 рр.) – вкраплення малоформатних мальованих стекол у мармурові рельєфи [1, с.8]. Фігурне малярство на склі готики та раннього Ренесансу в Італії стилістично наслідує великих майстрів і своїм графічним характером дуже близьке до рисунків.

З появою стекол більшого формату у XV ст. в Середній Італії ця техніка набуває поступово самостійного визначення – виникають центри з виготовлення домашніх вітарів. Це відбувається насамперед в Умбрії, а також у Північній Італії. В укріпленому замку Вісконті в Павії (1464 р.) знаходилось приміщення, склепіння якого було повністю викладене розмальованим із зворотнього боку склом [1, с.8].

Мистецтво малярства на склі розвивається й у Франції. Цікавим є факт, що в Парижі у 1309 р. був виданий указ, який забороняв декорувати скло золотом і фарбами, щоб уникнути подібності з емалевими розписами. У Франції, а також Англії, маленькі розмальовані скла використовують як вставки до вітарів, релікваріїв, невеликих скринь, і вже до кінця середньовіччя тут формується самостійна картина на склі [1, с.8].

Початки цього мистецтва в Німеччині сягають XIV ст. Перша збережена найвизначніша пам'ятка – вітар із церкви Святого Хреста в Ростоку, який зараз знаходиться у Міському музеї Шверіна (1320 – 1330 рр.) [7, 15]. Робота нижньонімецького походження, складається з дев'яти частин, які майстерно утворюють одне ціле з допомогою майже натуралістичного рамування дубовим та лавровим листям. У прямокутному центральному полі – сцена розп'яття з Марією та Іоаном, чотири бокові трикутні площини зображують символи євангелістів. Вражає професійне використання

техніки, сильну рухливу чорну лінію підтримує стримана лазур світло зеленої та червоної фарб на частинах одягу. Позолота заднього плану підкреслює художнє осмислення твору.

У музеї Аугустінер у Фрайбурзі знаходиться шкатулка, декорована стеклами-вставками, яка походить із монастиря домініканок в Адельгаузені [1, с.9]. Цей зразок підтверджує припущення, що малярство на склі, як мистецтво, розвинулось під впливом емалевих розписів, очевидно, їм на зміну. Про це свідчить малоформатність, пишнота й вишуканість обрамлення. Яскрава живописність – сяючий червоний та зелені кольори в оточенні чорного контура рисунка урочисто виділяються на золотому фоні. Можна констатувати, що центрами виготовлення були Кьольн на Нижньому Рейні та Верхньонімецька область, про що свідчить збережений образ "Поклоніння королів", датований серединою XV ст., який знаходиться в музеї Шнютген м. Кьольну [1, с.65]. Збережених зразків 1300 – 1500 рр. є замало, щоби прослідкувати неперервну лінію розвитку творів цього періоду. Чітке графічне наповнення робіт ще є вирішальним, але вже в середині XV ст. колір починає відігравати важливу роль. Особливе значення мають металеві ефекти, але їх досягають не гравіюванням по золоті, а перекриттям фону поверх фарб золотою або срібною фолією. На вибір тематики, формування стилістичної мови зображення впливають живописні школи – кьольнська та південнонідерландська. Але тут не йдеться про бездумне наслідування, техніка виконання на склі вимагала певних змін, а власне, надання зображуваним об'єктам чіткої та конкретної форми.

**Період Ренесансу та маньєризму.** У XVI ст. в Італії з'являються структурні зміни в галузі малярства на склі. Картини переходять із площини художньо-вишуканих одиничних екземплярів до категорії творів серійного виготовлення. Ця тенденція започатковується в Мурано – інтернаціональному центрі продукування скляних виробів. З 1500 р. образи виготовляються вже раціоналізованим способом: підклади переносяться на приготоване скло й розмальовуються інколи дуже поверхнево [1, с.10]. Але завдяки високопрофесійності зразків, якими були, наприклад, графічні роботи А.Дюрера, твори справляли приємне враження. Це свідчить про важливе місце "високого мистецтва" у процесі розвитку ремесел.

На малярство на склі впливало розмальовування венеціанського скла холодним способом – розписи ваз, мисок, чаш, чайників та іншого посуду, які багато декорувались золотобарвистими сценами, в'юнким рослинним орнаментом.

На території Німеччини в цей період знаходяться два великі центри: рейнсько-кьольнський, до якого органічно належать голландсько-нідерландські твори, і південнонімецький. Кьольнські роботи виконуються в тісному поєднанні із золотарським ремеслом. "Св. Марія Магдалена" – медальйон, коштовно обрамлений, із зображенням герба кардинала Альбрехта Бранденбурзького (знаходиться у скарбниці Кольнського кафедрального собору) і свідчить про особливу вправність золотаря та вишуканість розпису на склі [7, с.18].

Незвичайну любов Ренесансу до "геральдичної святковості" підкреслює велика робота з Вестфалії – розкішне зображення Аугуста та Севілли в мальованому обрамленні, з посвятою внизу, датуванням (1535 р.) та монограмами [7, с.18].

На південнонімецькій території домінують роль відіграє Швейцарія. Тут виникають численні картини на склі, які поєднують ренесансну орнаментику, вишуканість кольору та довершену техніку. Перша датована робота – 1521 року, це вотивна картина, яку замовив воєвода Рудольф Ранн для костелу в Зеєдорфі [7, с.17]. Перед Мадонною стоїть на колінах похилена фігура замовника, поруч зображений герб. У всі зображені деталі проникає золотистий та срібний фон, який додає кольорового блиску приглушеним тонам. Мистецька концепція близька художнику Гансу Льюї.

У Швейцарії працюють відомі майстри: Карл фон Егері (1510/15-1562) з Цюріха та Петер Балдвін із Зофінген (1558) [1, с.10]. Домашній вітгар (1555 р.) з монограмою Карла фон Егері виконаний з використанням усіх відомих тогочасних технічних засобів. Тільки центральна частина намальована на склі, тут зображена сцена преображення – задум і подання взірцеві. Автор використав нерівне хвилеподібне скло, яке створює враження невизначеності світла, що дуже бажане при зображенні надприродних явищ, до цього додається почуття безконечності. За групою апостолів Петра, Якова, Іоана утворюється глибинний простір, який плавно переходить у золотистий та посріблений задній план.

На цих традиціях сформувався Ганс Якоб Шпрюнглі (1559 – 1616), що досягнув кульмінації у застосуванні малярства на склі як елемента в декоративно-ужитковому мистецтві [1, с.10]. Він використовує вставки, мальовані на склі, для виготовлення розкішних посудин, келихів, чаш, подаючи їх в обрамленні дорогоцінних каменів. Такі відомі золотарі, як Генріх Ріва (Цюріх) і Христофор Ямнітцер (Нюрнберг), виготовляли підставки-каркаси з вже вмонтованими емаллями й коштовними каменями. Шпрюнглі витончено розписував скло міфологічними та біблійними сценами, які яскравіли зображеннями жіночої краси. Художник використовував темні відкриті кольори, глибина тону підкреслюється золотим мерехтінням фону. Ці вироби, як правило, знаходили своє місце в мистецьких збірках князів – так званих “кунсткамерах” [1, с.11]. Відомим зразком є золочений глечик, виконаний Христофором Ямнітцером (1610 р.) для срібної палати Мекленбурзьких герцогів (тепер зберігається в музеї м. Шверін, Німеччина).

Уже в кінці XVI ст. малярство на склі тягнеться назустріч маньєризму – стилю, який вимагав витончення усіх технічних засобів. Воно починає вживатись у нових мистецьких жанрах, з'являється багато прикладних речей. декорованих розписом на склі.

**Період бароко.** Протягом XVII ст. малярство на склі втрачає свою майстерність та вишуканість, час відводить йому зовсім інше місце. Картини стають послідовними копіями тогочасних живописних портретів, пейзажів без власного самовиразу в малярській екзистенції. Процес розвитку в різних країнах Європи проходить дуже подібно – практично немає жодної різниці у наслідуванні чи то патетичних міфологічних сцен неаполітанця Луки Джордано (1632 – 1705), чи то тихих ландшафтів голландця Яна ван дер Гайдена (1637 – 1712) [1, с.11].

У Франції малярство на склі підпорядковується пануючим смакам і зображує поширені теми: галантні сцени, ідилію пастухів, пейзажі з руїнами – все виконується блискучою технікою. Воно має і художньо-ремісничі завдання – це дзеркальні рами зі золотою орнаментикою. Майстер Жан Батіст Гломі з Парижа (помер 1786) відомий рамами, виконаними в техніці “eglomise” – золотий орнамент на чорному лакованому ґрунті. У французьких меблях XVIII – початку XIX ст. знаходимо вставки, мальовані на склі – пейзажі та побутові сцени, в період “луїзесу” та ампіру – це деталі до столів та інших малих меблевих об'єктів.

Подібно проходить розвиток цього виду мистецтва в Англії. Близько 1700 р. з'являються дзеркальні рами, розмальовані вищезгаданою технікою із найвими кольоровими зображеннями квітів та сенок. Для вставок в англійські меблі використовуються китайські мотиви, зображені на склі. У середині і другій половині XVIII ст. ця техніка вживається як дешевий та невибагливий спосіб тиражування картин. На основі гравюр та інших графічних робіт сучасників створюються сільські та жанрові сценки, також зображуються численні мисливські сюжети та мотиви коней, улюблених в Англії.

Важливе місце у XVIII ст. займає цей вид мистецтва в Швейцарії. Уже у XVII ст. тут працювали малярі й самоуки, які малювали вотивні релігійні сюжети, а також виготовляли

герби – нова традиція, яка стане запорукою довготривалого використання техніки ремісниками. Індивідуальна атмосфера склалась тут у зв'язку з творчістю декількох видатних митців. Нова ера починається з іменем художника Йоганнеса Петера з Епі (1666 – 1731). Він працює з 1693 р., створюючи великоформатні роботи на основі гравюр, найчастіше творів нідерландського гравера Заделера, а також аугсбурзької родини граверів Кіліан. Особливу симпатію він відчуває до робіт Антуана Койпеля, які копіює та частково видозмінює [1, с.12]. Художник надає перевагу багатофігурним сценам на фоні барокової архітектури й з благородно-патетичним виразом. картини виконані з великою мистецькою вправністю – компактно розміщені фігури в оточенні дорогих тканин та деталей.

Ще прославленішою стала його дочка Анна-Барбара (1706 – 1773). Ця надзвичайно працююча художниця, яка з юних літ навчалась у батька, була дуже продуктивною – свідченням цьому є 260 робіт, які збереглися. Колорит картин вона формує з допомогою тонкого нанесення фарбового шару і з подальшим підкладом фону темним папером. Відчуття і вишуканий смак у роботі відмежували її від усіх шаблонів, хоч вона, як і батько, працювала на основі гравюр. Її твори вирізнялись витонченістю та досконалою стилістикою високого бароко, вони вважаються найкращим досягненням малярства на склі у XVIII ст.

Ще ряд інших мистецьких родин працює в кантоні Люцерні. Це – сім'я Сутер, яка малювала жанрові картини [1, с.12], з'являються художники-аматори – Анна-Марія Пфіфер та інші члени її родини, які створили багато натюрмортів. Особливістю швейцарського малярства на склі було його використання в поєднанні зі золотарським ремеслом у ювелірній справі [1, с.12]. У XVIII ст. Швейцарія стає важливим західноєвропейським центром багатовекторного розвитку цього малярського жанру.

У Німеччині у XVIII ст. мистецькою столицею стає Аугсбург, у якому концентрується розвиток численних ремесел. Ще у XV ст. тут була створена академія для підтримки та розвитку мистецтв, королівська прихильність сприяла цьому процесу і створювала безперешкодні умови для процвітання. Аугсбург розвивався також як індустріальний центр, книгодрукування спонукало розквіт графіки, тому у XVIII ст. місто стало головним продуцентом народної графіки у Європі. Ці фактори вирішально вплинули на його особливі роль і місце Аугсбургу у подальшому розвитку малярства на склі у Німеччині.

У XVII ст. місто славилось виготовленням розкішних шаф, для цього були задіяні всі можливі ремесла й мистецькі досягнення того часу, декорування дверей та шуфляд виконували досвідчені художники та різьбярі по слонової кістки. У таких об'єктах використовувались вставки, мальовані на склі. Вживалась стара, але дуже дійова техніка малювання перед металевим ґрунтом. Аугсбурзький історик Пауль фон Штеттен у своїй книзі “Історія художніх ремесел та промислів королівського міста Аугсбург” згадує про суттєву особливість малярської продукції міста: “...використовувався підклад листового золота перед тонким шаром срібла. Цим послуговувались для декорування дзеркальних рам, настінних світильників, маленьких скриньок та інших подібних об'єктів” [1, с.13].

Перехід у XVIII ст. супроводжується феноменом, якого не зафіксовано ніде у Європі: малярство на склі стало цеховим ремеслом. Звичайно, наслідки цього не могли бути відчутними відразу, оскільки в першій половині XVIII ст. ще переважали поодинокі майстри. Найвідомішим із них був Йоган Вольфганг Баумгартнер (1712 – 1761), для нього характерний надзвичайно елегантний стиль. У всій його творчості – фресках, олійних роботах, графічних листах прослідковується вишуканість. Власне, вміння і здатність художників постійно змінювати техніки виконання і характеризує творчу атмосферу Аугсбурга першої половини XVIII ст.

Малярство на склі все ще вживається для створення перенасичених декоративними елементами розкішних інтер'єрів. У вищезгаданій праці Пауль фон Штеттен описує, що

картини на склі використовувались для оздоблення кімнат та кабінетів, приклад цьому – дзеркальний кабінет у Вюрцбурзькій резиденції (1742 – 1745 рр.), виконаний майстрами Й.Тальгофером, А.Й.Гоглером та Г.А.Урляубом. Таке декорування ілюзіоністичних рококо-інтер'єрів було на той час модним.

Цей вид мистецтва відображає як дзеркало всі уподобання суспільства, тематична палітра творів невичерпна: переважають міфологічні сцени, жанрові картини, китайські серії, зображення полювань, пейзажі й панорами міст, портрети світських людей та духовенства [7, с.32]. Дуже часто святі зображуються в помпезному придворному одязі і, навпаки, високопоставленим особам надається рис святості. Появляються “костюмні картини” – численні портрети перетворюються в зображення пір року. Набувають поширення світські зображення в “голландській манері” [7, с.32].

У другій половині століття зростає кількість майстрів, що працюють на склі і їх картини перетворюються у тиражовану продукцію, що експортується по всьому світу. Це породжує особливий тип ремісничої майстерні, де у зв'язку з неминучим щораз більшим поділом праці формується подібний стиль виконання. Постають чарівні пейзажі, жанрові сцени, розповідні біблійні сюжети. Але втрачається вишукана елегантність, картини набувають подібного колориту – переважає голубо-сріблито-рожева гама й зовсім відсутній індивідуальний почерк майстра. Зустрічаються однакові сюжети в неоднаковому за якістю виконанні. Власне, ринкові відносини призводять до зниження художнього рівня картин.

Аналіз мистецького явища в окремих країнах Європи дає можливість установити специфіку його перебігу. Малярство на склі сформувалося у результаті тисячолітньої еволюції техніки декорування, а потім малювання скла. Висхідним було оздоблення золотом побутових предметів (келихи *fondi d'oro*). Наступний етап – гравіювання по золоту, зафіксованому із зворотного боку скла поряд із частковим вживанням кольору. Це, власне, момент початку малювання позаду скла й водночас ще період виготовлення витонченої кольорової графіки. З розвитком виробництва малоформатного скла його використовують для виготовлення розписаних вставок у предмети релігійного призначення – для вітарів та релікваріїв, малярський стиль наслідує техніку рисунка, сюжети відтворюють графічні листи великих майстрів.

Подальший крок – із збільшенням розмірів скла на ньому починають виконувати фарбами картини – живописні роботи, які малюють на основі графічних підкладів, тобто зразків. Тенденція до серійного випуску творів на склі проявилася насамперед в Італії у XVI ст. У цьому ж столітті починається застосування техніки в Швейцарії, яка прославилася багатьма авторами – Карлом Егері з Цюріха та Петером Балдвіном із Зофінгена, згодом Гансом Якобом Шпрюнглі. Це був час вишуканого тонкого підходу та великої майстерності у малюванні на склі. XVII ст. – період втрати елегантності стилю у всіх країнах Європи. І, власне, момент створення одиничних вишуканих творів припиняється в Аугсбурзі, мистецькій столиці Європи XVIII ст., коли картини на склі перетворюються в тиражовану продукцію, що експортується по всьому світу.

Поряд із малюванням безперервно триває застосування техніки для декорування ужиткових предметів – вона використовується у виготовленні розкішних посудин, презентуючи скло в обрамленні дорогоцінних каменів. Франція прославилася дзеркальними рамами із золотою орнаментикою, виконаними в техніці “*eglomise*”. Елементи, розписані на склі, використовувались для збільшення вишуканості оздоблених предметів.

Як підсумок, можна виділити такі періоди формування та розвитку малярства на склі:

- період кольорової графіки;
- період тиражування живопису;
- період ремісничо-міщанського малярства.

– період ремісничо-міщанського малярства.

Період тиражування живопису – це, власне, **перший період малярства на склі**, коли попередньо сформовані технологічні досягнення використовуються у створенні живописних робіт, які стилістично прив'язані до краших тогочасних малярських шкіл, твори виконані у традиціях “високого мистецтва”. **Другий період малярства на склі** пов'язаний з живописом на склі бароко й переходом до ремісничо-міщанського виготовлення спрощених живописних картинок та ікон.

Відбувся органічний процес переходу від краших досягнень “високого” мистецтва до ремісничо-міщанської невибагливої масової продукції. Рідко можна знайти мистецьку сферу, де так наочно та послідовно прослідковувались би всі важливі зміни уподобань та смаків. Малярство на склі перетворилось на дешевий заміник дорогих способів декорування та розписування скла.

Тисячолітній період еволюції техніки засвідчив широкі можливості її використання. Доступність скла як основи для малювання призвела до поступового переростання від виготовлення поодиноких виробів до серійного виробництва, а поширення та популяризація техніки у другій половині XVIII ст. створили всі передумови для її використання народними майстрами. **Третій період** розвитку – це етап народного малярства на склі, який у XIX ст. потужним струменем охопив усю Європу.

1. Gislind R. Hinterglasmalerei. – München, 1975.
2. Ilg A. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik VII. – Wien, 1874.
3. Braunova D. Renesaneni a barokni emailovane sklo // Katalog sbirky Zapadočeskeho muzea v Plzni. – Dičín, 1979.
4. Pillinger R. Studien zu römischen Zwischengoldgläser.
5. Seweryn T. Technika malowania ludowych obrazków na szkle. – Lwów, 1932.
6. Grabowski J. Ludowe malarstwo na szkle. – Wrocław – Warszawa – Kraków, 1968.
7. Keiser H. Die deutsche Hinterglasmalerei, – München – 1937.
8. Vydra J. Die Hinterglasmalerei. – Praha, 1957.

*The author depicts the genesis of glass painting in Europe, as a technique of performance. He gives the analysis of the main stylistic periods of the development until the middle of the XVIII century – the moment of the beginning of a folk stream in this kind of art. The periods of colour graphics are analysed both with the periods of the painting edition and artisan-narrow-minded painting.*

**Key words :** glass painting, technique of performance, folk art.

УДК 746.34

ББК 85.140.5

Леся Семчук

### КОМПОЗИЦІЙНО-ВИРАЖАЛЬНА РОЛЬ КОЛЬОРУ У ВИШИВЦІ

У статті висвітлюються локальні особливості кольорово-тональної гами вишивок одягового призначення районів Українських Карпат. Автор виділяє різнофункціональну сутність кольору. Колір розглядається як важливий композиційно-творчий фактор орнаментально-графічних структур вишитих візерунків. Визначено відмінності у кольорово-графічних співвідношеннях вишивок Лемківщини, Бойківщини, Гуцульщини, Покуття.

**Ключові слова:** колір, вишивка, контраст, композиція.

Колір – живописно-знакова мова народної вишивки. Він є важливим композиційним виразником, індикатором етнографічно-культурних, обрядово-символічних, статеві-вікових ознак народних одягових ансамблів.

Початок ХХ століття у мистецтві народної вишивки – період суттєвих змін у колористично-тональній образності композиційних структур. Відбуваються стрімкі процеси переходу від моно- до поліхромії в одягових вишивках Карпатського етнографічного регіону.

Вагомі відомості щодо змін у колористично-тональній гамі вишивок гірських районів Закарпаття подають дослідники народного одягу початку ХХ ст. С.Маковський та М.Тумова [1; 2]. Питання художньої образності, колористично-тональної гами одягових вишивок українських горян висвітлені у працях науковців наступних поколінь. Важливі для мистецтвознавчої науки дослідження І.Гургули, І.Симоненка, О.Полянської, Р.Захарчук-Чугай, Т.Кари-Васильєвої, М.Білан, Г.Стельмащук та ін. [3; 4; 5; 6; 7; 8] Загальні відомості про локальні відмінності кольорово-тональної гами одягових вишивок подають у своїх працях К.Матейко та Т.Ніколаєва [9;10].

Метою даного дослідження є висвітлення композиційно-творчих властивостей кольору в одягових вишивках етнографічних регіонів Українських Карпат як важливого художньо-декоративного фактора композиційної структури вишитих візерунків.

Символічний зміст закладено у традиційно-обрядових ахроматичних вишивках. Різноманітна композиційно-виражальна сутність білого й чорного кольорів. У багатогранних аспектах мистецтвознавчих досліджень важливий аналіз – з'ясування питань архаїки монохромних композицій. Беззаперечно композиційна роль фізико-естетичних властивостей кольорів (забарвленість, насиченість, світлість) у вишивках, способи їх комбінування. Співвідношення у вишивках гарячих та холодних відтінків – важливий визначник домінуючої кольорово-тональної гами. Особливо слід виділити роль кольору у вишивках одягових ансамблів українських горян як композиційного виразника графічності їх орнаментальних структур.

Беззаперечно, тональний арсенал ахроматичної гами – первинні художньо-творчі виразники емоційно-духовного світу людини, способів сприйняття нею навколишнього середовища. Безбарвні білий, чорний кольори та світлісний діапазон сірих відтінків зберегли своє символічне значення у весільних і похоронних обрядах.

Білий – виразник світла, чистоти, непорочності [11, с.255]. Як художній засіб у вишивці створює візуально-емоційні відчуття легкості, прозорості, ніжності мистецьких шедеврів. Важлива художньо-виражальна роль білого кольору у творчих процесах вишивання, що ґрунтується на традиційно-композиційних закономірностях. Він підкреслює ажурність, графічність творів, виконаних відповідними ажурними техніками вишивки. У творах, що вишиті графічними типами швів, білий колір на фоні білизни полотна підкреслює декоративну образність виробів. Виділяє додаткову технологічну фактуру вишитої площини полотна, створює ілюзію тканого орнаменту. Вишивки “білим по білому” впродовж ХХ століття були поширені в чоловічому одязі окремих сіл Перечинського та Великоберезнянського районів Закарпатської області.

Чорний колір символізує темряву, смуток, важкість [12, с.14]. У християнському світі – це алегоричний образ смерті, жалоби. Поступово він дещо змінюється, зазнаючи домінуючої ролі у вишивках святкового та буденного призначення. Сорочки, оздоблені вишивкою чорними нитками, одягали в час дотримання постів, у знак жалоби за померлим родичем, а також як важливий фактор вікової градації в одягових вишивках людей старшого віку. Традиція вишивання сорочок нитками чорного кольору технікою “кручене” збереглася у селах Старий Косів, Сподне Косівського району Гуцульщини. На початку ХХ століття сорочки, прикрашені вишивкою чорного кольору навкруги горловини, обабіч пазухи та на манжетах, носили чоловіки в декотрих селах Великоберезнянського району Закарпаття, що розташовані на правому березі річки Уж [2, с.145].

Чорний колір, як і білий, у вишивці відтворює яскраво виражену фактурність. Традиційні вишивки сорочок-рукав'янок Косівського району вишивали спеціальними типами швів нитками чорного кольору. Важливо зазначити – чорна барва домінує базових розводів, основний колір, яким будують композиційно-графічну структуру гуцульських, рідше бойківських вишивок. Трапляються вишивки, в яких розвід виконано нитками червоного, вишневого, зеленого або поєднанням чорного з вишневим кольорами. У поліхромних візерунках Лемківщини, за винятком ахроматичних зразків початку ХХ століття, його використовували рідше. Важливо виділити роль контрасту в ахроматичних композиціях. Пасивний фактор вишивки (полотно) завдяки білизні матеріалу виступає поряд із вишивальними нитками чорної барви активним творчим чинником кольорового контрасту. У вишивці “білим по білому” контраст утворюється композиційними засобами виразності. На площині полотна виділяється рельєфність вишитого візерунка. Вишита композиція, у свою чергу, також є характерною площиною, що має фактуру, яка утворена суміжними, взаємонакладеними чи переплетеними відповідно до способу виконання певної техніки, стібками. Крім контрасту площини та рельєфу, у вишитих білими нитками узорах присутній контраст графічності та ажурності.

Якщо з переходом до поліхромії у вишивці Карпатського регіону ахроматичні зразки збереглися на традиційно-обрядовому та локальному рівнях до сьогодення, то монохромні одягові вишивки інертно побутували до середини ХХ ст.

Червона, синя барви стверджують архаїчність вишитих шедеврів. Монохромія вишивок зумовлена фізичними властивостями матеріалів вишивання. Природні особливості ниток рослинного чи тваринного походжень, що були доступні народним творцям до етапу розвитку легкої промисловості, торгівлі, обмежені в кольорово-тональному відношенні (білі, сірі, чорні). На особливу увагу заслуговують винахідницькі здібності народних майстрів. Мистецькі смаки, етичні норми спричинили використання природних барвників (овочі, рослини, продукти переробки тощо). Найдоступнішою сировиною були буряки, що в суміші з іншими рослинами (“черчета”, “материнка”, “листя дикої яблуні”) були джерелом червоної барви. Оригінальний спосіб фарбування ниток у сині відтінки. Зелений колір отримували при поступовому занурюванні сировини у жовту та синю фарби [13, с.180 – 181].

Монохромні (сині, червоні) вишивки жіночих та чоловічих сорочок збереглися до 70-х років ХХ століття в окремих районах Бойківщини, Лемківщини. Традиція вишивання червоними нитками жіночих сорочок-рукав'янок упродовж ХХ століття побутувала в селах Гуцульщини (Вербовець, Старий Косів).

На особливу увагу заслуговують вишивки, в яких збереглася традиція поєднання синього та червоного, червоного та чорного кольорів. Такі інваріанти характерні для вишивок Лемківщини й Бойківщини. Упродовж ХХ століття ці кольори залишалися домінуючими у вишивках одягового призначення даних етнографічних регіонів.

У слов'янському світі ахроматичні кольори та первинні спектральні барви були основними виразниками життєвої філософії, бачення світу, його розуміння [12, с.14].

Процеси переходу від монохромії до поліхромії, що розпочалися із початком ХХ століття, дають можливість прослідкувати графічно-композиційну градацію вишитих візерунків на одягових компонентах.

Поліхромія карпатських вишивок складна за своїми композиційними взаємовідношеннями та закономірностями. Аналіз зразків традиційного характеру одягових вишивок гуцулів, бойків, лемків підтверджує важливу роль таких природних естетичних властивостей хроматичних кольорів, як забарвленість, насиченість та світлість. Поряд з основними фізико-естетичними властивостями кольорів, беззаперечно, важливими виступають їх інші особливості, що впливають на емоційно-психологічний рівень людини

при візуальному сприйнятті твору. Символічна асоціативність жовто-червоних та синьо-зелених, фіолетових відтінків протилежно емоційна. Теплі кольори виступають активнішими кольорово-композиційними виразниками, холодні – пасивними [11, с.254].

Забарвленість – якісний показник конкретного кольору природного спектра, що може змінюватися при змішуванні однієї чистої барви з іншою. У вишивках Карпатського регіону поряд із спектральними кольорами (жовтий, червоний, синій) гармонійно співіснують зразки контрастного (жовтий – синій, зелений – червоний) та спорідненого (жовтий – червоний, червоний – синій, синій – зелений, зелений – жовтий) поєднання хроматичних барв кольорового спектра. У вишивках Гуцульщини особливо широкого вжитку набули нитки оранжевого, рожевого, пурпурного, фіолетового забарвлень. Бойківські вишивки з переходом до поліхромії в більшій мірі зберегли традиційні загальнослов'янські синю, червону, жовту, зелену барви. Поряд із доміантними кольорами у вишивках бойківських сорочок подекуди співіснують оранжеві, вишневі, фіолетові краплення. Кольорова гама рослинних вишивок нагрудного та верхнього типу одягу Прикарпатської Бойківщини, особливо в Рожнятівському районі, збагачена кольоровими нюансами-переходами від жовтої до зеленої, від жовтої до червоної барв тощо.

Особливо значущу роль у кольоровій гамі вишивок відіграє насиченість (ступінь забарвленості чистого кольору без домішок ахроматичних кольорів) тієї чи іншої барви [11, с.254; 14, с.44]. Активним композиційним виразником є світлість (кількісний показник) кольору відносно ахроматичних зразків (білий, чорний), яка не змінює характер забарвлення, але створює безліч його світліших чи темніших різновидів. Обґрунтовані твердження В.Оствальда, що світлість кожної кольорової плями залежить ще й від власної світлості кольорових променів [14, с.40]. Важливо, що однаковий рівень насиченості “первинних” барв, але різний ступінь їх власної світлості визначають відмінну емоційно-сприймальну роль жовтого, червоного, синього кольорів та відповідних барв кольорового спектра. Багатозначна роль інтенсивності – виразника рівня декоративно-емоційної сутності, який таїть у собі яскравість певного кольору. Важливо, що при однаковій насиченості інтенсивнішими (яскравішими) є світлі барви, а при однаковій світлості (відносно ахроматичних) кольорів яскравішими виступають темні барви [14, с.43 – 46]. Насиченість кольорів, їх інтенсивність та світлість підкреслюють кольорово-тональні контрасти в поліхромних вишивках Гуцульщини, Бойківщини й Лемківщини.

Контраст насичених кольорів підкреслює ступінь їх яскравості, створюючи ілюзію переднього та заднього плану у площинних вишитих візерунках. З допомогою контрастного співвідношення рівня насиченості барв в орнаментально-колористичних структурах візерунків виділяються доміантні мотиви. Інтенсивність гарячої жовто-червоної гами космацьких вишивок підкреслює макроорнаментальні квадрати, ромби, розети, що вишиті нитками чорного кольору. У Верховинському районі Гуцульщини насиченість фіолетово-синьої гами вишивок контрастно виділяє яскраво-жовті орнаментальні мотиви “дубові листочки”, “конюшинка”, “саморіжки”, “трефові”, “качкаті”, що є особливо характерними для даного району [15]. Схожий принцип співіснування насичених кольорів та їх композиційно-виразальної ролі рідше виділяється у бойківських вишивках Воловецького району Закарпатської області, гірських сіл Долинського району Івано-Франківської області. На Прикарпатській Бойківщині контраст насичених кольорів більш яскраво виражений у вишитих рослинних композиціях безрукавок, кожухів, поліхромія яких додатково контрастує з темним чи світлим тлом виробу. Кольорова гама більшості вишивок бойківської ноші відносно гуцульських композицій побудована на гармонійних відношеннях малонасичених, так званих “глухих” кольорів, із домішками “чорно-білого елемента” [14, с.46]. Слід

вказати, що композиційно-орнаментальна структура геометричних вишивок бойківських сорочок, запасок, спідниць більш “прозора”, з просвітами білого полотна, яке візуально навантажує вишивку своєрідним мерехтливим ефектом. Білизна полотна дещо нівелює поліхромію вишитих візерунків, зводить оригінальність кожного кольору, узагальнюючи характер колориту до тонових взаємовідношень. Прослідковується вражаючий емоційно-ілюзорний ефект. У селах Рожнятівського району композиційні структури запасок вишивали переважно геометричними мотивами. Базовий розвід виконували нитками чорного кольору. Окремі мотиви заповнювали нитками малонасичених (глухих) жовтого, червоного, зеленого, синього кольорів. Візуально, на відстані, ахроматичний (світловий) контраст білого полотна та чорних ниток розводу домінував над кольоровим контрастом червоної, зеленої, синьої, жовтої барв. Це яскравий приклад кольорової ілюзорності [16]. Слід зазначити, що способи кольорово-тонального вирішення одягових вишивок Прикарпатської Бойківщини суттєво відрізняються від композицій бойківських вишивок районів Закарпатської області. В орнаментально-колористичних системах північно-східної частини Великоберезнянського району переважають барви світлих тонів. Для вишивок Міжгірського, Воловецького районів характерні гармонійні поєднання основних спектральних кольорів однакової насиченості, оригінальні варіанти комбінування вишивальних ниток насичених та висвітлених барв.

Нитки різноманітних світлих тонів основних кольорів (жовтих, червоних, синіх, зелених) притаманні для вишивок одягового призначення лемківських сіл Ужанської та Тур'янської долин Закарпаття. Часто вишивали світло-фіолетовими, пурпурними, голубими, оранжевими, рожевими, салатовими. Серед темніших відтінків зразки темно-вишневого, фіолетового, синього, зеленого, коричневого тощо. Трапляються вишивки жіночих сорочок “опліччя”, в яких домінують насичені червона та зелена барви. Важливо відзначити, що нитки чорного кольору майже не використовували. Світлість кольорово-тональної гами підкреслює плавність рослинних форм. Вишивки ніжні, статичні. Побутували візерунки з кольоровим контрастом синьої, червоної та зеленої барв, у яких акцентно виділялися окремі мотиви, вишиті нитками темніших чи, навпаки, світліших відтінків.

Фізико-естетичні властивості кольору (забарвлення, насиченість, світлість), їх емоційно-виразальні особливості (активність, пасивність) – якісні показники кольорового спектра, які відіграють важливу композиційно-творчу роль у вишивках одягового призначення Карпатського етнографічного регіону України.

Важливий процес взаємодії барв кольорового спектра та засобів графічної виразності. Колір підкреслює композиційно-виразальну роль графічних крапки, лінії, плями у вишитих структурах. Поліхромія вишивок базується на різнобарвному співвідношенні ліній різних напрямку, товщини, довжини, кутастості, плавності, кривизни, лінійно організованих форм-мотивів тощо. Орнаментально-колористичні акценти досягнуті у вишивках концентрацією кожного кольору в меншу чи більшу графічну пляму-силует, фігуру.

Кольорово-графічні взаємовідношення: колір-крапка, колір-лінія, колір-пляма на візуально-сприймальному рівні збагачують орнаментальну структуру та організують художню образність твору. Беззаперечно, що в даному аспекті активну роль відіграє вид орнаменту: геометричний, рослинно-геометризований чи вільного малюнка. Технічні засоби вишивки (техніки, шви) аналогічно виконують композиційно-творчу функцію, яка полягає у потенційних способах реалізації відповідних графічно-кольорових взаємовідношень [17].

Найширше коло взаємодії графічності та кольору в поліхромних вишивках Карпатського регіону України проявилось у відношеннях колір-лінія та колір-пляма в більшій мірі в орнаментиці, відповідно геометричного та рослинного характеру.

Кольорова крапка виступає композиційно-орнаментальним довершенням, кольорово-тональним вкрапленням у структурі узору.

Художньо-виражальна роль кольорової лінії важлива як у геометричному, так і в рослинному видах орнаменту. Різниця полягає у тому, що в орнаментально-геометризованих композиціях кольорово-графічна лінія підкреслює чіткість форм, акцентує мікро- та макроструктуру вишитих композицій. У вишивках, виконаних за вільним малюнком, колір графічної лінії в більшій мірі виражає природу певного мотиву (стебло, тичинка тощо). У вишивках Великоберезнянського району кольорова лінія викривленої форми часто виступає обрамленням тої чи іншої фігури, підсилюючи декоративність зображення та відтінюючи орнаментальний мотив, вишитий нитками іншого кольору.

Особливо активна роль кольорової лінії в неперевершених геометричних вишивках одягового призначення Гуцульщини. Її характер та структура формуються стібками вишивальних технік. Шов низинка утворює суцільну лінію стібками, що тісно прилягають один до одного, не “розсіюючи” краї лінії, сприяє її плавності. Графічна образність шва “прямий хрестик” впливає на кутастисть лінії, яка немов пересікається перпендикулярними до неї, паралельно розміщеними між собою стібками. Структуру відносно грубішої лінії часто складають окремі ритмічно розташовані орнаментальні мотиви, які, “шикуючись” у ряд, трактують прямолінійний рух. У таких випадках лінійна графічність підкреслюється одною барвою чи відтінком – це особливий фактор взаємодії графічності та кольору у вишивці. Важливо відзначити роль техніки “кольоровий ретязь” як графічно-орнаментальної лінії, яка формується кольорово-ритмічними відрізками. Особливо важливим виступає композиційно-творчий потенціал фізико-естетичних властивостей (забарвленість, рівень насиченості, світлість) кольору. Фіолетовий, синій, зелений, червоний відтінки на білому фоні полотна візуально підкреслюють прямолінійність шва “ретязь”, а жовтий, рожевий, навпаки, ілюзорно обривають лінію. Традиційно у Верховинському районі Гуцульщини поміж трьома рядами “кольорових ретязів” вишивали аналогічні шви нитками чорної барви. Відповідно на темному фоні графічну лінійність деформували пасивні фіолетовий, синій відтінки. Активні жовта, червона барви, світло-рожевий тон – підкреслювали її. Важливо, що кольорову послідовність наступної горизонтальної лінії-ретязя формували так, щоб однаково забарвлені відрізки по ширині стрічки з “ретязів” виділялися як кольорово-діагональні прямокутники, будуючи барвистий ритм [18].

У вишивках геометричного характеру Воловецького району Бойківщини кольорова лінія виділяється за рахунок насиченості та світлості кольору. Мотиви трикутників, які, торкаючись верхніми кутами один до одного, формують макроорнаментальні ромби, квадрати, що вирішені вишивальницями в лінійному графічно-кольоровому відношенні. На маленький трикутник чорного кольору накладається лінія-трикутник червоного відтінку, до неї в наступній послідовності торкаються чорна, жовта, чорна, зелена, чорна, де мотив трикутника підкреслює, власне, жовта лінія. Усі інші зливаються в темну стрічку-кривульку (кольорова ілюзорність). Таким чином створюється візуальний ефект мотиву-плями трикутника, який насправді вирішено в графічно-лінійному порядку, на що, власне, акцентує один колір (у даному випадку жовтий). Аналогічні варіанти виділяються поєднанням зеленої, світло-рожевої, синьої барв [19].

Традиція лінійно-кольорового вирішення орнаментальних мотивів у вишивках Закарпатської Бойківщини передбачає застосування пасивних (холодних) барв на фоні домінуючого червоного кольору. У таких вишивках зелений, синій відтінки, не виділяючись, виступають тінювими ефектами для того орнаментального мотиву, який

окреслюють, акцентують його форму й насиченість червоного кольору [20]. Мотив ромба, що на червоному фоні виділяється світло-зеленими, рожевими контурами та підкреслений білизнаю полотна, навпаки, видається візуально наближеним [21].

У вишитих композиціях рослинного чи рослинно-геометризованого характеру взаємодія барви та графічних виразників проявляється в більшій мірі як відношення колір-пляма. Важливість гармонійного співвідношення різних кольорових плям та форм для врівноваження композиції науково підтверджена [14, с. 100 – 104]. Композиційною цілісністю виділяються рослинні вишивки на сорочках, запасах, спідницях, хустинах, безрукавках, кожухах українських горян. Урівноваженість форм, мотивів, їх кольорова гармонія відповідають усім правилам композиційної пропорційності. Великі квіткові мотиви вишивали нитками переважаючих світлих відтінків, форми дрібних листочків, пуп’янків, тичинок, стебел відповідно темніших тонів. Композиційну досконалість посилюють переливні контрасти відтінків одного кольору. У селах Великоберезнянського, Перечинського районів вишивали мотив квітки нитками темно-вишневої барви, плями-пелюстки в середині виділяли світло-рожевим кольором, а серединку квітки заповнювали нитками насиченої червоної барви. В одному орнаментальному мотиві поєднували три-чотири різнотональних варіанти червоного, зеленого чи синього кольорів. У вишивках спідниць, фартухів Долинського району переважають темні відтінки. Рослинно-орнаментальні візерунки безрукавок, кожухів Прикарпатської Бойківщини витримані в насиченій кольорово-тональній гамі. Темний фон безрукавок підкреслює яскравість поліхромних мотивів-плям, підсилюючи контрастні відношення кольору та світлових відтінків, серед яких яскраво-зелені, червоні, рожеві, жовті, голубі, блідо-фіолетові, сині, вишневі.

Колорит одягових вишивок українських горян відображає безмежну варіантність різнобарвних, графічно-тонових поєднань: колір-крапка, колір-лінія, колір-пляма. У вишитих композиційних структурах знайшла своє місце переважна більшість барв кольорового спектра.

Для вишивок Гуцульщини характерні насиченість, інтенсивність кольорів. Існують осередки з домінуючою активною чи пасивною гамою вишитих візерунків [22, с. 44 – 45]. Колір підкреслює силу графічної лінії, крапки. Інтенсивність барв використовували для орнаментальних акцентів. Важливо, що кольорово-тональна гама вишивок натільного типу одягу гармонійно поєднується з комплексною образною цілісністю складного народного гуцульського одягового ансамблю.

Композиційні структури бойківських сорочок, спідниць, запасок найповніше зберегли загальнослов’янські традиції кольорово-тональної гами вишивок. Вишивки сорочок Прикарпатської Бойківщини витримані в червоно-чорних кольорах із просвітами білого полотна, які часто трактували ті чи інші орнаментальні мотиви. Візерунки верхнього типу одягу навантажені різнобарвною насиченістю, контрастними відношеннями орнаментальних кольорових плям. У Закарпатті композиційні структури бойківських сорочок вирізняються поліхромією з переважанням холодної гами. Важливо, що впродовж XX ст. у Воловецькому та Міжгірському районах збереглися вишивки жіночих сорочок, виконані нитками червоного, синього кольорів.

Лемківські вишивки Перечинського району вирізняються у більшій мірі композиційно-колористичною світлістю, прозорістю, рідше, навпаки, насиченістю відтінків. Локальних особливостей з більшим нахилом до гарячої чи холодної гами нема. Домінантні кольори – червоний, синій, зелений. Жовтий використовували переважно як доповнючий.

Одягові вишивки гуцулів, бойків, лемків упродовж XX ст. – це високомистецькі твори. Гідна подиву культура їх колористичного трактування. Вишивки в народному одязі українських горян побудовані на гармонійному зіставленні контрастних прийомів,

графічно-колористичних взаємовідношень тощо. [22, с.51] Важливо, що впродовж XX ст. у колориті вишитих візерунків у районах Українських Карпат збережена прадавня слов'янська символіка кольору.

1. Маковский С.К. Народное искусство Подкарпатской Руси. – Прага: Пламя, 1925. – 156 с.
2. Федака П.П. Народна культура українців Закарпаття на сторінках краєзнавчого журналу “Підкарпатська Русь” (1923 – 1936) // Науковий збірник Закарпатського краєзнавчого музею. – Вип. IV – Ужгород: Патент, 2000. – С. 139 – 152.
3. Гургула І.В. Народне мистецтво Західних областей України. – К.: Мистецтво, 1966. – 77 с.
4. Симоненко І.Ф. Народна вишивка Закарпаття // МЕХП. – Вип. III. – 1957. – С. 56 – 85.
5. Полянська О.В. Особливості одягу населення Закарпаття // Народна творчість та етнографія. – 1976. – № 3. – С. 23 – 29.
6. Захарчук-Чугай Р.В. Українська народна вишивка: західні області УРСР. – К., 1988.
7. Кара-Васильєва Т.В. Вишивка в оформленні одягу // Народна творчість та етнографія. – 1978. – № 5.
8. Білан М.С., Стельмашук Г.Г. Український стрій. – Львів: Фенікс, 2000.
9. Матейко К.І. Український народний одяг. – К., 1977. – 205 с.
10. Николаева Т. Історія українського костюма. – К.: Либідь, 1996.
11. Станкевич М.Є. Система композиційних закономірностей // Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1992. – С. 243 – 261.
12. Овсійчук В. Українське малярство X – XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996. – 478 с.: іл.
13. Шухевич В.О. Гуцульщина. Перша і друга частини. – Т.1. Репринтне видання. – Верховина: Журнал “Гуцульщина”, 1997. – 352 с.
14. Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. – М.: Искусство, 1986. – 158 с.: ил.
15. Свійонтек І. Гуцульські вишивки Карпат. Івано-Франківщина. Мистецтво орнаменту. – Т.2. – Ч. 1. – Івано-Франківськ: Народне мистецтво, 2005. – 284 с.
16. Жіноча запаска. XX ст. Домоткане полотно, хрестик. Івано-Франківська обл., Рожнятівський р-н. – Фототека І. Свійонтек. – Плівка № 2403, кадр № 3, 36.
17. Семчук Л. Вишивка – продуктивний ґрунт графічно-орнаментальної виразності. // Мистецтвознавство '04. – Львів, 2004. – С. 99 – 110.
18. Жіноча сорочка, сер. XX ст. Домоткане полотно, низинка, ретязь. Івано-Франківська обл., Верховинський р-н. – Художньо-етнографічний музей “Веселка” М.М. Струтинського.
19. Жіноча сорочка, 40-ві р. XX ст. Домоткане полотно, низинка, соснівка. Закарпатська обл., Воловецький р-н, с.Котельниця. – ЗМНАП, інв. № 4080.
20. Жіноча сорочка, 50-ті р. XX ст. Домоткане полотно, гладь, соснівка, стебловий шов, обметниця, змережування. Закарпатська обл., Воловецький р-н, с.Задільське. –ЗМНАП, інв. № О-144.
21. Жіноча сорочка, I пол. XX ст. Домоткане полотно, хрестик, обметниця. Закарпатська обл., Воловецький р-н, с.Котельниця. – ЗМНАП, інв. № 1477.
22. Тканко З., Коровицький О. Модельовання костюма в Україні XX століття: Навчальний посібник. – Львів: Вид-во “Брати Сиротинські і К”, 2000. – 96 с.: іл. 126.

*The article reveals local peculiarities of colour-and-tone chord of clothes embroidery in Ukraine's Carpathian regions. The author specifies the multifunctional essence of colour as an important compositional and creative factor of ornamental and graphic structures of embroidery patterns. The differences in colour-graphics proportions of the Lemkivshchina, Boykivshchina, Gutsulia, Pokyttia embroideries are defined.*

**Key words:** colour, embroidery, contrast, composition.

УДК 745.54: 677.541

ББК 85.140

Ольга Мельник

## ПАРАДИГМА РЕЛІГІЙНОГО МИСТЕЦТВА В ДЕКОРУВАННІ СОЛОМОЮ

*Дослідження присвячене розвитку творчих напрямів декоративних технік соломкою – інкрустації, аплікації, випалювання на ній майстерної ручної праці узвичаєних та улюблених форм народної творчості бойків, гуцулів, студентської та учнівської молоді в освітніх осередках Івано-Франківщини кінця XX – початку XXI ст.*

**Ключові слова:** ікона родинної літургії, настінне панно, “великодні обереги”, консервація шкаралупи яєць, аплікація, декоративна стилізація соломкою, техніки стилізованого декорування, творча ручна праця.

Споконвіку народи світу шанували стебло й зерно у побуті, звичаях, обрядах, народному мистецтві. У стеблах злаків талановиті люди бачили осяйну красу й нею, соломкою, оздоблювали хатні речі. Світ форм народного мистецтва, орнаментика виробів несуть у собі світогляд релігійної культури простого народу.

Столярне ремесло предметів побуту в єдності з образною мовою стилізованого декору наявні у спадку бойків, гуцулів, галичан, є архаїкою простоти, творчим духом праці простих людей. Декоруючі техніки соломкою та випалювання на ній досі не досліджені в методиці наукової літератури мистецтвознавчого напрямку. Метою статті є визначити особливості фактури матеріалу розпрасованих стеблин злаків: вівса, пшениці, жита у техніках накладної, прорізної аплікації соломкою та випалювання на ній, творчої ручної праці студентської молоді педагогічного державного вищого навчального закладу (м. Івано-Франківськ) останньої чверті XX – початку XXI століття на основі улюблених форм народної творчості бойків, гуцулів кінця XIX – початку XX століття. Завдання полягає у тому, щоб:

1. Описати методику виконання творчих робіт у матеріалі.

2. Проаналізувати композиційні схеми іконографії зображень у колориті природного чи фарбованого матеріалу в поєднанні декоруючи технік: аплікації соломкою та випалювання на ній видів сучасних творів і виробів релігійного мистецтва в осередку Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

У східній частині Бойківщини в родині Йосипа Чічака донині зберігся настінний футляр 1930 р. для годинника – “дзигарка”, інкрустований кольоровою соломкою (с.Сливки, Рожнятівський р-н). Майже квадратна форма ящика (150 x 160 мм) закривається зліва фігурною кришкою (260 x 270 мм) на “гачок” і “защипку”. Кришка виточена з фанери і кріпиться до ящика справа двома завісами. Зверху на ній вирізаний отвір із силуетом сердечка. Інший – посередині – круглий під склом, призначений для циферблата годинника. Виріб тонований бейцем (коричневою морилкою – гумінового барвника) [18, с.113]. Кришка декорована в інкрустації житньою соломкою природних та рожевих кольорів, пофарбованих аніліновими барвниками з елементами ромбів – “руж” – широких смуг геометричного орнаменту. Зверху покрита олійним лаком.

Дерев'яні церковні предмети (рами в іконостасі, бокові престולי, тетраподр, підсвічники, настінні хрести й т. ін.) викладав соломкою священик С.Г.Лехицький (с. Майдан, Тисменицький р-н). На жаль, обрамлення іконостаса втрачені. Зате у церкві є тетраподр, декорований геометричними смугами кольорової соломки.

Кілька плоских рам в інкрустації соломкою збереглися в іконах у хаті Стефанії Чорній (с.Вікторів, Галицький р-н.), подаровані С.Г.Лехицьким. На вишневому тлі, рами декоровані фризовими побудовами смуг: ромбів, із ромбовидними квітами у середині. Верхні й нижні

кути орнаментальних смуг заповнені ромбовидними половинами “руж”. Кути рам у квадратах оздоблені плоскими тевтонськими хрестами між діагоналями косих ромбовидних хрестів. Іконографія графічних робіт Гюстава Доре відтворена в іконописних образах священика Василя Плав’юка. Вони обрамлені плоскими рамами на темному тлі в інкрустації соломною, виконані С.Г.Лехицьким. (с.Крихівці, Тисменицький р-н). Декоративну стилізацію злаками соломною священик перейняв від брата Йосипа, директора Микуличинської початкової школи. Столярні вироби недорогих порід дерева брата Степан, Йосип, Юзеф покривали насиченими тонами гуаші, здебільшого чорним, коричневим та вишневим. Суху фарбовану поверхню лакували столярним клеєм “каруком”, розчиненим у воді, завареним на водяній бані. Клейку поверхню оздоблювали ритмічним упорядкованим узором для окраси різних предметів.

На той час сімейне ремесло братів користувалося попитом у знайомих їм людей. Фактурна поверхня золотистого декору соломи, викладена розпрасованими площинами житніх злаків, естетично оздоблювала їх різноманітні вироби.

У такий спосіб з учнями Микуличинської початкової школи працював учитель історії п. Маріян Голинський. З ним школярі декорували соломною поширені у той час “плакети-картини” [5, с.10], рами до ікон, карнизи, шкатулки тощо.

У 1960-х роках у виробництві народних художніх промислів, об’єднаних з ринком в асортименті продажу художніх виробів із дерева, була поширена сувенірно-подарункова продукція цехів (лісгоспзагів, ліспромкомбінатів) обласних товариств художників місцевої промисловості УРСР. Столярні вироби (шкатулки, тарілки, плакети-картини тощо) в інкрустації соломною чи випалювання на дереві користувалися попитом у туристів та населення краю. Радянська освіта забезпечувала кваліфіковану підготовку кадрів: “художників-професіоналів декоративно-прикладного мистецтва, технологів, майстрів” [10, с.6] народних художніх промислів УРСР. Стилізоване декорування соломною поширюється в сувенірно-подарункових виробках Буковини у 70-х роках ХХ ст. З успіхом працюють буковинські майстри Л.Пихно, Л.Галикеєва [3, с.102].

У художніх колах Івано-Франківська інкрустацією соломною захоплювався митець-монументаліст Петро Сопільник (1922 р.н.) родом з с.Соколове, що на Дніпропетровщині. Він закінчив Інститут живопису, скульптури й архітектури ім. І.Рєпіна Академії мистецтв СРСР (1968). Виконував рельєфи “Данко” (1968, кована бронза) й рельєфний портрет В.Стефаніка (1971, кована мідь)– для Івано-Франківського педагогічного вузу. У 1963 році оздоблював соломною декоративні панно: “Гуцульське весілля”, “Карпатська сюїта”, “Сім’я вечерея коло хати” та ін. [8, с.183]. В історії українського радянського мистецтва народний художник Української РСР Олександр Ферапонтович Саєнко – новатор інкрустації соломною меблів та високохудожніх предметів побуту. У 1927–1929 рр. пресованою соломною на кольоровому тлі у монументальних творах (панно) на тему історичних та фольклорних сюжетів автор довів, що “оригінальна техніка інкрустації соломною придатна для оформлення інтер’єрів” [17, с.4].

У динаміці розбудови незалежного суспільства української держави виникли зміни. Інколи не завжди виправдані у формі розвитку народних художніх промислів, пов’язаних із відсутністю підприємств легкої промисловості та ринкової економіки збуту сувенірно-подарункової продукції краю.

Однак освітяни Прикарпаття художньо-педагогічної сфери зорієнтовують свою роботу з учнівською і студентською молоддю на синтез традицій домашнього рукотворного ремесла “галицьких, буковинських закарпатських гуцулів” [6, с.5] у сучасних інновацій індивідуальної та колективної народної творчості самодіяльних, народних майстрів, професійних художників народного декоративно-прикладного мистецтва краю.

Згадаймо паперові витинанки (кін. ХІХ – поч. ХХ ст.), писанкарство, бондарство, вишивку, ткацтво та інші види народного мистецтва України.

Безумовно, архаїка орнаментального декору переконує, що орнамент, як самостійний вид народної творчості, не існує. Він поєднує в собі обрядово-магічну, практично-пізнавальну, знаково-комунікативну функції поліфункціонального мистецтва народу.

Так, у бондарстві декор-орнаментальне випалювання простих стрічкових орнаментів у формі дерев’яних виробів відомих різьбярів Ю.Шкрібляка і його синів Василя та Миколи характеризується майстерною ручною працею. Декор простих стрічкових орнаментів на побутовому посуді гуцулів відкриває знакову систему пізнього (рослинного) й раннього (геометричного) мотивів – “скісних мережок, зірок в гачках, осередкових кружалець, сонечок” [11, с.7] і т. ін. Раніше техніку випалювання використовували для маркування дерев’яної тари (ящиків, бочок), пізніше – у декоруванні узорів вжиткових виробів: “барбеничок”, “коновок”, сільничок металевими фігурними штампами чи зубчастим коліщатком, розпеченим на вогні. Родини Грималюків (Юрія, Івана, Василя – с.Річка, с.Снідавка Косівського р-ну), А.М.Івасюка (с.Космач) та В.Девдюка виготовляли дерев’яний посуд, який користувався широким попитом в побуті земляків.

У парадигмі об’єктивної реальності потреб суспільного життя матеріальна й духовна культура народу змінюється. Так, учні школи В.Девдюка під орудою Миколи Тимкова репрезентують свою майстерність ремесла гуцулів у техніках різьби й випалювання в обладнанні меблів ресторану “Гуцульщина” (1958 р., м.Яремча).

Серед шістдесятників ХХ ст. в Івано-Франківському товаристві художників працювала талановита бойківчанка Оксана Грицей – заслужений майстер народної творчості України. У техніці випалювання індивідуальність її таланту визначав здебільшого портретний жанр і орнаментальне декорування столярних виробів: шкатулок, касеток, гуцульських шахів, альбомів, кубків із портретами тощо. Удосконаленням електрописаком з регулюванням температури струму реостата вона “малює” близьких і рідних, визначних людей української культури, історії, літератури та фольклору. У 1954 році виконує портрети Б.Хмельницького, І.Богуна для Станіславського краєзнавчого музею [7, с.14]. Її роботи зберігають музеї Канади, США, Польщі, Індії, Куби.

Процес осягнення традиційних і розвиток новітніх творчих напрямків привів у 1989 році у стінах художньо-графічного факультету педагогічного інституту ім. В.Стефаніка до відродження забутих технік творчої ручної праці – стилізованого декорування соломною та випалювання на ній. Не відразу примхливий матеріал “злакових деревовидних рослин” [9, с.34] відкрив нам свої таємниці краси. Фактура матеріалу рефлексувала нюансами світлоти. І та світлота – первинна сила стебла, що є джерелом світла в зображеннях матеріального мистецтва. Золотисті розпрасовані стебла вівса та пшениці найперше відродились у новій епіфанії краси в іконах родинної літургії. Цей колір світла співзвучний з традиційними кольорами німбів, із тлом ікон у концепції християнського мистецтва. Він – основа символіки хроматичної лексики в зображеннях реального, матеріальної форми й духовного творчого духу людини.

Субстанція духовності є таємницею й не завжди пояснюється логічно. Мало хто бере до уваги дію Святого Духа. Для багатьох це є просто абстракція, однак це реальна постійно присутня у світі сила. На основі релігійних концепцій духовної і матеріальної культури улюблених форм народної творчості автори робіт наповнювалися радістю до абстрактної ідеї триєдиного Бога-Творця. Від іконопису в декоративній стилізації соломною збережена ієретичність іконографії образів Богородичного циклу, одигітриї, елеуса, Почаївської, Зарваницької, Римської Богородиці неустанної помочі, паладіума Данила Галицького, а також образу Ісуса Христа (Пантократора-Вседержителя).



Декоративну ошатність одягу, фону, німбів створюють різні сорти злаків, виклеєні розпрасованими стеблами у різних напрямках природного й фарбованого матеріалу в аплікації соломною. Стилістика зображень виявлена у центричній побудові декоративних трактувань в одно- чи малоперсонажних образах.

Композиційне вирішення іконографії Богородичного циклу та Ісуса Христа засвідчує Ренесансну образну систему в розвитку християнського мистецтва. В іконах збережена лінійна площинність статичних силуетів, яка відтворена в поєднаннях природних і фарбованих кольорів матеріалу. Локальні відтінки визначають декоративну світлотність стилізації прасованих, клеєних площин злаків.

Виварюються і фарбуються стебла соломи в анілінових розчинах барвників, вибілюються 30% перекисом водню і виклеюють їх у німбах, ореолах, променях сонця тощо. Жовтий, охристий, коричневий кольори припалюють праскою до активного насичення тону.

Художні особливості матеріалу в акцентах індивідуальної творчості засвідчують інноваційний напрям декоративних творів модерного стилю в оформленні інтер'єрів функціонального простору, вузу, музею, церковної й житлової архітектур краю.

Простою ознакою методики аплікації є “наклеювання сюжетних чи орнаментальних композицій” [9, с.34] площинами соломи. Техніку наклеювання зображення фіксують клеєм ПВА в абрисах лінійного малюнка на площині дерево-волокнистої плити на пористій чи гладкій поверхні. Гладку поверхню штрихують насічками ножа для якісного проклеювання площин соломи. У методиці практичних прийомів клеєну простим способом аплікацію поділяють на “плоску накладну і рельєфну прорізну” [16, с.79]. Загалом техніка є копіткою справою. Фон і малюнок зображення з'єднуються комбінаторним поєднанням 2-х способів аплікації чи одним із них. Завдяки прорізуванню верхнього шару виклеєної житньої соломи незадовго після проклеювання на нижній утворюється накладна прорізна аплікація (з прорізуванням верхнього шару). Таким чином, зображення виходить заглибленим на площині.

У поєднанні двох технік – аплікації соломною та випалювання на ній згодом з'явилися настінні панно церковної архітектури Івано-Франківщини. Слід зазначити, що такою комбінованою технікою виконані студентські семестрові та кваліфікаційні роботи: А.Возняка “Церква Святого Духа в Рогатині” (2004 р. панно, аплікація соломною), А.Проця “Храм Пантелеймона в Галичі (с.Шевченкове,) О.Головчанської “Гуцульська гражда” (2002 р., с.Криворівня), І.Дмитріюк (ц. Благовіщення в м.Коломиї, 2007 р.) Інститут мистецтв (м.Івано-Франківськ) та ін. У декоруванні лінійно-графічних прийомів оздоблення випалювання зобов'язує до майстерних практичних навиків лінійного малюнка. Техніка співзвучна з графікою гармонійних засобів стилізації: ліній, штрихів у фактурі сюжетних зображень. Лінійні малюнки на площинах випаленої соломи підсилюють графічну силуетність зображень природних мотивів, дерев'яну церковну архітектуру, предмети побуту та ін.

У сучасних умовах техніка виконується електроприладами “В'язь” (російського виробництва). Інструмент забезпечує тривалу роботу оздоблення зображень (20+2) ВТ із вживанням струму не більше 0,09 А. Напруга надходить у пластмасовий корпус із дугоподібним 2 мм наконечником для випалювання малюнків чи орнаментів на дерев'яних предметах. Випалена фактура лінійних малюнків на клеєних площинах соломи підсилює графічну силуетність, декоративну стилізацію 2-х технік: аплікації соломною та випалювання на ній.

З часом декорування соломною ускладнилося на консервованих шкаралупах пташиних яєць. Майстерна ручна праця студентської молоді в осередку вузу збагатилася в 2002 році “великодніми оберегами” на основі писанкового воскового розпису гуцулів та бойків. Крихкі вапнякові оболонки яєць консервують за унікальною методикою, що винайшли в 1972 році

працівники Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини й Покуття ім. Й.Кобрянського В.Кречковський та М.Болезюк. Марія Боледзюк розколє писанку одним ударом важкого хірургічного скальпеля. Форми пташиних яєць ми розпилємо кухонним ножом навпіл упоперек діаметра. Відокремлюємо внутрішню плівку від шкаралупи яйця. Виклеюємо площини нарізаних квадратів паперу знизу доверху двома шарами, після почергового просушування. На одній з половинок виклеєної форми папір виступає по діаметру для міцнішого склеювання торців. Насипавши у середину бісер чи колінця стебел, горох і т. ін., з'єднуємо разом дві частини шкаралупок. Шов проклеюємо смугою паперу впоперек, а “пелюстками” паперу зверху донизу всю форму шкаралупи яйця. На виклеєну папером шкаралупу яйця наносимо олівцем лінійні схеми орнаментального декору (частково). Щільно викладаємо соломною декор у техніці накладної аплікації відповідно почергових етапів.

Як зазначає В.Ткаченко (Переяслав-Хмельницький), в Україні у XVII – XVIII ст. були поширені дерев'яні форми яєць. Вони були різьбленими і обклеєними різними кольорами соломи. Звичай використовувати писанки був у перших християн. Усі язичницькі народи під час святкування Нового року, що починався з християнською Пасхою, “ставили” на стіл писанки й дарували їх. Вважають, що писанка була символом народження Нового року, календарного циклу з огляду семантики орнаментального декору, ніби концентрувала світогляд землеробської культури первісного ладу. За змістом основних елементів, мотивів орнаментика воскового розпису писанок є різною: геометричною, рослинною, зооморфною.

На основі мистецької спадщини кожен майстер творить поглядами свого часу, використовує впливи минулих поколінь. Восковий розпис гуцульських і бойківських писанок став основою композиційних схем декоративної стилізації соломною в аплікації “великодніх оберегів” в осередку навчального закладу.

Система декору схем є різною в архітектоніці форми яєць: чотирикутні клини, пояси, медальйони, трикутники. Вона була відома давньохристиянському мистецтву Риму. Античні системи сегментарного поділу на кола, квадрати, хрести, смуги тощо є в основі декору писанок Гуцульщини й Бойківщини. Їх локальні відміни створює декор елементів і мотивів та колорит в осередках індивідуальної творчості майстрів.

Симетрія – важлива ознака гармонії орнаменту впорядкованих елементів ритму, від якої залежить естетика поділу форми на пропорційні графеми чи площини. Писанки Гуцульщини в с. Космач досконалі технікою воскового розпису, витонченою технікою геометричних мотивів, теплим, “багряним” колоритом. Мистецькі традиції писанкарства гуцули розвивають і далі у селах Шешори, Брустурів, Шепіт, Річка [14, с.123]. Писанки Бойківщини характерні геометричними та рослинними елементами й мотивами, зооморфною орнаментикою воскового розпису. Рослинний декор зустрічається на заході Бойківщини, рідше у центральній та східній частинах регіону [4, с.296]. Зооморфні мотиви геометризovanі серед геометричних і рослинних. Колорит витриманий у двох кольорах: шкаралупи яйця та фарбованого фону одного з кольорів (вохристого, синього, бузкового, фіолетового, сірого, чорного, зеленого) воскового розпису 40 – 70-х років XX ст.

У декорі “великодніх оберегів” природна гама злаків закономірно обмежена білим, жовтим, зеленим, вохряним та коричневим тонами матеріалу. Стебла, викладені у різних напрямках, створюють синтез світлотного тону в нюансах і контрастах відтінків. У композиційних схемах гуцульських і бойківських писанок переважають усталені зразки поділу яєць на різні поля;

- поздовжнім “пояском” із двома бічними медальйонами (Гуцульщина);
- перехресними, поздовжніми (Гуцульщина);

– поперечними “поясками” різної ширини (Бойківщина);  
 – у поєднанні поздовжніх і поперечних із мотивами геометричних, анімалістичних, рідше рослинних елементів – метричних ромбів, коників, оленів, риб, церковної архітектури тощо (Гуцульщина, Бойківщина).

В індивідуальній творчості виробились і свої схеми поділу форми яєць на частини, сегменти: зигзаги широких поясів, похилі овали по діагоналі в архітектоніці об'єму.

Геометричні елементи декору за походженням найбільш архаїчні. Мотиви ромбів-квадратів є у різноманітних поєднаннях рапортних повторів “хрестикових або ромбовидних конструкцій” [12, с.149] писанок Бойківщини й Гуцульщини. У ньому відтворені народні космогонічні уявлення землі – “символу родючості” [8, с.183].

У декорі соломою елемент ромба є у різноманітних комбінаторних поєднаннях мотивів – “руж”. Ці елементи, пересікаючись, утворюють прямі й косі хрести, ускладнені чи ромбовидні. Інколи у ромбах викладені андріївські або тевтонські хрести, поділені на чотири трикутники з утвореними косими розетками. При перетині двох симетрично перехрещених ламаних ліній утворюється ромб.

Посуд бугодністровської культури (басейн південного Бугу і Дністра, сер. VI – поч. IV тис. до н. е. насичений композиціями лінійних ромбів, широких смуг. Знаки ромба відтворені на кераміці культури Трипілья – Кукотені VII–IV тис. до н. е. [13, с.97]. Писанки західної Бойківщини наповнені фризовими побудовами ромбів на горизонтальних смугах “поясків”.

Розповсюдженим елементом в орнаменті є квадрат. Горизонтальний і вертикальний його повтор утворюють рапортну сітку (решітку). е декорі “великодніх оберегів” елементи квадратів студенти викладають у шахматному порядку ритмічних рядів на “поясках” у нюансах чи контрастах матеріалу. У графемах писанкарства поєднання їх силуетів утворюють грешькі, андріївські, тевтонські хрести. Мотив квітки “рожі” в композиціях декоративних виробів подібний до бойківської писанкової. Рослинні орнаменти загалом характерні писанкам західної Бойківщини. Найчастіше у них є поодинокі елементи абрисів: краплі численних мотивів варіативних повторів (листя, галузок, цвіту, лапок, ріжок тощо). “Ружами” називають різні стилізовані квіти. У декорі “оберегів” елементи квітки поділені на ромбовидні пелюстки. Розпрасованими стеблами соломи виклеєні на бічних медальйонах “великодніх оберегів”.

Подібними до “руж” є шести- або восьмипроменеві зорі – “звізди”. Однак у них немає додаткових стилізованих ритмів пелюсток. Ці спрощені елементи “ружі” є у писанках Городенківщини (Покуття), вони уподібнені бойківським стилізованим мотивам.

Ще у 1882 р. О.Кольберг представив 48 візерунків писанок, зібраних за милом від повітового містечка Городенки. Він систематизував їх локальні назви: церковці, хрести, попові ризи, звізди, ружі, сорок клинів, рикалі, калитки, сосна, заячі вуха, гребінці, сосна дрібна” [15, с.8]. Ці та інші мотиви є на “великодніх оберегах”. Оригінальним є візерунок “сорок клинів”. У бойківських писанках, на “великодніх оберегах” цей орнамент виклеєний з використанням світлотного контрасту світлих і темних площин соломки. На фоні “оберегів” – поєднані елементи трикутників припалених (коричневих) та світліших площин злаків. Архаїчним знаком геометричної орнаментики є коло. Сонячний культ відомий з дохристиянських часів. Сонце є життєдайною силою життя на землі. Форма житла була круглою у пізньому палеоліті. Житло розташовувалося по колу та еліпсу. Сонячна віра стала основою трипільської культури. У слов'ян сонячний культ поширився в кінці бронзової доби. Його ремінісценціями є свята, що дотепер відзначають християни (св. Андрія, Йордан, Великдень, Івана Купала).

У писанкарстві коло також асоціюється з благородним світлом – сонцем, яке ще позначається хрестом, розеткою, свастям. За В.Щербаківським, український писанковий орнамент поєднується з культом сонця народів Месопотамії, Єгипту, Криту. Писанкова

орнаментика семантично пов'язана з фоном умовним простором, об'єктивною формою існування матерії. В орнаменті “великодніх оберегів” простір виклеєний чергуванням ліній, що символізують небосхил серед світлих зірок. Ще з палсоліту поруч із горизонтальним відбувається і вертикальний поділ світу. Людина виділяє три сфери: земну, небесну, підземну. Землеробські культури енеоліту виробили інші рівні світу – земля – небо, простір між ними, які відтворені у декорі кераміки енеоліту. Орнаментальні мотиви позначилися ідеограмою води – горизонтальною хвилястою лінією вгорі керамічних виробів. Середній ярус мітали спіралями (сонячними, місячними знаками), косими вертикальними лініями (дощем). Внизу декорували земний світ: флору, фауну, зооморфні зображення. Геометричні елементи знаків землі позначалися квадратами, ромбами, прямокутниками та широкими смугами. Їх заливали чорною (с.Космач, с.Річка, с.Рожнів, с.Косів) та коричневою у (с.Хімчин, с.Рожнів, с.Косів) барвами. На писанках 1980-х років (с. Чорний Потік, Надвірнянський р-н, с. Замагорів, Верховинський р-н) чорне тло переважає. У тогочасних писанках Коломийщини тло чорне або вишневе. Небесний простір практично не акцентується у графемах чи тлі зображень, очевидно, асоціюється з білою шкаралупою яйця в лінійних абрисах кольорових мотивів.

“Великодні обереги” мають зв'язок з усе ще культивованим у нашому середовищі народним мистецтвом краю – писанкарством. У XIX – на поч. XX ст. на писанках усе більше поширюється християнська символіка та мотиви образів християнських святих, які є продовженням давньоруських традицій християнського релігійного мистецтва.

Декоративні вироби студентів Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаніка палахкотять благородним саявом світла, фактури матеріалу. Вони не сяють справжнім золотом та самоцвітами як імператорські подарунки – пасхальні яйця відомих ювелірів Росії майстерні Карла Фаберже. У них немає коштовних сюрпризів (ікон) як у пасхальних ювелірних яйцях художньо-виробничого підприємства “Софріно” (Московська область) Російської православної церкви.

Кожен народ шукає власний релігійний вислів силою національного духу, і це стає справою його культури. Це – дарування, які Святий Дух виділяє “кожному, як Він хоче” [Коринтян 12:11], щоб “кожний як отримав дар так ним нехай служить один одному” [Петра 4:10].

Результативною є співпраця відділу народного мистецтва обласного центру науково-технічної творчості учнівської молоді (директор Дранчук Василь Васильович) з кафедрою ДПМ вузу в розвитку відродження осередків народного ремесла національної освіти краю. Виставки-конкурси “Сонячне різноміття” у залах обласного краєзнавчого музею 2004–2007 рр. засвідчують розвій декоруючих технік соломою: аплікації, випалювання, візерункового плетіння злаками в освітніх осередках національної освіти Івано-Франківщини. Найкращі творчі методи самодіяльної, професійної творчості репрезентують студенти вузів Івано-Франківщини й учні та їх наставники Андрусів Катерина Іванівна – керівник гуртка народної іграшки (Рогатинська районна школа), Возняк А.С. (мала академія народних ремесел м.Галич), Танчак Галина (гімназія №3, гурток “Дивосвіт”, м. Івано-Франківськ), Дмитріюк Ірина – студентка Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаніка, Сорохтей Тетяна – студентка IV курсу (Косівський інститут декоративно-прикладного мистецтва), Чічак Юлія – керівник гурткової роботи Небилівської ЗОШ Рожнятівського району Івано-Франківської області та ін.

Майстерна ручна праця студентської молоді апробована у семестрових, кваліфікаційних, дипломних роботах вузу на фестивалях (XII гуцульський міжнародний, Криворівня 2001, “Родослав” 2002 рр.); обласних та всеукраїнських виставках (Київ – Український дім 2000–2004 рр.); с.Крилос, музей історії давнього Галича (2001–2002 рр.),

м.Калуш – виставкова зала спілки художників (2004 р.), Івано-Франківськ – обласний краєзнавчий музей (2000–2005 рр.) обласна наукова бібліотека ім. І.Франка (2003–2005 рр.), виставкова зала обласного осередку Національної спілки художників України (2002, 2005, 2006, 2007 рр.), у Москві – центральний дім культури України й української діаспори державного управління справами президента України.

Таким чином, на основі узвичаєних форм народної творчості інкрустації соломою, випалювання на дереві, тенденції стилізованого декорування злаками в осередку вищого навчального закладу функціонують в інноваційних видозмінах декоративних творів: ікон родинної літургії, настінних панно церковної, житлової архітектури Івано-Франківщини, подарунково-сувенірних виробів, “великодніх оберегах”, у консервації шкаралупи яєць свійських птахів, у техніці накладної, прорізної аплікації соломою і випалювання на ній. Поряд із технікою стилізованого декорування розвивається традиційне та візерункове плетіння житньою, пшеничною соломою вжиткових та декоративних виробів декоративно-прикладного мистецтва Івано-Франківщини.

1. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1992. – 270 с.
2. “Біблія з коментарями” (Новий завіт з Симфонією) / Редактор-упорядник єпископ Василь Босчко. Українське видання THE FULL STUDY BIBLE NEW TESTAMENT. – 1997. – Life Publishers International. All rights reserved. – Кор. 12:11, Петр. 4:10.
3. Бушина Т. Декоративно-прикладне мистецтво радянської Буковини. – К.: Мистецтво, 1986. – 127 с.
4. Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження / Редколегія: Ю.Г.Гошко (відп. ред.), П.М.Жолтовський, Р.В.Чугай та ін.; Інститут мистецтвознавства фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського. – К.: Наукова думка, 1983. – 303 с.
5. Народні художні промисли України. Відповідальний редактор – Ю.Г.Гошко. – К.: Наукова думка, 1979. – 100 с.
6. Гоберман Н.Д. Искусство гуцулов. – М.: Советский художник, 1980. – 52 с.
7. Грицей С.Ю. Оксана Грицей – заслужений майстер народної творчості України. – Івано-Франківськ, 2006. – 94 с.
8. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / Відп. ред. Я.П.Запаско. – Львів: Вид. Львівського університету, 1969. – 192 с.
9. Запаско Я.П. Декоративно-прикладне мистецтво: У 2-х т. – Львів: Афіша, 2000. – 364 с.
10. Народні художні промисли УРСР / Відп. ред. Р.В.Захарчук-Чугай. – К.: Наукова думка, 1986. – 144 с.
11. Курилич М. Гуцульський орнамент. – К.: ЛК Мейкер, УВЦ, 2001. – 126 с.
12. Кубійович В. Енциклопедія українознавства НТШ. – Львів: Молоде життя, 1993. – 399 с.
13. Кодлубей І., Нога О. Прадавня Україна. – Львів: Вид-во НВФ “Українські технології”, 2004. – 526 с.
14. Кратюк О.А., Каркадім К.Г. та ін. Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини. – К.: Мистецтво, 1991. – 207 с.
15. Кольберг О. Покуття. Етнографічний нарис. – Краків, 1882. – Т.1. – 356 с.
16. Нешумова Б.В. Практикум в учебных мастерских и технология конструкционных материалов. – М.: Просвещение, 1986. – С.190.
17. Саєнко О. Каталог виставки творів. – К., 1983. – 156 с.
18. Чернов І.М. Порадник сільського умільця. – К.: Урожай, 1983. – 264 с.

*The spiritual and material culture of hutsuls and boikys at the beginning of the 20th century provides the basis for the development of religious decorative art (namely, the application of straw to the decoration of icons, pictures, Easter talismans etc.) in the institute of Arts of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University.*

*Various works of decorative art created by individual students as well as student groups successfully represent our region in Ukraine and abroad.*

**Key words:** *icons, pictures decorated with straw, Easter talismans, hand crafts, decorative techniques (encrustation, application etc.) of straw.*

## НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ

УДК 784.4

ББК 85.312

Олег Смоляк

## СТАРОДАВНІ ФОРМИ ШЛЮБУ В СЮЖЕТАХ ГАЇВОК ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

*У статті автор розглядає стародавні форми шлюбу, що притаманні сюжетам любовних гаївок Західного Поділля. Основний акцент зроблено на їхню мотивацію, сюжетну специфіку та образну систему. Підтверджено домінуюче значення мотивів про форми шлюбу у весняній обрядовості на основі аналітичного розбору фольклорних прикладів. Узагальнено символіку гаївок, зокрема темп їх виконання, алегоричність назв персонажів, діалогічність форми, введення елементів шлюбної атрибутики.*

**Ключові слова:** гаївки, форма, обряд.

Серед усіх народнопісенних жанрів українського фольклору найбільшою мотивною розмаїтістю характеризуються весняні пісні (у Західному Поділлі їх найчастіше називають гаївками, а подекуди – гаїлками, яїлками, гаївками, маївками тощо). Широкий мотивний спектр передусім впливає з тематичної розгалуженості пісень даного жанру, а відповідно й з часового відтинку, який охоплював весняний період, та зі значної кількості обрядів, які припадали на цей час (весняні обряди тривали майже три місяці: від Обретіння (9 березня) до Вознесіння, що припадає на 40 день після Великодня). Через те у весняних піснях фігурує значна кількість мотивів, які відповідають сутності обрядів цього періоду.

На присутність відповідних мотивів у весняних піснях звертали увагу українські вчені-фольклористи, літературознавці та етнологи М.Грушевський, Ф.Колесса, О.Воропай, С.Килимник, О.Білецький, А.Лобода, А.Іваницький та ін. Кожен із них мав свої критерії та підходи щодо визначення мотивного складу у весняних піснях, але більшість насамперед звертала увагу на ті мотиви, які були найбільш характерними значній кількості гаївкових сюжетів (вибір пари, чарування милого, мотив одруження з нелюбом тощо).

Серед вищезазначених учених на мотиви стародавніх форм шлюбу вперше звернув увагу М.Грушевський. На його думку, ці мотиви притаманні переважно гаївкам давнішої фольклорної верстви і, власне, пов'язані з висвітленням пробудження-відновлення природи. Його наступники також констатували про присутність у весняних піснях мотивів одруження, вносячи корективи до діапазону мотиваційного складу. До цього аспекту найбільше прилучилися Ф.Колесса та С.Килимник. Але їхні напрацювання у даному плані мали переважно узагальнюючий та констатуючий характер і були позбавлені аналітичної деталізації.

Мета статті – виявити мотиви стародавніх форм шлюбу як домінуючого трансферу у гаївковому масиві Західного Поділля і простежити шляхи їхнього постання та розвитку в контексті становлення весняного народнопісенного жанру в цілому.

Найдавнішою формою шлюбу, яка збереглася у сюжетах гаївок Західного Поділля, є так зване “умикання” (викрадення) дівчат з іншого роду. Ця форма шлюбу продиктована переходом предків від кочівництва до осілого способу ведення господарства – землеробства (IV–III тисячоліття до н. е.). Полігамний шлюб у цей період переростає у парний. Він зводиться уже до регламентованого подружнього життя і стає патрілокальним (дружина оселяється в роду чоловіка). Тому парубок повинен був викрасти собі дівчину для одруження в іншого роду (адже статеві взаємини були заборонені всередині одного й того ж роду).

Про викрадення дівчат з іншого роду з метою одруження інформують лише три сюжети гаївок, записані нами в досліджуваній місцевості (до речі, вони трапляються і в збірнику “Гаївки” В.Гнатюка) [1, с.19–22, 133–135]. Це – “Ти, мишечко, в поле, в поле”, “Ой чи є, чи

нема моя мишка вдома” та “Пустіте нас за верхи Дунаю” (перших два, на нашу думку, структурно віддалені варіанти однієї пісенної парадигми, а третій становить самостійний сюжет, який краще зберігся у досліджуваному регіоні). Перший та другий сюжети записані в с.Тростянець Бережанського району Тернопільської області та в с.Підгір'я Золочівського району Львівської області, третій – у селах Біла та Білобожниця Чортківського району Тернопільської області. Рідкісне побутування цих гаївок указує на те, що вони входять до реліктового репертуару у досліджуваному регіоні і втрачають активність у побуті.

Групу давнішої фольклорної верстви представляють пісенні парадигми «Ти, мишенько, в поле, в поле» та “Ой чи є, чи нема моя мишка вдома?” хоч кожна з них належить до іншого часу виникнення. Перша пісенна парадигма давнішого походження, ніж друга. В основі першої лежить зіставлення двох речень, що творять сурядні співвідношення. До речі, тут навіть відчувається композиційна діалогічність: у давній період функцію заспіву виконував лідер обряду, а приспів підхоплювали всі учасники гри (у наш час гаївка виконується гуртом).

Давність цього сюжету підтверджує і наявність головних алегоричних персонажів – Котика й Мишки та рухових елементів, які символічно відтворюють город-замок із Мишкою-дівчиною всередині та поза ним Котика-парубка, що намагається зловити-викрасти її з нього. У приспіві також розкрито побиття Котиком Мишки, що символічно означає еротичний мотив-одруження.

Друга пісенна парадигма “Котика і Мишки”, що записана у с.Підгір'я Золочівського району, вже представляє складнопідрядне зіставлення двох речень з яскраво вираженим половинним кадансом (до речі, тут наявне дворазове повторення як першого, так і другого речень). А діалогічність задіяна на рівні трьох дійових осіб – Мишки, Котика та гурту учасників.

Особливе значення у вищеназваних гаївках має швидкість руху (сама гра виконується у дуже жвавому темпі): Мишку вільно пропускають із кола та в коло, а Котика перешкоджають у цьому. Мишка дуже скоро втікає від Котика, а він її доганяє. Як бачимо, така гра, в якій беруть участь алегоричні персонажі, рухами та дією імітує спосіб викрадення парубком дівчини з території чужого роду.

Стародавній фольклорний сюжет, у якому фігурує мотив викрадення парубками дівчат, представляє також пісенна парадигма “Пустіте нас за верхи Дунаю”. У досліджуваному регіоні вона зображена двома варіантами, що репрезентують різночасові фольклорні пласти. Дещо давнішим виступає білівський варіант. У синтаксичному значенні він представлений простою періодичністю – формою колон (у його основі лежить серіаційний принцип мелодичного розгортання, який базується на типовій речитативності, виняток становить лише передостання клаузула останнього сегмента, що виконує функцію кадансування). Треба зауважити, що останній сегмент у цій формі виконує досить важливу структуротворчу функцію: у першому повторенні він перериває завершення музичної думки синтаксичною “комою” (найдавніша форма кадансування), а в другому – остаточно завершує структуру основним (першим) устосем.

В основі білобожницького варіанта лежить контрастний принцип мелодичного розгортання (у синтаксичному значенні – це дещо пізніша форма, адже вона будується на бінарному принципі ритмічного зіставлення сегментів із збереженням простої періодичності), що також представляє строфу колон. Хоча варіаційний принцип мелодичного розгортання тут ще збережений, він повністю превалює у третій строфі.

Давність даного сюжету також підтверджується символікою. Адже тут представники одного роду просять представників іншого відкрити мости-ворота й дозволити їм “воювати” (забрати зі собою) дівчат як майбутніх дружин. Громада іншого роду не дозволяє це зробити через відсутність справних мостів. На знак відмови

представники першої громади (парубки) вриваються силою на територію чужого роду й забирають зі собою вибраних дівчат. Отже, тут основне символічне значення мають мости та ворота. За стародавніми віруваннями, мости та ворота – це перехід від одного вікового стану в інший (з молодіжного способу життя у сімейний). Тут також аналогічну функцію виконує і вода (перехід через воду означає перехід до подружнього життя).

Другий етап у формуванні шлюбних стосунків, так званий викуп парубками дівчат з іншого роду, представляють західноподільські гаївки “А ми просо сіяли”, “Їде, їде Жельман”, “А я хліба напечу”, “Котися, горошку”, “Питалася мати дочки”, “Он, хлопці, он на горі льон”.

Викуп парубками дівчат для одруження зображає гаївка “А ми просо сіяли” (до речі, цей гаївковий сюжет однаковою мірою зберігся у всіх слов'янських народів). У ній показовим є стародавній приспів “Ой дід Ладо”, що представляє назву праукраїнського бога Лада – покровителя шлюбу. Це божество виступає у формі андрогіну (таке поєднання – дуже давня форма сприйняття навколишньої дійсності нашими предками).

Цей сюжет, на відміну від багатьох інших, базується на декількох мотивах. Найдавнішим (можливо, первісним) є мотив сіяння. «Сіяння, – на думку А.Лободи, – це символ зародження любові, топтання посіяного – користування любов'ю того, чие посіяне» [2, с.44].

Таким чином, у цьому сюжеті мотив викупу молодої є значно пізнішим. Він фіксує уже той період, коли купівельною номінацією були гроші (рублі, червінці, золоті). А взагалі сюжет “Проса” – це не що інше, як опоетизована форма-формула тодішнього сватання-одруження, що побудована на стосунках родового співіснування.

Аналогічна форма викупу молодої в чужого роду зафіксована й у сюжеті гаївки “Їде, їде Жельман”, яка, на думку О.Потебні, тематично дуже близька до “Проса” й “навіть має її формотворчу подоби” [3, с.152]. Треба зауважити, що в українській та польській етнографічній літературі другої половини XIX – початку XX ст.<sup>\*</sup> була поширена думка про середньовічне її походження. Зокрема, вчені наголошували, що сюжет цієї гаївки пов'язаний з часами орендування євреями українських православних церков. Якщо уважно прочитати текст гаївки, то зразу стане зрозумілим, що нічого спільного з цими часами в ньому немає. Спільною тут є лише сама назва прізвища головного персонажа з типовим єврейським прізвищем і не більше. Оскільки такого роду сюжет трапляється і в польській та моравській весняній обрядовості, то середньовічне походження його занадто спрощене й неаргументоване. Існує інша думка О.Партицького, який зазначав: “Чи не є Жельман те, що в індійців Сома, живитель і отець богів”<sup>\*\*</sup> [4; 3]. Отже, в українській весняній обрядовості в давній період, без сумніву, був присутній божок Жельман (чи Зельман), але з відходом у минуле язичницьких вірувань він втратив первісні ознаки й набрав семантичного забарвлення, уподібненого до людського прізвища.

Про старовинність походження цієї гаївки вказують такі характеристики, як структура складносурядного речення та діалогічна форма спілкування двох ігрових груп-родів. А квінтесенцією самого сюжету є викуп дівчини представниками іншого роду за основний продукт харчування – хліб (ймовірно, за зерно).

З того часу, коли наші предки-парубки викупували собі дівчину для одруження, походить і гаївка “А я хліба напечу”. До речі, вона збереглася в Західному Поділлі лише

<sup>\*</sup> На середньовічному походженні гаївки “Жельман” наголошували українські та польські фольклористи, етнологи М.Грушевський, С.Килимник, О.Воропай, Ф.Сярчинський та ін.

<sup>\*\*</sup> У староіндійській міфології божество Сома стоїть на третьому місці після Індри й Агни. Найпоширенішими епітетами на означення бога Сома є всезбуджуючий, коханий тобто ті, які є найбільш характерними для стану людських почуттів навесні. Це божество приносить багатство, щастя, життєву силу. Сома має властивість перетворюватися в бога Місяця, є покровителем рослинності [6, с.508].

в с. Білобожниця Чортківського району Тернопільської області. “Сюжет цієї гаївки, – як зазначає С. Килимник, – був поширений в Наддніпрянщині, Слобожанщині, Поліссі, Волині й Галичині” [5, с. 337].

Треба зазначити, що такий гаївковий сюжет, на відміну від двох попередніх, сформувався дещо пізніше. Доказом цього передусім є синтаксична структура самої строфи. Тут відчувається явний перехід від паратаксису до гіпотаксису (дворазове повторення першого музичного речення явно респондує з другим). Половинний каданс двічі замикається III ступенем, що є ознакою гіпотаксичного зіставлення двох музичних речень. Старовинність цієї гаївки також підтверджує і діалогічна форма виконання.

Аналогічні синтаксичні зіставлення властиві й гаївкам “Котися, горошку”, “Питалася мати дочки” та “Он хлопці, он на горі льон”, що вказує також на давність їхнього походження. До речі, традиція викупу молодої (якщо молода пара побирається з різних сіл) у весільній обрядовості Західного Поділля збереглася в алегоричній формі до нашого часу, зокрема в епізоді приходу молодого зі своєю весільною свитою до молодої, щоби йти до шлюбу. Тут відбуваються “торги” родичів-парубків молодої з молодим та його друзями (основною одиницею викупу молодої останнім часом є горілка).

Мотив одруження фігурує і в гаївках пізньої фольклорної верстви, які найчастіше виконувалися під час весняної молодіжної “вулиці”. Навесні кожна доросла дівчина прагне підібрати собі парубка й одружитися з ним у цьому році. Тому значна частина гаївок переповнена такого роду почуваннями та символічними атрибутами. Такі сюжети властиві гаївкам “Ой зацвила весна квітками”, “Ой зароди, поле, горошку”, “Висока горонька цвітками зацвила” та “Вишивала я хустину на святу неділю”. У сюжетах цих гаївок, на відміну від попередніх, зафіксоване прагнення дівчат одружитися з місцевими парубками, а не з чужими (з інших сіл) і в основному через взаємну згоду. Сюжети переважно побудовані на реалістичних побутових сценках з елементами символічної весільної атрибутики, зокрема з рутяним віночком чи вишиваною хустинкою. Тут також часто присутні мотиви сіяння та орання, що образно підсилюють основний мотив.

У гаївковому масиві пісень Західного Поділля чимало сюжетів про бажання дівчат одружитися лише з коханими парубками, наприклад у гаївках “Та не куй, зозулько, в діброві”, “На городі вільха”, “Ой чия то гуска по Дунаю плюска”, “Ой сиділо дві дівчині в вишневім садочку”. Сюжети переповнені різного роду діями, спрямованими на швидше одруження. Зокрема, дівчата “воліли би рожу рвати, ніж калину підливати”, хусточку вишивати, коника сідлати, лише б парубки купляли їм за це “рутяні віночки”. Тут мають місце персоніфіковані образи гусака та гуски, які плюскаються по дунаю-воді, а також весільна символіка води, короваю, зерна пшениці тощо.

Сюжети гаївок “Мамцю ж моя, мамцю”, “Через бистру річку кладочка вузенька” та “Коло Тернополя вироста тополя” представляють значно пізнішу фольклорну верству. У них яскраво виражена соціальна нерівність як одна з перешкод в одруженні молоді. В основному тут виявлені прагнення бідних дівчат одружитися з багатими парубками або навпаки. У цих сюжетах, на відміну від попередніх, присутня нетрадиційна символіка – образи сокола, полину, вузької кладки, які переважно віщують нещастя у подружньому житті.

У сюжетах гаївок “Ой чому ти не танцюєш, Галю?” та “Ой миленький іде, сорочину несе” простежується перехід мотиву сватання у мотив одруження: парубок купує дівчині чобіточка, сорочину, запасчину, коралики, перстеньочок, але всі ці предмети не є самодостатніми в освідченні, й лише “віночок з барвінку” – найкраща підстава для одруження. У гаївці “Ой миленький іде, сорочину несе”, особливо у приспіві, присутній образ перепілки – символ майбутньої матері.

У сюжетах гаївок Західного Поділля часто трапляються мотиви сватання парубком дівчини або ж дівчиною парубка. Такого роду мотиви властиві переважно гаївкам пізньої фольклорної верстви, хоч останній мотив, на нашу думку, бере свої витoki ще з давнішої доби, коли пріоритет сватання належав дівчині (до речі, ця традиція в Україні подекуди мала місце аж до середньовіччя).

Треба зазначити, що в сюжетах із мотивами сватання дівчиною парубка є більше еротичної лексики, ніж у сюжетах, які побудовані на мотивах сватання парубком дівчини. Серед них найчастіше вживаними є символи чорної курки, гороху, раків, води-дунаю, а особливо часто буває “цвіточок на калині” – символ дівочої краси.

У сюжетах гаївок Західного Поділля усе ж частіше зустрічаються мотиви сватання парубком дівчини, які випливають із засад моногамії у формуванні шлюбних стосунків. Характерним для цих гаївок є акцент на майновій нерівності претендентів на одруження: багатий парубок сватає бідну дівчину або бідна дівчина прагне одружитися з багатим парубком (гаївки “Там за млином, за млином”, “На городі мак головатий”, “Ой, гаївко гаївкою”). У більшості гаївок досліджуваного регіону фігурують мотиви сватання парубками дівчат, що побудовані на основі соціальної ендозамії. Доказом цього є сюжети гаївок “На тарілці білий сир”, “На городі гарбуз пруський”, “Ой пливали рибки, пливали”, “Ялова дощечка лежала”, “На городі вільха”, “Ой летіла пава”, “Поставлю я кладку”.

Найхарактернішим серед наших записів, у якому фігурує мотив сватання парубка до дівчини, є сюжет гаївки “По саду царівна ходила”. Він представлений двома парадигматичними відмінами. У першій зафіксована етика сватання молодого парубка “Царенка” до дівчини “Царівни”, а в другій – чарування-усипляння відьмою царівни й оживлення-розбудження її царевичем. Якщо перший варіантний ряд подає пізніший фольклорний пласт, то другий – значно давніший. У його основі проглядається алегоричний мотив завмирання та оживання природи.

Сюжети цих гаївок наповнені символікою, пов’язаною з ритуалом сватання. Тут найчастіше є такі символи та атрибути, як синя бинда (стрічка), червоні чобітки, вишита сорочка, перстень, хустка, а найчастіше – рожевий віночок. У гаївках “На городі мак головатий” та “Колоденський став, болязубський став” бувають еротичні символи “маку головатого” та “злиття до купи двох ставків”.

У гаївках Західного Поділля, крім мотиву сватання коханого парубка, трапляється і мотив сватання нелюба. Цей мотив ми зафіксували у сюжетах трьох пісенних парадигм – “Що я бідна учинила” (“Коструб”), “Ой горіла сосонка, горіла” та “Мамцю ж моя, мамцю, сокіл залітає”. Найдавнішою серед них є пісенна парадигма “Що я бідна учинила” (“Коструб”). У сюжеті цієї гаївки, на відміну від багатьох інших, присутні декілька мотивів: мотив виганяння зими й зустрічі весни, мотив оновлення та мотив одруження з нелюбом. Найпізнішим із них є, на нашу думку, мотив одруження із нелюбом. Очевидно, він нашарувався на попередні значно пізніше – коли була втрачена його сакральна функція й набула побутово-ігрова. У ньому збережені алегоричні форми: звертання до Коструба як до міфологічної істоти і сприйняття його смерті у радісних тонах.

Реалістичний характер має мотив сватання за нелюба у гаївках “Ой горіла сосонка, горіла” та “Мамцю ж моя, мамцю, сокіл залітає”. Зокрема, в першій гаївці її смисловим стрижнем є образ нелюба-вдівця, у другій – власне нелюб виступає як узагальнений образ.

У гаївкових сюжетах образ нелюба подається у темних, найнепривабливіших тонах. Зокрема, тут часто трапляються символи горілої сосни, розчесаної коси, сивого сокола, гіркої полину тощо. У цілому, мотив одруження з нелюбом у гаївковій пісенності

Західного Поділля (як і по всій Україні) – нечасте явище й дає підстави констатувати, що одруження в українській традиції зазвичай базувалося на обоїсторонній любові молодих.

Отже, мотиви про стародавні форми шлюбу складають основний масив сюжетів гаївок Західного Поділля і повністю підтверджують думку Є.Анічкова, О.Потебні, М.Грушевського, Ф.Колесси, О.Білецького про те, що вони є домінуючими у весняній обрядовості в цілому. Адже навесні оновлюється не тільки природа, але й людські почуття, пов'язані з припливом любовних жадань, прагнень знайти собі пару й, таким чином, продовжити людський рід. Найбільш поширеними у гаївкових сюжетах Західного Поділля є мотиви викрадення молодої, викупу молодої, сватання дівчини, сватання парубка та одруження з нелюбом.

1. Матеріали до української етнології. Гаївки. Записав В.Гнатюк. – Львів, 1909. – Т.ХІІ.
2. Лобода А.М. Лекции по народной словесности (Издание слушательниц киевских высших женских курсов). К.: Тип. Хромо-литорг. И.И.Чолокова, 1912.
3. Побетня А.А. Объяснение малорусских и сродных народных песен. – Варшава: В тип. М.Земкевича и В.Носковского, 1883.
4. Партицький О. Великодні свята руського народу // Бойки (Видання науково-культурологічного товариства “Бойківщина”). – 1992. – № 3 – 5 (16 – 18).
5. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Кн.1. – Т.2. Весняний цикл. К.: АТ “Обереги”, 1994.
6. Топоров В. Сома // Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М.Мелетинский. – М., 1991.

*The article considers the ancient forms of marriage specific to the love-gaivkas of the Western Podillya. The major accent is made on their motivation and image system. The main role of the wedding kinds in the spring ceremonies is supported. The gaivka's symbols are generalized, especially the rate of one's performance, the persons calling allegory, the marriage attribute introducing.*

**Key words:** gaivky, image, ceremonie.

УДК 783.65

ББК 85.312

Надія Найчук

### КОЛЯДКИ ХРИСТІЯНСЬКОГО ЗМІСТУ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ: ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА АДАПТАЦІЇ ЖАНРУ

*У статті розкрито історію становлення та адаптації колядок християнського змісту як народнопісенного жанру. Визначено шляхи входження колядок християнського змісту у фольклорне середовище Західного Поділля. Автор аналізує основні друковані видання колядок регіону, починаючи з кінця XIX ст. аж до сьогодні. Підкреслено роль окремих композиторів (М.Вербицького, А.Вахнянина, О.Нижанківського, Д.Січинського, С.Людкевича, Ф. Колесси) у популяризацію коляд християнського змісту як писемного способу передачі фольклору поряд із традиційним усним.*

**Ключові слова:** колядки, жанрова еволюція, фольклор.

Одним із важливих завдань в українському етномузикознавстві на сучасному етапі є висвітлення тих процесів, які пов'язані з функціонуванням календарної обрядовості,

зокрема різдвяної. Адже саме вона є тим невичерпним і цілющим джерелом, у якому акумулюється матеріальна та духовна культура народу, в першу чергу його менталітет.

Серед широкого розмаїття народнопісенних жанрів чи не найпривабливішими для сучасної молоді є колядки християнського змісту. Вони в порівнянні з іншими різдвяними піснями базуються на тих сюжетах, які розкривають історію народження Сина Божого – Ісуса Христа. На їхню актуальність серед українських народознавців звернув увагу С.Килимник. З цього приводу він, зокрема, зазначав: “Колядки як і інші різдвяні пісні допомагають нам пізнати нашу традиційну культуру, зокрема глибоко розкривають події, пов'язані з народженням Сина Божого – Ісуса Христа. Це збуджує в молоді кращі моральні почування і є дуже цінним виховним засобом” [5, с.58].

Останнім часом колядкова традиція Західного Поділля усе більше привертає увагу місцевих дослідників. Зокрема, її записували й частково публікували П.Медведик, М.Мишанич, О.Смоляк, Р.Крамар, але, на жаль, майже до останнього часу вона теоретично не осмислювалася фольклористами-дослідниками через відсутність пильної уваги до цього народнопісенного жанру.

Мета статті – висвітлити історію становлення та адаптації колядок християнського змісту як народнопісенного жанру та визначити шляхи їхнього входження у фольклорне середовище Західного Поділля.

Одним із найбільш поширених пісенних жанрів у зимовому календарно-обрядовому циклі Західного Поділля на сучасному етапі є колядки християнського змісту. Останнім часом вони майже повністю витіснили з Різдвяних свят дохристиянські колядки й заповнили їхню нішу у традиційному побуті. “Активність їхнього входження у співочу фольклорну традицію, як зазначає О.Смоляк, припадає на кінець XIX – початок XX ст. До цього часу вони були поза обрядовим компонентом у церковному богослужінні і виконувалися лише до і після літургії протягом сорока днів від Христового Різдва [6, с.5].

На кінець XVI ст. з метою наближення церковної обрядовості до широкого кола віруючих у церквах, крім музики на анонічні тексти, починають звучати пісні, які оспівують народження, життя та діяння Ісуса Христа, Пречистої Діви Марії та святих. Духовенство почало пропагувати церковні коляди між народом “щоби замінити ними усякі “поганські” обрядові пісні”[4, с.29].

Колядки, які розраховані для співу в церквах до і після Святої Літургії, беруть свій початок на Західному Поділлі з XVII–XVIII ст., тобто з того часу, коли формується український національний церковно-музичний стиль. В Україні коляди, як позалітургійний жанр, були введені греко-католицькою (уніатською) церквою. У російській православній церкві колядки про Різдво Христове не виконувалися.

Розквіт церковних колядок припадає на кінець XVII–XVIII ст., що є періодом повного формування жанру, який закріпився у формі складання окремих церковних кантичок. Таким чином, у цей час появились рукописні збірники (кантички). До числа перших збірників входять “Зарваницький співаник” (1726 р.), “Супральський співаник” (сорокові роки XVIII ст.), “Кам'янський Богогласник” (1734 р.), “Співаник” із колекції Омеляна Калужницького, “Збірник духовних пісень” Дем'яна Левицького (1739 р.), “Збірник Псалм” (друга половина XVIII ст.) та ін. На жаль, усі ці збірки духовних пісень існували в одиничних екземплярах.

Найпоширенішими осередками формування та становлення церковних коляд були Львівська, Острозька, Луцька, Перемишльська семінарії та академії, Ставропігійські школи й монастирі. Ми схилиємося до думки вчених Б.Кудрика, А.Рудницького та О.Гнатюк про те, що у цей час найбільш авторитетною інституцією культивування церковних

коляд була Почаївська лавра. Найвагомим доказом цього є вихід із Почаївської друкарні в 1970 р. першого друкованого в Україні видання “Богогласника” [1] – збірника кантів та побожних пісень із текстами та мелодіями, “надзвичайно цінної антології нашого релігійного стихотворства з XVII – XVIII вв.” [8, с. 1]. У цей час за збірниками духовних пісень закріпилася уніфікована назва “Богогласники”.

Про широку популярність Почаївського “Богогласника” свідчать численні його перевидання – у Почаєві у 1805, 1825 рр., у Львові в 1850, 1886 рр. Ієрархія російської православної церкви погодилася на перевидання “Богогласника” в кінці XIX ст., в православному дусі, з численними змінами. Перші такі видання були опубліковані в Києві у 1884 і 1885 роках (у друкарні Києво-Печерської лаври), у Холмі – 1884, 1885, 1887 і 1889, 1894, 1900, 1903 роках (видання Холмського православного братства); на початку XX ст. з’являються почаївські (1900, 1902, 1908) та петербурзькі передруки (1900, 1902, 1905).

Видання Почаївського “Богогласника” стало етапним для розвитку української церковної музики. Церковні пісні, які були присвячені Христовому Різдву, настільки глибоко сприйнялися прихожанами, що через певний відтинок часу (друга половина XIX – перша половина XX ст.) витіснили колядки дохристиянського змісту.

Почаївський “Богогласник” містить у собі 238 пісень, які присвячені Господньому Синові – Ісусу Христу, Пречистій Діві Марії, основним християнським святкам та святим. Серед них і 24 коляди, більшість яких побутує у сучасному співочому середовищі.

Уперше в історії української музичної фольклористики глибоку наукову оцінку церковним колядам дав І.Франко у розвідці “Наші коляди”, яка вийшла друком у 1889 р. Там він зазначає, що “народ зовсім перезабув стародавні колядки світські, а співає лише ті книжні, церковні” [7, с.7]. У своїй праці вчений наголошував, що коляди повинні привернути увагу істориків нашої літератури, що предметом уважного дослідження має стати процес становлення цих пісень, їх джерела, літературні традиції, а також порівняння з церковними піснями інших народів, щоби таким шляхом з’ясувати й оцінити властиву їм історико-культурну цінність.

Одним із перших, хто звернув серйозну увагу на входження церковних коляд у фольклорне середовище Західного Поділля, був В.Гнатюк. У “Передньому слові” до свого збірника “Колядки і щедрівки” видатний вчений зазначав: “Коли колядки є витвором протонародним і походять усі з перед татарської доби, то церковні колядки є витвором духовних письменників та походять із XVII – XVIII ст.” [3, с.5]. Там же він констатує, що християнські коляди не мають нічого спільного з протонародними колядками й починають активно витіснити їх із народного побуту.

Зразком розширення впливу коляд християнського змісту на Західному Поділлі можна назвати жовківське видання (Львівська обл.) 1925 р. “Коляди, або пісні з нотами на Різдво Христове”. До цього скрипту ввійшли як коляди з Почаївського “Богогласника”, так і аналогічні пісні пізнішого періоду. Дане видання нараховує 75 християнських коляд. Якщо у Почаївському “Богогласнику” коляди зафіксовані київською квадратною нотацією, одноголосо, то жовківське видання характеризується сучасною нотною системою, двоголосою фактурою, а подекуди й з елементами триголосся (“Нова радість стала”).

Вагомий вклад у поширення цього жанру у досліджуваному регіоні внесли відомі галицькі композитори М.Вербицький, І.Лаврівський, О.Нижанківський, А.Вахнянин, Д.Січинський, С.Людкевич, Ф.Колесса та інші, зокрема через хорове опрацювання, а також через популяризацію їх у шкільному середовищі.

М.Вербицький у своїй розвідці “О твореннях музикальних, церковних і мирських” [2] звертав увагу на рівнозначне використання у шкільних музичних хрестоматіях як

світських творів, так і церковних колядок. Він є автором обробок для хору відомих коляд “Бог предвічний народився”, “Нова радість стала” та “З плачем, з сльозами”.

У розвиток жанру християнських коляд вніс свою лепту і композитор О.Нижанківський. Крім широкої популяризації цих пісень у концертах, йому приписують авторство обробок коляд “Во Вифлеємі нині новина” та “Возвеселімся всі купно нині”.

Значну роботу на ниві популяризації коляд християнського змісту проводив талановитий композитор В.Матюк. Він – автор обробок широко відомих у Західному Поділлі коляд “На небі зірка ясна засяла” та “Марія Діва днесь породила”, а також аранжувальником усім знаної коляди “Не плач, Рахиле”.

Чи не найбільше уваги різдвяним колядам серед західноукраїнських композиторів надавав С.Людкевич. Він є автором збірок колядок і щедрівок для міпаного хору “Слава во вишніх Богу” та “Христос родився! Славте!” – для чоловічого. Ці композиції користуються чи не найбільшою популярністю у виконавському середовищі Західного Поділля.

Широкої популяризації християнським колядкам надавав видатний український композитор В.Барвінський. Його “Колядки і щедрівки” для фортепіано зі словесним текстом відомі майже кожному піаністові-початківцю Західного Поділля. Такі обробки коляд, як “Що то за предиво” та “Ой дивнее народження” виконуються багатьма аматорськими і професійними колективами.

На жаль, з приходом у 1939 р. на західноукраїнські землі радянської влади з її атеїстичною пропагандою, поширення коляд через друковані джерела різко припиняється аж до кінця 80-х років. У цей час різдвяні пісні передаються новому поколінню лише усним способом. Репресивна комуністична система почала цілеспрямовано забороняти виконання коляд. Дійшло до того, що на початку 80-х років XX ст. колядна традиція у Західному Поділлі майже перестала існувати. Лише прихід горбачовської “перебудови” не дав до кінця відмерти найбільшому календарному святові – Різдву з його величальними піснями-колядками.

Незважаючи на ще досить сильний комуністичний опір, перші друковані збірки західноподільських колядок починають виходити за кордоном. Це в основному повні або неповні передруки колядок жовківського видання 1925 року.

У 1990 році вперше на терені Західного Поділля у Тернопільському редакційно-видавничому відділі управління по пресі вийшли “Галицькі колядки й щедрівки”, записані упорядником цього видання М.Кришуком у фольклорному середовищі. Це 41 варіант найпоширеніших у досліджуваному середовищі коляд.

1991 рік порадував західноподільських колядників трьома виданнями, в яких було представлено ряд місцевих коляд. Серед них: збірка “Колядки”, видана львівським видавництвом “Гердан”, яка базується на передруці 25 колядок із жовківського видання 1925 року, два посібники для школярів – “Народознавство” О.Смоляка та “Христос родився” І.Зеленої, які також представлені декількома найбільш популярними серед школярів місцевими колядками.

У 1992 р. у Тернополі вийшов посібник “Надзбручанські співанки”, в якому підібраний викладачкою Борщівської школи мистецтв Любов’ю Бойчук-Кудіною дидактичний матеріал із народознавства на допомогу вчителям. У ньому серед іншого фольклорного матеріалу представлено 14 коляд, записаних від місцевих співаків.

Найбагатшим на публікації західноподільських колядок виявився 1993 р. У цьому році з’явилися три видання – збірник різдвяних, новорічних та йорданських пісень “Нова радість стала”, випущений Тернопільським видавництвом “Лілея”, збірник “Народні пісні

з села Соломії Крушельницької” та посібник “Світлиця”. Перший з них містить 37 коляд, другий – 8, а третій – 3.

Цікавою публікацією виявився збірник “Повстанські колядки”, упорядкований тернопільським фольклористом та етнографом Р.Крамаром. До нього ввійшло 30 коляд, які створені на основі мелодій коляд християнського змісту, співаних та адаптованих у середовищі воїнів Української Повстанської Армії.

У 1997 р. у Львові вийшов збірник “Пісні з Галичини”, в якому, крім розмаїтого фольклорного матеріалу, включено 7 широковідомих у Західному Поділлі коляд. Аналогічна кількість коляд є у Додатку до програми з української музичної літератури для дитячих музичних шкіл і шкіл мистецтв “Обряди та пісні Тернопілля”.

Коляди християнського змісту (а їх усього 5) опубліковані й у підручнику-хрестоматії О.Смоляка “Український дитячий музичний фольклор”, випущеному видавництвом “Лілея” у Тернополі, який адресований для студентів спеціальних музичних навчальних закладів.

Як бачимо, колядки християнського змісту у Західному Поділлі на відміну від інших народнопісенних жанрів мали можливість передаватися традиційним способом: через усну ретрансляцію традиції колядування від покоління до покоління, оскільки вона в більшості сіл і містечок досліджуваного регіону ще зберігалася у первинних формах. Починаючи з 60-х років ХХ ст. вона в більшій мірі почала виходити з ужитку через різні способи заборон комуністичним режимом. Після відходу в минуле радянської ідеології (90-і роки ХХ ст.) традиція колядування у Західному Поділлі почала інтенсивно відроджуватися не тільки усним, але й писемним способом, у першу чергу через писемну літературу – вихід нотних збірників та шкільних підручників і посібників. Усе це сприяло швидшому входженню колядок християнського змісту у фольклорне середовище, що дало їм можливість краще зберігатися у пам’яті місцевих жителів і закріпитися у сучасних умовах як напливовий жанр.

Зауважимо, що це питання вимагає глибшого й детальнішого осмислення та аналізу в майбутньому.

1. Богогласник или пьсни благоговейных праздникам Господским, Богородичным и нарочитых святых. – Почаев, 1790.
2. Вербицкий М. О творениях музыкальных, церковных и мирских нашей Руси // Слово. – Львів, 1870. – Ч.38. – С. 40–56.
3. Гнатюк В. Передне слово // Етнографічний збірник. Видає етнографічна комісія НТШ. Т.35. Колядки і щедрівки. – Львів, 1914. – Т.1.
4. Гнатюк О. Українська духовна барокова пісня. – Варшава–Київ, 1994.
5. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні: У 2-х книгах. Кн. 1. – К.: Обереги, 1994. – Т.1.
6. Смоляк О. Церковні пісні // Для мішаних та однорідних хорів / Редактор-упорядник О. Смоляк. – Тернопіль, 1994.
7. Франко І. Наші колядки // Іван Франко. Зібрання творів у 50-ти томах. – К.: Наук. думка, 1980. – Т.28.
8. Щурат В. Из студий над Почаївским Богогласником. Квестиві авторства і часу постановня деяких пісень. – Львів.

*The article shows the history of development and adaptation of the Christmas songs of Christian content as a folk genre and defines the ways of their entrance in the folklore space of the Western Podillya. The analysis of the main Christmas songs publications is given, the composers (Verbitsky, Vakhmjanyn, Nyzhankivsky, Sitchinsky, Ludkevich, Kolessa) role in one's popularizations as the written kind of folklore transmission is marked.*

**Key words:** Christmas songs, genre evolution, folk art.

УДК 78.087.684

ББК 85.314.1

Ольга Фабрика-Процька

## ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ НАРОДНОЇ ХОРОВОЇ КАПЕЛИ “ЛЕМКОВИНА” У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-ПІСЕННОГО МИСТЕЦТВА

*У статті аналізується історичний шлях становлення та творчої діяльності хору “Лемковина” (Львівщина). Визначено основні засади формування виконавської політики колективу впродовж усього періоду його функціонування. Автор досліджує жанрові площини репертуару хору, відзначає роль концертної діяльності хорової капели у збереженні традицій лемківської пісенної культури на сучасному етапі. Як додаток пропонується перелік репертуару хору “Лемковина” за жанрами (різнохарактерні народні пісні, колядки й щедрівки, духовні авторські твори, вокальні твори сучасних композиторів, твори на слова Т.Шевченка).*

**Ключові слова:** лемки, хорове мистецтво, народна пісня.

В умовах духовного відродження українського народу та побудови незалежної української держави зростає роль відродження та значення духовно-мистецької культури лемків як складової етнографічної групи українців і загального культуротворчого процесу.

Найболочіша у лемківській історії трагедія, що виникла після Другої світової війни, насильне їх виселення із Західних Карпат на схід, а також на північно-західні землі Польщі, надзвичайно ускладнила лемкам проблему збереження культурних надбань і спричинила унеможливлення їхнього розвитку. Вихідцями з Бескидів було втрачено рідну землю, природне середовище багатвікового проживання, історичні пам’ятки культури, давні народні промисли, саморобний одяг лемків.

Особливо несприятливим для продовження розвитку фольклорної традиції лемків було їх хаотичне розселення на західних землях післявоєнної Польщі, що разом із штучним нагнітанням антиукраїнських настроїв польського середовища було розраховане на швидку асиміляцію [1, с.214]. Відбувалось прагнення знищити традиційні форми лемківського фольклору на громадському рівні та звзвити його до сімейно-побутової сфери. В Україні офіційна влада розселяла лемків у східні та південні області: Одеську, Миколаївську, Сталінську (пізніше Донецьку), Ворошиловградську (пізніше Луганську). Але через короткий час (переважно у 1946–1947 рр.) більшість лемківських родин переселилися у західні області України, головним чином до Львівської, Тернопільської, Івано-Франківської областей.

На жаль, із плином часу в нових поколіннях лемківських родин усе частіше традиційний фольклор звужується та спрощується у сфері побуту, виходячи з щоденного культурно-побутового функціонування. Такий фольклор в окремих своїх елементах втрачає міжпоколінневу передачу й, по суті, свідомо припиняє новотворення у душі регіонального етнографічного плану.

Фольклорові лемків притаманні окремі риси музичного та поетичного стилю словаків, чехів, моравів, німців, поляків. Саме синтез культур та етнічних елементів сусідніх народів був і залишається важливим фактором розвитку карпатського фольклору. Найціннішим скарбом духовної культури населення Західних Карпат є народна пісня, своєрідність якої пов’язана з наслідком географічних, етнографічних, соціальних та політичних чинників, що діяли впродовж усієї історії лемківської землі. Починаючи з 50-х років активізуються питання збереження та відродження історії рідного краю, а також духовно-мистецької, зокрема пісенної, культури предків.



**Актуальність проблеми** дослідження полягає у розкритті сучасного лемківського пісенного виконавства в Україні на основі аналізу репертуару народної хорової капели “Лемковина”.

**Мета даної статті** – висвітлення процесу становлення та творчо-мистецьких досягнень хорового колективу “Лемковина” в історичному розвитку.

**Головним завданням** є виявлення жанрових площин пісенного репертуару народної хорової капели “Лемковина”. Матеріалом для статті послужили особисті зустрічі автора з керівником та учасниками колективу.

Народний спів, зокрема звук, є матеріалізованою основою перетворення ідейно-художніх та стильових якостей фольклорного першотвору у фонічні й виступає найкolorитнішою барвою народної манери виконання. Найзагальніші характеристики фольклорної манери вокального звукоутворення чітко проглядаються у гуртовому співі.

У 1969 році при будинку культури у селищі Рудно на Львівщині об’єдналися прихильники лемківської пісні, створивши хорову капелу під назвою “Лемковина”. Ініціаторами створення були лемки за походженням Павло Юрковський, Роман Соболевський, Федір Нацик, родини Дмитра Байси та Дмитра Головатого. Їхню ідею підтримали композитор Анатолій Кос-Анатольський, сестри Байко та культурно-громадські діячі з Лемківщини. Першим художнім керівником і диригентом хору “Лемковина” був Роман Кокотайло. Після нього з колективом працювали Михайло Мокрецький, Тарас Матвіїв, Ігор Циклінський. Саме в той час відбулося утвердження колективу, почалися концертні виступи, виступи на радіо й телебаченні, участь у фестивалях, конкурсах тощо. З кожним концертом, репетицією “Лемковина” утверджувала себе як непересічний, зрілий, багатоголосий колектив, про який дізнавалися усе ширші кола шанувальників хорового співу, лемківського фольклору. У різні роки склад “Лемковини” змінювався від 45 до 80 осіб. Люди співали сім’ями, родинами.

З 1975 по 1997 роки керівництво хором здійснював Іван Кушнір – виходець із лемківської землі зі села Бонарівки, який не лише чудово розумів зміст і форму лемківської пісні, її самобутність, але й був душею споріднений з пісенно-фольклорним мистецтвом рідного краю. При ньому капела з року в рік мужніла та зростала і в 1978 році за успіхи, високий мистецький рівень і активну концертну діяльність колективу було присвоєно почесне звання “Самодіяльна народна хорова капела”. Згодом створили оркестрову групу гудаків (сопілкарів), яку очолив Зеновій Булик, а пізніше Нестор Сорока. Залучення до колективу “гудаків” дало можливість значно розширити репертуар, збагатити виконавські можливості капели, пожвавити концертну діяльність.

За час свого існування хорова капела “Лемковина” з концертами побувала на Івано-Франківщині, Тернопіллі, у Закарпатській області, в Києві, в естонському місті Рапле на святі пісні. Капела щороку є постійним учасником громадського життя міста Львова та області. Стали традиційними її виступи на святах “З народної криниці”, “Червона калина”, “Свято лемківської культури”, “Свято зими”, виступи з програмою “Різдво Христове” на сценах Львова та на телебаченні. За сумлінну та плідну працю хоровий колектив був неодноразово відзначений, зокрема, дипломом І ступеня Всесоюзного фестивалю самодіяльної творчості (1976), дипломом лауреата республіканського телеконкурсу “Сонячні кларнети” (1984), дипломом лауреата II Всесоюзного фестивалю художньої творчості, дипломом Всесоюзної фірми “Мелодія” (1987).

Удосконалюючи виконавську майстерність, збагачуючи репертуар новими піснями, капела “Лемковина” привертає увагу діячів культури з України та поза її межами.

У 1986 році Всесоюзна фірма грамзапису випустила спеціальну платівку для українців за рубежем під назвою “Привіт з України”. У ній поруч із записами Черкаського народного

хору, Державної капели бандуристів, українського народного хору ім. Г. Верьовки та інших професійних виконавців є пісня “Юж мелем” у виконанні “Лемковини”, а це значить, що капела вже тоді була znana серед шанувальників українського народного мистецтва.

У 1987 році Українська студія документальних фільмів зняла стрічку “Співає Лемковина”, що вийшла на екрани країни в 1988 році й була закуплена українськими установами діаспор у Сполучених Штатах Америки та Канаді.

Особливою подією для хору був запис на Всеукраїнській фірмі “Мелодія” у 1986–1987 рр. Перша грамплатівка вийшла під назвою “Співає “Лемковина”, а через рік – друга “Заграй мі, гудачку”. Загалом було записано 30 пісень, яким властивий своєрідний колорит, поетичність, здоровий гумор.

Починаючи з 1990 року хорова капела “Лемковина” щорічно бере участь у фольклорному фестивалі лемківської культури “Лемківська ватра” в с. Ждиня у Польщі (колишня Лемківщина), на яку з’їжджаються лемки з усього світу, зокрема Німеччини, країн колишньої Югославії, США, України та інших держав. Перебуваючи на “Ватрі”, саме хористи “Лемковини” завжди виконують св. Літургію у церкві сусіднього з Ждиною селища Гладішів або традиційно на ватрянному полі.

Упродовж усього свого творчого шляху “Лемковина” поруч із лемківськими, українськими та авторськими піснями виконує хорові твори на слова великого Кобзаря. У 1990-х роках із великим успіхом хорова капела давала концерти на Черкащині, в місті Каневі. “За всі 23 роки нашої спільної праці це був найкращий виступ, – згадував диригент Іван Кушнір – так глибоко, натхненно і водночас легко, здавалось, на безмежному диханні, безсмертні Кобзареві слова у лемковинському гурті не звучали ніколи. Ми виконували “Заповіт” (обр. Л.Ревуцького), “Реве та стогне Дніпр широкий” (обр. А.Авдієвського), “Сонце заходить” (обр. В.Іконника), “Світе тихий, краю милий” (муз. Д.Котка), “Вітер з гаєм розмовляє” (муз. Д.Коханського, “Учітеся брати мої” (муз. А.Кос-Анатольського) та ряд інших. Це, справді, були незабутні, зворушливі хвилини”. У березневі дні щороку “Лемковина” проводить значну кількість виступів у Львові та інших областях України, несучи людям безсмертне Шевченкове слово.

Капела “Лемковина” не стояла осторонь громадського та політичного життя в роки становлення незалежної України. Пісенний репертуар поповнився піснями українських січових стрільців (“Там під Перемишлем”, “Зродились ми”), українськими народними піснями в обробках А.Захарченка, А.Кос-Анатольського, К.Стеценка, Є.Козака, Г.Верети, М.Гринишина, М.Колесси, Я.Ярославенка, М.Леонтовича, Г.Давидовського, А.Гнатишина та інших.

У роки незалежної України творчий хоровий колектив здійснив поїздки на Харківщину, Луганщину, до Криму, на Закарпаття. Усі вони мали ідейно-національне спрямування. У газеті “За вільну Україну” (31 березня 1992 р.) у статті під назвою “Десант в Криму” розповідалося, що “...”десант львів’ян” користувався великим успіхом. Всюди його приймали привітно” [2].

Учасники “Лемковини”, у більшості лемки-переселенці старшого покоління, пам’ятають трагічну сторінку своєї історії – насильну депортацію зі споконвічних земель. Тому в кожному концерті поруч із веселими, танцювальними, жартівливими творами звучать твори сумного характеру: “Туга за Карпатами” (муз. Т.Гичко), “Ой верше мій верше” (обр. М.Гайворонського), своєрідний лемківський гімн “Гори наши” (обр. Р.Соболевського), “Зашуміли ліси” (обр. І.Майчика), а також авторські твори М.Костецького, І.Недільського, М.Кропивницького, Я.Торхановського, І.Майчика та ін.

У творчому доробку народної хорової капели “Лемковина” понад 200 хорових творів різних жанрів: необрядові, що поділяються за жанрово-тематичним змістом, серед яких: “Пень дуплавий” (обр. М.Дацка), “Повідав мі милий” (обр. І.Майчика), “Як єм ишов з Дебречина” (обр. Г.Верети), “Дівча, рушай собом” (обр. В.Флиса), “Під облачком” (обр. Д.Задора); календарно-обрядові – колядки та щедрівки (“Бог ся рождає”, “Пасли пастирі воли”, “Іде зізвезда чудна”, “Пришли щедрувати”, “Пришли сме ту щедрати” та інші); веснянки, гаївки, русальні, собіткові (купальські), жнивні, серед яких: “Чиє ж то полечко” (обр. А.Кос-Анатольського), “Брало дівча лен” (обр. Л.Горової), “Юж мелем” (обр. Є.Козака) тощо. Репертуар капели складають і родинно-обрядові пісні: “Співайте дівочки” (обр. Ф.Колесси), “Не буду ся женив” (обр. М.Дацка) та багато ін.

Лемківським пісням притаманне речитативне інтонування, тобто спів голосу з незначним роздвоєнням на декілька голосів. Часто використовуються синкопи, мелізми, прикраси, мелодії з малим охопленням звукоряду. У творах можна зустріти побудову тоніки, що знаходиться у середині звукоряду. Трапляється у лемківських творах архаїка у формі викладу та мелосі, використовується сучасний мажоро-мінор, словацькі, польські впливи. Наявність середньовічних ладів у всіх проявах, чистих і модифікованих, у сучасній лемківській пісенності, зокрема в репертуарі хору “Лемковина”, явище помітне, що свідчить про консервативну рису українських народних мас. Так, в основі мелодій пісень “В зеленім гаю” та “На високій горі” використовуються характерні для лемківського пісенного діалекту давні лади: в першій – міксолідійський F-dur із тенденцією до відхилення в тональність субдомінанти, а в другій – дорійський a-moll із високим IV-м ступенем, який можна сприймати як ввідний тон до доміанти. Фактура в цих творах – подвійне двоголосся. У статті “Обробки народних пісень з Лемківщини” автор Ольга Кальченко зазначає, що “...поряд з ясною мелодичною виразністю кожного голосу в лемківських піснях особливу роль відіграє гармонічна структура – акордова вертикаль і мелодична горизонталь” [3, с.45], адже лемківським пісням притаманні акордові комплекси. Такі особливості впливають на гармонічну фактуру і свідчать про гомофонний стиль хорових пісень із Лемківщини. “Характерні особливості індивідуальних співацько-виконавських манер, крім звукоутворення, торкаються й інших виконавських параметрів: інтонування, штрихів, вокалізації приголосних, агогіки й темпоритму, жести та міміки, типових ознак фактури гуртового співу та їх питомої ваги в індивідуальній манері даного співака-одинака чи хорового колективу” [4, с.79]. Виявивши та узагальнивши характерні ознаки індивідуальних, локально-регіональних манер співу, що вбирають у себе елементи загальнонаціональної, регіональних та іншонаціональних, у тому числі і професійної та самодіяльної вокальної культури, двопланова манера звукоутворення на Лемківщині стала основною частиною народної манери співу.

Проголошення незалежної української держави створило якісно нові умови для відродження та розвитку лемківської культури, зміцнення зв’язків з українськими лемківськими громадами в зарубіжних країнах. Хорова капела “Лемковина” побувала на гастрольях у 1990 році у Словаччині на фестивалі української культури в місті Свиднику, а в 1994 році на запрошення “Союзу українців” Німеччини в Мюнхені (Німеччина). Крім лемківських та українських народних пісень, учасники капели виконували духовні твори св. Літургію українською мовою, а пісню “Heilig ist der Herr” (“Господи пресвітлий”) і колядку “Stille Nacht, heilige Nacht” (“Тиха ніч, свята ніч”) німецькою мовою. За розповідями

керівника та диригента Івана Кушніра у своєму виступі-подяці голова “Союзу українців” Ярослава Філь наголосила: “...Я горда за “Лемковину”, що принесла стільки приємних хвилин українським емігрантам... і не тільки емігрантам”.

Кожна з концертних поїздок “Лемковини” відіграє велику роль у популяризації культури українського етносу. Важливою подією були виступи на трьох світових конгресах світової федерації лемків, що проходили у Львові, Івано-Франківську та Києві. Капела “Лемковина” зі Львова пропагує лемківську пісню безкорисливо, не перетворюючи пропаганду своєї культури в бізнес.

Найкращі роки свого життя поклав на вівтар Лемківщини художній керівник хору, диригент заслужений працівник культури України Іван Кушнір. 23 роки він наполегливо керував цим колективом: підбирав репертуар і поголосники, проводив активну роботу зі солістами та оркестром, працював над якістю голосів хористів. У книзі відгуків хорової капели “Лемковина” лемко за походженням, письменник та громадський діяч Іван Желем написав: “Невтомний працелюб і педагог, він систематичною наполегливою працею з хористами зумів за короткий час вивести колектив на високий мистецький рівень. Іван Кушнір домагається такої інтерпретації лемківських співанок, яка є їх високохудожньою автентичністю” (1986 р.)

Після Івана Кушніра з 1998-го по 2000 рік із колективом працював молодий фахівець своєї справи Роман Стефанко. Під його орудою хор виступав на першому міжнародному фестивалі фольклору “Юнеско-Україна” у Львові, в Києві та інших містах.

Незабутнім для хористів є період, коли керівником у 2000 році став Володимир Льорчак – досвідчений диригент, фахівець у галузі музичної культури. На жаль, він недовго очолював “Лемковину”. У червні 2001 року передчасно відійшов у вічність.

У даний час хорову капелу “Лемковина” очолює диригент Марія Мельник – високопрофесійний фахівець, колишня солістка даного колективу. У 2002 році при капелі було створено танцювальну групу, яку очолив молодий хореограф, нащадок лемківської родини Олег Копильчак. У її репертуарі 12 народних лемківських танців. Це “Обертан”, “Кивавий”, “Чардаш” та ін. Кроки, рухи й інші танцювальні фігури Олег Копильчак записував від старшого покоління лемківських родин, а звідси впливає збереження автентичного мистецтва, яке перенесено на сцену в супроводі хору та оркестру, до складу якого входить скрипка, контрабас, цимбали, сопілка, баян. Упродовж років у колективі співають люди різного віку, різних професій. Відрадно, що постійними учасниками хору “Лемковина” є заслужена артистка України Галина Гавриш та професор Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка Володимир Ігнатенко.

На одній з “Лемківських ватр”, що проходять на теренах Польщі та в Україні на Тернопільщині, відомий діяч Теодозій Старак висловився так: “... “Лемковина” відкрила українцям всього світу та іншим народам виняткову красу й багатство лемківської пісні. Вона підтримувала дух відірваних від отчого краю, від своїх зелених гір лемків, розкиданих по всьому світу, не давала їм забути, хто вони, закликала берегти їх етнічну оригінальність, культурне багатство, звичаї та традиції” (запис автора).

Таким чином, діяльність хорової капели “Лемковина”, якій у 2005 році виповнилось тридцять п’ять років, увесь період своєї творчості позитивно впливала та продовжує впливати на творчу активність учасників, вона підтримувала і продовжує підтримувати національно-патріотичний дух людей, продовжує лунати у світовому та вітчизняному теле- й радіоефірі. Мистецькі здобутки львівської “Лемковини” зміцнюють фундамент музичної культури краю, що складає основу для утворення її авторитету як в Україні, так і в Європі.

## Репертуар народної хорової капели "Лемковина":

## Вокальні твори сучасних поетів та композиторів

Пам'ятаю свій рідний край	сл. В. Хомика, муз. І. Майчика
Туга за Карпатами	сл. В. Хомика, муз. Т. Дичко
Ми тут зросли	сл. П. Карманського, муз. І. Майчика
Засяло сонце золоте	сл. С. Пилипенка, муз. І. Недільського

## Українські та лемківські народні співанки

Чом, чом, земле моя	обр. Б. Дерев'янка
Чуєш, брате мій	обр. К. Стеценка
Колись, дівчино мила	сл. Б. Лепкого
Там під Перемишлем	пісня УСС
Пісня сотні "Хріна"	пісня УПА
Ставок заснув	обр. Г. Пфейль
Бистра вода	обр. М. Колесси
Долина, долина	обр. М. Колесси
За горою, за лугом	сл. О. Маковей, муз. Ф. Колесси
Лемківська коліскова	обр. А. Кос-Анатольського
Зашуміли ліси	обр. І. Майчика
Ой зацвіли фіялочки	обр. С. Людкевича
Стелися, барвінку	обр. Г. Давидовського
Ой там, за Дунаєм	обр. Є. Козака
Ой. Бескиди мої	обр. І. Майчика
Ой верше, мій верше	обр. Я. Полянського
Сидит пташок	обр. Я. Полянського
Дівча, рушай собом	обр. В. Флиса
Чиє ж то полечко	обр. А. Кос-Анатольського
Здалека-сьме приїхали	обр. Я. Баранецького
Юж мелем	обр. Є. Козака
Ліщина, ліщина	обр. С. Людкевича
Як я сіно грабала	обр. Б. Дрималика
Гей, до нас, хлюпці, до нас	обр. Я. Ярославенка
Не хвалюся	обр. А. Кос-Анатольського
Фурман я сой	обр. Я. Баранецького
Ой, ци підеш	обр. А. Кос-Анатольського
Горіла липка	обр. А. Кос-Анатольського
А ти, дівча, як ся маш	обр. Я. Задая
Малам сой фраїра	обр. М. Гайворонського
Ой коби я бѣду знала	обр. Я. Полянського
Горами, волоньки	обр. М. Дацка
Зозуленька кукат	обр. І. Мороза
Заграй мї, гудачку	обр. А. Кос-Анатольського
Гори мої, гори	обр. С. Котенка
Коломийки	обр. А. Гнатишина
Дармо, Янчик	обр. Ю. Маєвського
Брало дівча лен	обр. Л. Горової
Котилъся два колеса	обр. І. Мацієвського
Під облачком	обр. І. Задора
Як єм ішов з Дебрецина	обр. Г. Верети
Ей крочком, коні, крочком	обр. Я. Трохановського
Ей, прийд до нас, шугаю	обр. Ю. Цимбора
Старі бабі дати граблі	обр. М. Дацка
Не буду ся женив	обр. Я. Полянського
Серед села роля-грушка	обр. Р. Цися
Вертай, дівча	обр. І. Майчика
В гаю зелененькім	обр. М. Гринишина
Як я сіно грабала зелене	обр. Б. Дрималика
Горі Шарішом	обр. Я. Полянського
Вшитися поля зазеленіли	обр. А. Кос-Анатольського
Зродилися терки	обр. Т. Хахая
Дунаю, Дунаю	обр. Р. Соболевського
Я до леса не піду	обр. Р. Соболевського
Чом ви дружки не співате	обр. М. Соболевського

Там, за лісом	обр. М. Гайворонського
То не я калину ламала	обр. І. Майчика
Дармо ви мя, мамко	обр. М. Дацка
Не буду ся женив	обр. М. Дацка
Широкєє болонячко	обр. Д. Січинського
Співайте дівочки	обр. Ф. Колесси
Гей вечер. Боже, вечер	обр. Я. Баранецького
Моя мила шудре-дудре	обр. І. Майчика
Нич не маме	обр. Є. Козака
Мила моя, мила	обр. А. Кос-Анатольського
Гей, Янчику, оженся	обр. Р. Соболевського
На височкій горі	обр. М. Дацка
Зелена ліщина	обр. А. Кос-Анатольського
Такий єс, Янчику, як ружа	обр. І. Майчика
Што я би робив без тебе	обр. І. Мацієвського
Під облачком	обр. Я. Трохановського
Ей, крочком, коні	обр. Я. Трохановського
Наша Анничка	обр. Я. Трохановського
Повідав мї милим	обр. І. Майчика
Там пониже селечка	обр. Я. Полянського
Ой ми, яко ми	обр. Є. Козака
Жаль мї, жаль	обр. І. Майчика
Ой у саду	обр. М. Гайворонського
Ци ти підеш, ци не підеш	обр. Б. Дрималика
Бодай та корчмичка	обр. Б. Дрималика
Чиє ж то полечко	обр. Б. Дрималика
Полетів бим на край світа	обр. Є. Козака
Мала баба Михала	обр. М. Колесси
Дай ня, мамко	обр. Є. Козака
Як єм била ище мала	обр. Я. Ярославенка
Не хвалюся	обр. Я. Ярославенка
Кед ми пришла карта	обр. К. Стеценка
Як я жала ярец	обр. Я. Трохановського
В калиновім лесє	обр. С. Людкевича
Боже мій миленький	обр. Я. Баранецького
Бодай та корчмичка	обр. Я. Баранецького
Цне мї ся за тобом	обр. В. Льорчака
Ой на Івана на Купала	обр. І. Бідака
Ой, ти старий сиваку	обр. Є. Козака
Чом же ти мене не закликала	обр. В. Льорчака
Ой верше, мій верше	обр. М. Гайворонського
Добрі тому коса косит	обр. Я. Полянського
Де-с бив, Янчику	обр. І. Майчика
Фурман	обр. А. Кос-Анатольського

## Колядки та шелдрівки

Новий рік біжит	аранжув. М. Мельник
Чудесна зірка	обр. М. Мельник
Срібні сани	сл. Б.-І. Антонича, муз. В. Жданкіна, аранж. В. Льорчака
Бив святий вечер	обр. В. Барвінського
Дивися новина	обр. К. Стеценка
Спас нам родився	обр. В. Матюка
Не плач Рахиле	обр. В. Матюка
Земле юдейська	обр. С. Стельмашука
Хто там на дорозі	обр. С. Стельмашука
Христос родився	обр. С. Дорундяк
У надії Божа мати	обр. В. Льорчака

## Лемківські народні пісні з танцями

Ей крочком, коні, крочком	обр. Я. Трохановського
За поляком чорна роля	обр. Я. Трохановського
Не мам нич	обр. М. Дацка
Малам сой фраїра	обр. М. Гайворонського

Ой ци підеш, ци не підеш ..... обр. Б. Дрималика  
 На нашій оборі красньні грають ..... обр. А. Кос-Анатольського

## Хорові твори на слова Т. Г. Шевченка

Садок вишневий ..... муз. А. Вахнянина  
 Світе тихий ..... муз. Д. Котка  
 Оряся ж ти, моя ниво ..... муз. М. Лисенка  
 Учїтеся, брати мої ..... муз. А. Кос-Анатольського  
 Думи мої ..... муз. Є. Козака  
 Реве та стогне ..... муз. В. Косенка  
 Заповіт ..... обр. Л. Ревуцького  
 Сонце заходить, гори чорніють ..... муз. В. Іконника  
 Ой стрічечка до стрічечки ..... муз. І. Шамо  
 Над Дніпровою сагою ..... муз. С. Стельмашука  
 Вітер з гаєм розмовляє ..... муз. Д. Коханського  
 Зоре моя, вечірняя ..... муз. М. Леонтовича  
 Лічу в неволі ..... муз. Д. Січинського  
 Закувала зозуленька ..... муз. С. Людкевича  
 Ой чого ти почорніло ..... муз. Л. Ревуцького

## Духовні твори

Благослови, душе моя, Господа ..... муз. А. Гнатишина  
 Єдинородний, сину ..... муз. М. Вербицького  
 Святий Боже ..... муз. А. Гнатишина  
 Аллилуя ..... муз. М. Вербицького  
 Іже Херувими ..... муз. М. Вербицького  
 Щоб Царя ..... муз. О. Горещького  
 Отця і сина ..... муз. М. Вербицького  
 Свят, свят! ..... муз. М. Вербицького  
 Достойно єсть ..... муз. Д. Бортнянського  
 Благословен ..... муз. К. Стеценка  
 Ми бачили світло істинне ..... муз. М. Ярославенка  
 Нехай наповняться уста наші ..... муз. А. Веделя  
 Єдин свят ..... муз. А. Гнатишина  
 Буде ім'я Господнє ..... муз. Д. Бортнянського  
 Хваліте Господа ..... муз. М. Вербицького  
 Іже Херувимів ..... муз. Д. Бортнянського  
 Ангел сповістив ..... муз. М. Вербицького  
 Отче наш ..... муз. Д. Бортнянського  
 Отче наш ..... муз. А. Веделя  
 Тобою радується ..... муз. М. Вербицького  
 Щоб Царя ..... муз. Д. Бортнянського  
 Тебе в піснях славимо ..... муз. М. Вербицького

1. Павлюк С. Лемківщина. Т. 2. – Львів, Інститут народознавства НАН України, – 2002. – С. 214.
2. “Десант в Криму”// газ. “За вільну Україну”, 31 березня 1992р.
3. Кальченко С. Обробки народних пісень Лемківщини. Кн. Стиль Миколи Колесси в хорових обробках народних пісень Полісся, Гуцульщини, Лемківщини. – Дрогобич: Коло, 2003. – С. 45.
4. Хай М. “Спосіб звуковидобування – основний стилеутворюючий чинник народно-виконавської манери співу”// Музика Бойківщини. – Дрогобич, 2002. – С. 79.

*The main aim of this article is to show the process of becoming and the art achievements of the choir “Lemkovyna” in the historic development. The role of the choir in the Lemky's song culture traditions guardians is defined. The catalogue of choir repertoire in different genres (different folk songs, Christmas songs, clerical original compositions, vocal compositions of the modern composers, based on Shevchenko's poems compositions) is given.*

**Key words:** Lemky, choral art, folk song.

## ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 78.083.2

ББК 85.315.04

Наталія Толошняк, Тамара Лоскутова

ПОЕТИКО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ  
„РІЗДВЯНОГО ЦИКЛУ” ПРЕЛЮДІЙ І ФУГ ДТК Й.-С. БАХА

Автори статті в основу аналітичних студій поклали теорію видатного музикознавця ХХ ст. Болеслава Яворського про змістовну єдність інструментального циклу. На основі цієї методології розглянуто “Різдвяний цикл” прелюдій і фуг Добре темперованого клавіру Й.-С.Баха. Визначено поетично-стилістичні та риторико-символічні особливості циклу. Аналіз окремих частин циклу сприятиме досконалішій інтерпретації виконавцями музики композитора. У додатку пропонується сюжетна відповідність окремих прелюдій і фуг біблійній тематиці Старого й Нового завіту.

**Ключові слова:** поетика, символіка, стилістика, драматургія.

Неперевершена особистість Йогана-Себастьяна Баха, його творчість уже понад три століття залишається у центрі уваги музикознавців як невичерпний об'єкт дослідження. Серед напрямків і сфер вивчення композиторського доробку митця одне з центральних місць займає клавірна творчість Й.-С.Баха, особливо прелюдії і фуги “Добре темперованого клавіру”. Цей цикл розглядається науковцями у різних аспектах: у контексті творчої спадщини композитора (Михайло Друскін, Тамара Ліванова, Хуго Ріман, Йоган Ніколаус Форкель, Альберт Швейцер), з позицій виконавської інтерпретації (Ервін Бодки, Ферруччо Бузоні, Яков Мільштейн, Лев Ройзман), а також особливостей драматургії і структурно-композиційної будови (Володимир Протопопов, Василь Золотарьов, Олександр Чугаєв). У сучасному бахознавстві особливої уваги заслуговує концепція філософсько-етичного осмислення бахівської клавірної творчості Болеслава Яворського (1877–1942) [16; 17].

Діяльність Б.Яворського була дуже різноманітною. Музикознавець, піаніст, він створив теорію так званого “ладового ритму”, видав збірку пісень та арій Баха з розшифруванням генерал-басу, та центральною фігурою наукових інтересів музикознавця був Й.-С.Бах і його творчість. Про це свідчать його дослідження „О переложении органних пьес Й.-С. Баха” (1910), “Сюиты Баха для клавира” (1933), “Й.-С. Бах” (1939), “Бах – Шопен – Танеєв” (1939). На жаль, більша частина теоретичної спадщини Б.Яворського не була надрукована. Але завдяки активній педагогічній діяльності, цікавим семінарам, у яких брали участь Г.Нейгауз, Т.Ніколаєва, М.Юдіна, Г.Верьовка, Б.Левік, С.Скрєбков, В.Конен, М.Леонтович, В.Протопопов та інші видатні музиканти, ідеї Б.Яворського мали широкий спектр впливу на мистецьке середовище. Г.Нейгауз висловлювався про Б.Яворського: “У розумінні Баха він не мав собі рівних”. Система поглядів дослідника на клавірну творчість Баха ґрунтується на ряді тез, які яскраво ілюструють його позиції, спираючись не тільки на різні галузі конкретного музикознавства, а й глибоко проникаючи у сферу естетики, філософії, історії релігії, загального мистецтвознавства та культурології. Провідними з них є такі:

– У культурі бахівської епохи існувала стійка традиція створення творів світського призначення (поетичних циклів, серій картин, гравюр, пісенних збірників, п'єс у жанрі інструментальної музики), заснованих на сюжетах християнської міфології.

– В основі більшості прелюдій і фуг ДТК покладені мелодії протестантських хоралів, загальноприйнятих у Німеччині XVI—XVIII ст., які навіть без текстів створювали у слухачів-сучасників композитора стійкі образно-символічні асоціації.

– ДТК тісно пов'язаний з іншими творами Баха, особливо з кантатами, пансіонами, месами, органічними хоральними прелюдями. Про це свідчить наявність переробок, автоцитат, які сприяють сюжетному осмисленню багатьох прелюдій і фуг.

– Зміст бахівських клавірних циклів допомагає зрозуміти використані в них музично-риторичні фігури, інтонаційні символи, які історично склалися упродовж декількох століть.

– Цикл ДТК включає декілька внутрішніх циклів, які об'єднують прелюдії і фути, відповідно до традицій бахівської епохи, за основними сюжетними етапами євангельської оповіді [2].

У релігійно-етичній концепції вченого, як ми можемо зауважити, провідним був метод музично-історичного дослідження. Його система категорій і поглядів допомагає зрозуміти творче завдання і принципи мислення композитора. Сутність дослідження Б.Яворського полягає у ставленні до ДТК як до музично-етичного тлумачення образів і сюжетів Євангелія, а хоральна основа тематизму прелюдій і фуг ДТК відіграє головну роль у визначенні сюжетної основи. Саме ці положення концепції Б.Яворського свідчать про складну символіку, яка представлена у циклі ДТК.

За теорією Б.Яворського, всі прелюдії і фути ДТК поділяються на шість малих циклів: Старий завіт, Різдво, Діяння Христа, Страсний тиждень, Урочистий Пасхальний тиждень і Догматичний цикл (таблиця Б.Яворського додається). Виходячи із системи поглядів дослідника, з його теорії змістовної єдності інструментальних композицій, мета даної статті – розглянути “Різдвяний цикл” прелюдій і фуг ДТК Й.-С.Баха й визначити його поетико-стилістичні та риторико-символічні особливості.

До “Різдвяного циклу” Б.Яворський відніс такі прелюдії і фути:

- C-dur I том – Благовіщення
- e-moll I том – Відвідання Марією Єлисавети
- g-moll I том – Відвідання Марією Єлисавети
- B-dur I том – Поклоніння пастухів
- As-dur I том – Поклоніння волхвів
- A-dur I том – Поклоніння волхвів
- Fis-dur I том – Новий рік
- As-dur II- том – Стрітення
- B-dur II том – Сімеон-Богоприємець
- E-dur I том – Втеча до Єгипту

Тема Різдва Христового широко представлена у багатьох видах мистецтва. Вона пережила сама себе. Різдвяна тема є найбільш світлою і радісною серед біблійних сюжетів. У ній – чистота, віра та надія, упевненість та міцність духу. Звернення до біблійних сюжетів характеризує творчість композиторів різних часів. Й.Бах у цьому відношенні не є винятком.

У прелюдях і фугах циклу ДТК яскраво відобразилась здатність композитора до узагальнення окремих ситуацій та їх конкретизація в індивідуальних образах, а також прагнення автора знайти зв'язок між рівно спрямованими силами, які спроможні доповнювати одна одну, збагачуючи цим твір і піднімаючи на більш високий рівень організацію музичної думки.

Характерною рисою клавірної музики Й.-С.Баха є „кристалізація тематизму”, тому в музичному матеріалі тем присутні чіткість, визначеність, характеристичність мелодичного малюнка. Питання кристалізації тем у композитора тісно пов'язане з питанням конкретики музичної мови й музичного реалізму, які можуть відтворити реальні події.

Музичний тематизм прелюдій і фуг композитора являє собою мотивні конструкції з характерними риторико-інтонаційними ознаками. Темі у творах Баха – це музичні формули. Драматургія теми організовує драматургію усього твору, а риторико-інтонаційні

особливості теми активно впливають на формування та організацію афектів твору в цілому. Виразність афектів є прямим наслідком виразності та рельєфності основної теми. Протягом твору Бах віртуозно розкриває не тільки глибокі можливості теми безпосередньо, але й у її контексті встановлює зв'язки з іншим музичним матеріалом.

У прелюдях і фугах “Різдвяного циклу” ДТК надзвичайна поетичність сюжету стає основою для особливого типу тематизму. Темі фуг інтонаційно є дуже стійкими і створюють поліфонічні зв'язки між собою. Мелодична основа та напрямок руху всередині теми визначають семантику сюжету. Напрута стрибків у поєднанні з поступовим мелодичним рухом впливає на динаміку розвитку музичного матеріалу, а звуковисотні поєднання народжують риторико-інтонаційну виразність. Усі координати теми (ритмічні, тональні, тембральні) знаходяться у гармонійному співвідношенні як у прелюдях, так і у фугах. Але особливе місце займає артикуляційна координата, яка у взаємодії з риторико-інтонаційними особливостями вирішує головне драматургічне завдання: розподіл енергетики у розгортанні сюжету твору.

Драматургічними центрами “Різдвяного циклу” є прелюдії і фути C-dur I том – “Благовіщення”, g-moll I том – “Відвідання Марією Єлисавети”, As-dur I том – “Поклоніння волхвів” і As-dur II том – “Стрітення”. Саме в цих прелюдях і фугах Й.С.Бах сконцентрував концептуальні афекти циклу.

“Різдвяний цикл” ДТК, як і весь цикл 48-ми прелюдій і фуг, відкриває прелюдія і фуга C-dur “Благовіщення”. Сюжет цього твору є найсвітлішим і найголовнішим у Біблії: Архангел Гавриїл, який був посланий до діви Марії, сповіщає їй, що в неї народиться син, зачатий непорочно за діянням Духа Святого, і це буде месія і Син Божий.

Блага звістка про Різдво Христове віртуозно відтворена композитором у прелюдії циклу C-dur, яку виконавці досить часто називають “Ave Maria”. Прелюдія сповнена глибоким емоційним піднесенням, несе велике драматургічне навантаження, відтворюючи світлий радісний настрій усього циклу. Вона спокійна, велична, гармонійно прозора, проста за логікою побудови. Це Ангел звернувся до Марії зі словами: “Радій, Благодатна! Господь з Тобою!”. Риторико-інтонаційна основа прелюдії не тільки формує просторові уявлення, але і є ключовою у вирішенні проблем розподілу драматургічного навантаження.

Фути циклу за характером піднесено-велична, урочиста, яскрава. Тема фути C-dur характеризується типовими для тематизму творів Й.-С.Баха особливостями. Це – наявність у темі двох контрастних і водночас взаємодоповнюючих елементів: пісенного й речитативного характеру. Тема фути, на думку Б.Яворського, відповідає словам Марії “Се, раба Господня; да буде мені по слову твоєму” (Лука 1, 38). В основі теми – мелодія хоралу “Was Gott tut, das ist wohlgetan” (“Що Господь провозгласив, є благо”). Окрім цього, тема цієї фути нота в ноту відповідає початковому номеру кантати BWV 77 “Du sollst Gott, deinen Herren, lieben von ganzen Herzen” (“Возлюби усім серцем Господа”) [2]. Структурно-композиційна особливість цієї фути полягає у безперервному, постійному проведенні теми й відсутності в ній інтермедій. В останніх тактах фути Б.Яворський відмічає символічну деталь – риторичну фігуру “Anabasis”, яка відповідає словам Євангелія: “І відійшов від неї Ангел”. Подібний прийом зустрічається у Й.-С.Баха в сюжетах Воскресіння і символізує “Воскресіння Христа”. Саме стриманість зовнішніх засобів виразності в поєднанні з глибоким змістом є однією з основних рис, притаманних не тільки фузі цього циклу, але й усій творчості Й.-С.Баха.

Прелюдії і фути e-moll і g-moll, які у Різдвяному циклі виступають під умовною назвою “Відвідання Марією Єлисавети”, за музичним матеріалом є повною протилежністю вступної прелюдії і фути. У цих творах відображені смуток, жалоба, передчуття великої трагедії, яка чекає на Марію та її сина. Особливо це відчувається у темі фути g-moll, в основу якої покладена тема хоралу “Mein Seel, o Herr, mus loben dich” (“Моя душа, о Пане, я мушу тебе хвалити”).

Тема цієї фуги, з інтонаційною основою зменшеної септими, відчутно розпадається на дві частини: перша – більш індивідуалізована, включає виразну низхідну інтонацію (секста – зменшена септима), друга – більш узагальнена, ніби згладжує скорботний колорит. У цій темі вперше зустрічається тема-символ, тема-теза, або мотив “розп’яття Христа”, тому за емоційно-образним змістом ця прелюдія і fuga є носієм трагедійності у “Різдвяному циклі”.

Прелюдії і fugи A-dur і As-dur із першого тому розкривають символічну сюжетну поетику “Поклоніння волхвів”. Особливу цікавість викликають прелюдія і fuga As-dur. Характер цього циклу дуже оптимістичний, урочистий, світлий і навіть святковий. Інтонаційно-риторична основа прелюдії підкреслює характер сюжету за допомогою засобів виразності, притаманних Й.-С.Баху. Це – використання напрямку руху мелодії угору, до нової яскравої зірки на небі, яка з’явилася з народженням Христа. Тема fugи лаконічна, в її основі використана тема хоралу “Wie schon leuchtet der Morgenstern” (“Як гарно світить ранкова зоря”). Вона продовжує святковий настрій прелюдії і завдяки побудові, яка складається із звуків тоніки й субдомінанти, звучить наче дзвін, резонуючи звуки дзвонів. Інтонаційна основа fugи, прозорість її фактури при чотириголосому викладі характеризують мудрість і велич волхвів.

Драматургічним центром “Різдвяного циклу” є прелюдія і fuga As-dur із II тому під назвою “Стрітєння”. Характер тематизму можна умовно визначити як гимнічний або пансіонний. Це своєрідний приклад хорального гимну. Музичний матеріал прелюдії втілює величні настрої. Напрямок руху нижнього голосу у поєднанні з ритмічною пунктирністю налаштовує слухача й виконавця на філософське осмислення образної сфери. Мелодичні фігурації супроводу лише підкреслюють основний характер твору. Прелюдія велика за розмірами й багатозначна за музичним матеріалом. Вона має ідеально вибудовану драматургію з рівнозначними мелодичною і гармонічною основами, що є характерною ознакою стилістики Баха. У прелюдії композитор майстерно наповнює слуховий простір шляхом поєднання інструментального й вокального начал, що сприяє більш повному розкриттю сюжетної основи твору. Симбіоз використаних композитором засобів музичної виразності підкреслює душевну чистоту діючих персонажів сюжету: старця Симеона, PROVIDИЦІ Анни й маленького Христа.

Fuga As-dur виділяється своїм спокійно-ніжним, теплим і м’яким характером. Вона являє собою яскравий приклад поліфонічної майстерності Й.-С.Баха, де композитор неодноразово використовує драматургічний прийом потрійного контрапункту (тт. 6–7, 22–23, 27–28, 29–30, 30–31). Стриманий характер музичного матеріалу fugи відтворює атмосферу біблійного сюжету: принесення маленького Ісуса на сороковий день після народження до Храму для посвяти Богові та його прославлення. У композиційній драматургії fugи композитор використав своєрідний символічно-семантичний прийом, а саме: створення тривалої стрети, починаючи з 40-го такту, яка веде до яскравого фіналу коди з об’ємним звучанням, широкою палітрою динамічних відтінків, інтонаційним і фактурним розмаїттям. Саме це і є драматургічною кульмінацією “Різдвяного циклу”.

Музична поетика прелюдій і fug “Різдвяного циклу” ДТК Й.-С.Баха, семантичний зв’язок мотивів – це риси творів композиторів того часу, які допоможуть зрозуміти музику Й.-С.Баха, її сюжетну основу та метафоричність.

Музика Баха надзвичайно глибока й емоційно наповнена. Він, як ніхто інший, міг створювати атмосферу спокою, де чисто і яскраво звучать найпотаємніші струни людської душі. Чітко збудована композиція fug “Різдвяного циклу” має ідеальні пропорції, чіткий ритм, яскраву гармонію. Завдяки цьому народжуються змістовні образи-символи, які є основою тем, виразові засоби яких пов’язані з емоційно-змістовним значенням. Кожна тема у fugaх “Різдвяного циклу” визначає певний драматургічний образ, а звернення композитора до Євангельських сюжетів служили засобом, що показував слухачеві шлях звільнення душі, вічного й неблаганного прагнення до світла, радості і правди.

## Додаток

## Болеслав Яворський. Сюжетна таблиця ДТК Й.-С. Баха:

Прелюдія і fuga	Тлумачення
<b>I. Старий завіт</b>	
· d-moll I том .....	Гріхопадіння
· G-dur II том .....	Вигнання з раю
<b>II. Різдво</b>	
· C-dur I том .....	Благовіщення
· e-moll I том .....	Відвідання Марією Єлисавети
· g-moll I том .....	Відвідання Марією Єлисавети
· B-dur I том .....	Поклоніння пастухів
· As-dur I том .....	Поклоніння волхвів
· A-dur I том .....	Поклоніння волхвів
· Fis-dur I том .....	Новий рік
· As-dur II том .....	Стрітєння
· B-dur II том .....	Симеон-Богоприємець
· E-dur I том .....	Втеча до Єгипту
<b>III. Діяння Христа</b>	
· cis-moll II том .....	Христос у пустелі
· a-moll I том .....	Хрещення в Йордані
· gis-moll II том .....	Зустріч із самаритянкою
· f-moll II том .....	Христос у Марфи і Марії
· Fis-dur II том .....	Воскресіння Лазара
· d-moll II том .....	Вигнання торгуючих з храму
· F-dur I том .....	Диво на риболовлі
· F-dur II том .....	В’їзд до Іерусалиму
<b>IV. Страшний тиждень</b>	
· fis-moll II том .....	Тайна вечеря
· cis-moll I том .....	Молитва про чашу
· a-moll II том .....	Митарства Христа
· g-moll II том .....	Бичування Христа
· h-moll II том .....	Суд Пилата
· fis-moll I том .....	Несіння хреста
· b-moll I том .....	Хода на Голгофу
· h-moll I том .....	Хода на Голгофу
· gis-moll I том .....	Розп’яття
· dis-moll II том .....	Страждання на хресті
· c-moll II том .....	Хресна мука
· f-moll I том .....	Stabat Mater
· es-moll I том .....	Зняття з хреста
· b-moll II том .....	Покладання в гріб

## V. Урочистий пасхальний цикл

- C-dur II том ..... Ніч перед пасхальною неділею
- G-dur I том ..... Воскресіння Христа
- H-dur I том ..... Воскресіння Христа
- e-moll II том ..... Вознесіння Христа
- H-dur II том ..... День духів

## VI. Догматичний цикл

- c-moll I том ..... Полум'яніюча віра
- Cis-dur I том ..... Трійця
- D-dur I том ..... Зішестя Святого Духа
- Es-dur I том ..... Трійця
- Cis-dur II том ..... Трійця
- D-dur II том ..... Credo
- Es-dur II том ..... Трійця
- E-dur II том ..... Втіха
- A-dur II том ..... Слава в'ємних Богові [16].

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн.2. Интонация.– Л., 1971.
2. Берченко Р. Болеслав Яворский о “Хорошо темперированном клавире” // Музыкальная академия.– 1993.– №2.– С.117–124.
3. Бодкин Э. Интерпретация клавирных произведений И.-С.Баха.– М.: Россия-Малс, 1993.
4. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах.– М.: Музыка, 1982.
5. Друскин М. Пансионы и мессы И.-С. Баха.– Л.: Музыка, 1976.
6. Друскин Я.С. Про риторичні прийоми в музиці Й.-С.Баха.– К.: Музична Україна, 1972.
7. Золотарев В. Фуга.– М.: Музыка, 1965.
8. История полифонии. Западноевропейская музыка XVII–первой четверти XIX века.– Вып. 3.– М.: Музыка, 1985.
9. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И.С.Баха и её исторические связи. Ч. 2.– М.: Музыка, 1980.
10. Лоскутова Т. Риторико-інтонаційні засоби клавирних творів Й.С.Баха // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2001.– Вип. III.– С.26-30.
11. Лоскутова Т., Толошняк Н. Символіко-стилістичні особливості драматургії багатотемних клавирних фуг Й.-С.Баха // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство.– Івано-Франківськ, 2004.– Вип. VII.– С.77-85.
12. Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.-С.Баха.– М.: Музыка, 1967.
13. Ройзман Л. Заметки о некоторых клавирных произведениях И.С.Баха, особенно о токкатах // Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки. Статьи.– М.: Музыка, 1976.– Вып. IV – С.119-155.
14. Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг Баха.– М.: Музыка, 1975.
15. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах.– М., 1964.
16. Яворский Б. Материалы и наблюдения //Центральный государственный музей музыкальной культуры в Москве.–Ф.146, ед. хр. 4380, 5648, 7359.
17. Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка.– Т. I.– М., 1972.

*This article describes the “Christmas cycle” of WTC preludes and fugues by J.Bach basing upon B.Yavorskiy’s theory about the meaningful unity of the instrumental cycle. The analysis of separate parts of cycle can help in the composer’s music interpretation. The correspondence between the Bach compositions and Bible themes.*

**Key words:** poetics, symbolics, stylistics, dramaturgy.

УДК 783.5

ББК 85.318.9

Марта Трошук

### УКРАЇНСЬКИЙ НОТОЛІНІЙНИЙ ІРМОЛОГІОН ЯК ОБ’ЄКТ МУЗИЧНО-ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ.

*Серед джерел ранньоновітньої доби окрему групу становлять нотовані збірники, лінійні рукописи, зокрема Ірмологіони, які доволі ґрунтовно досліджені у працях українських учених-медієвістів. У статті аналізується стан джерелознавчого опрацювання українських Ірмологіонів ученими-медієвістами України та діаспори. Автор статті підкреслює на сучасному етапі розвитку джерелознавчої науки пріоритетність як введення до наукового обігу нових рукописів, так і поглиблене джерелознавче дослідження уже відомих. Відзначено, що опис джерел повинен опиратися на позиції розгорненого кодикологічного аналізу рукопису.*

**Ключові слова:** Ірмологіон, лінійні рукописи, кодикологічний аналіз.

Розвиток історії як науки базується на вивченні джерел, архівних матеріалів, історичних документів. Основними джерелами вивчення історії давньоукраїнської музики є безлінійні та нотолінійні музичні рукописи. Серед джерел ранньоновітньої доби окрему групу становлять нотовані збірники, лінійні рукописи, зокрема Ірмологіони, які доволі ґрунтовно досліджені у працях українських учених-медієвістів. Ці збірники містять вибраний репертуар богослужінь української церкви в одноголосному записі. У процесі побутування на українських і білоруських землях гімнографічні нотні збірники набули оригінальних кодикологічних рис. Одночасно нотні Ірмолої були посібниками з вивчення нотної грамоти та набуття практичних навиків церковного співу.

Дослідження музичної культури України XVI–XVIII ст. тісно пов’язане з вивченням збережених рукописних і стародрукованих Ірмолоїв, яким присвячено чимало праць українських музикознавців, зокрема О.Цалай-Якименко та Ю.Ясиновського, а також науковців, які вивчають співочу спадщину – болгарські та київські монодійні наспіви у богослужбовій практиці України (Л.Корній, Ол.Шевчук).

Завданням статті є виявлення стану джерелознавчого опрацювання українських Ірмологіонів як підвалини для розвитку музикознавства та визначення певної відповідності між рівнем музичного джерелознавства й досягненнями музичної медієвістики.

Саме на кінець XVI – першу половину XVII ст. припадає розквіт давньоукраїнської монодії. Про становлення української школи церковного монодійного співу свідчить той факт, що в Україні сформувався типовий збірник таких піснеспівів під назвою “Ірмолой”. До нього входив основний богослужбовий репертуар української співочої практики. Текстологічний аналіз списків Ірмолоїв, які належать до різного часу й походять із різних територій, показує, що, за певної стабільності структури й мелодичного змісту, існують деякі відмінності між Ірмолоями – як у репертуарному складі, так і в мелодичних варіантах. Вивчення значної кількості списків Ірмолоїв засвідчує, що в певному колі монодійних піснеспівів відбувається процес оновлення їх мелодичного змісту. Тому кожен список Ірмолою є цінною пам’яткою культури, тим більше, якщо належить до числа найдавніших. Найстарші українські нотолінійні Ірмолої відомі з кінця XVI – початку XVII ст. До нашого часу дійшли сотні рукописів XVII–XVIII ст. із різних регіонів України.

Ще в кінці XIX століття завдяки джерелознавчим описам була визначена локалізація українських та білоруських Ірмологіонів у різних архівах України, Росії, Білорусі, Литви, Польщі та ін. Описи укладали як російські, так і українські вчені. Важливою віхою для практики наукового опису книг стали систематичні каталоги рукописної книги ЦАМ КДА та інших зібрань Києва, укладені наприкінці XIX – на початку XX ст. російськими науковцями М.Петровим та О.Лебедевим, у яких є характеристики й музичних джерел. Вони містять як

облікові дані (автор, назва, точна чи приблизна дата, кількість аркушів), так і статті, які наводять стислий виклад змісту, записи писців, деякі мовні особливості рукопису. Однак розвиток археографії та палеографії того часу не дозволяв провести комплексний аналіз показників часу створення рукописної книги. Тому її датування часто є неточним. Позитивною рисою описів є прагнення до постатейного викладу змісту рукописної книги, що нині має значення для визначення як текстових редакцій, так й історії певних жанрових різновидів писемних пам'яток. Статті описів викладаються у певному порядку, проте їхня структура має спорадичний характер і не є уніфікованою. Свого часу значну увагу було приділено джерелам, які знаходились у сховищах царської Росії і були описані російськими науковцями – І.Сахаровим, А.Снітко, В.Срезневським, А.Титовим та іншими. Також треба відзначити праці С.Маслова “Обзор рукописей библиотеки императорского университета св. Владимира” (1910), С.Щеглової “Описание рукописей Киевского Художественно-промышленного и научного музея им. государя императора Николая Александровича” (1916) та Ф.Добрянського, який описав манускрипти Віленської Публічної бібліотеки. Ці праці стали допоміжними бібліографічними джерелами для сучасного каталога Ірмологіонів, укладеного Ю.Ясиновським [9]. Тож метою учених, які досліджували колекції рукописів, був опис самих зібрань, через що вони не приділяли надто уваги кожному примірникові. Завдяки їм стала відомою локалізація книг і найбільш загальні дані щодо кожної одиниці зберігання.

Наприкінці XIX ст. сучасна територія України була розділена між декількома державами, зокрема, територія частини сучасної Західної України належала до Австро-Угорщини. Як відомо, освітнім і культурним центром галицьких земель був Львів, у якому зберігалося (й донині збережено) найбільше рукописних пам'яток староукраїнського походження. Описували західноукраїнські джерела цієї місцевості такі визначні науковці, як І.Свенціцький (“Опись музея Ставропигийского института во Львове”, 1908, “Опис рукописів Народного Дому з колекції Ант. Петрушевича”, 1906) та Е.Сецінський (“Музей Подольского церковно-археологического общества”, 1905). Продовжувачами розпочатої традиції у Радянській Україні стали Д.Щербаківський (“Нові придбання Рукописного відділу Першого державного музею в Києві”, 1923) та О.Дзбановський (“По киевских музеях и библиотеках”, 1927).

На увагу заслуговують і джерелознавчі розвідки деяких українських учених діаспори – П.Маценка, М.Антоновича, Ф.Стешка. Значним вкладом в українське музичне джерелознавство є науковий доробок М. Антоновича, який у своїй монографії подав стислий опис колекції Ірмологіонів за мікрофільмами бібліотеки Народової у Варшаві [10]. Уперше в українській історіографії він дає повну і всебічну характеристику українського Ірмологіона як антології гімнографічних співів [1] (у своїх дослідженнях опирається в основному на Львівський друкований Ірмолой 1700 р. та видання 1904 р.), виявляючи як спільні риси між українською сакральною монодією та її візантійською першоосновою, так і спорідненість монодії з фольклорними джерелами. Щоправда, подібне дослідження уже було здійснене на початку 30-х років XX ст. П.Маценком у його докторській дисертації “Склад та технічна будова мелодій кийвського розспіву в почаєвському Ірмолоєві вид. 1775 року”. Але під час Другої світової війни ця праця була загублена й віднайдена лише у 80-х роках в архівах КДБ, після чого видана в Торонто [7].

У наукових працях Ф.Стешка “Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні” та “Перші українські нотодруки” [6] виявляється цілісна система поглядів і висновків щодо минулого української музики, яка вплинула на тогочасні тенденції еволюції національного музичного мистецтва в Галичині та в еміграції. Він перший з українських музикознавців почав займатися проблемами музичного джерелознавства, досліджувати найдавніші пам'ятки історії української музики та робити перші спроби аналізу зразків давньоукраїнської монодії. Та, незважаючи на успіхи вчених української діаспори, треба зазначити, що всі вони мали доступ тільки до зарубіжних джерел, а, отже, їхні описи є кількісно обмеженими й нерівноцінними.

Наукові досягнення діаспори в Україні були довгий час майже невідомі. Весь радянський період в українській музичній медієвістиці можна вважати часом “пустки” й занепаду церковно-співочої традиції.

Період 60–80-х років XX ст. став часом поновлення й накопичення досвіду в українському музичному джерелознавстві радянського часу. З кінця 60-х рр. музикознавці розпочали такі вкрай необхідні дослідження, як виявлення у фондах бібліотек та музеїв України пам'яток давньої української музики, їхній аналіз і підготовку до видання нотних матеріалів. Проте на відміну від загального джерелознавства, де вже було вироблено комплексні методи дослідження рукописних пам'яток, у музикознавстві здійснювався частковий опис джерел з акцентом на музичне начало. Поштовхом до активізації досліджень давньої української музики став науковий симпозіум “Українська музична культура XVI–XVIII ст.” (Київ, 1969 р.), організований професором Київської консерваторії О.Шреєр-Ткаченко (матеріали надруковані у збірнику “Українське музикознавство”. – Вип. 6. – К., 1971). Саме тоді визначився напрям у музичній джерелознавчій науці – звертання до архівних нотних джерел, але кожен із дослідників опрацьовував їх у міру своєї зацікавленості певною науковою темою. У процесі здійснення деяких досліджень, були укладені каталоги для власного користування. Таким чином, у багатьох науковців були складені рукописні описи Ірмологіонів, що залишилися неопублікованими. Так, опрацювання О.Шреєр-Ткаченко матеріалів архівів і бібліотек було здійснене для написання загальної історії української музики. Дослідженню Ірмологіонів під кутом зору нотолінійної нотації присвячена праця О.Цалай-Якименко “Київська нотація як релятивна система (за рукописами 16–17ст.)”. Чимало джерелознавчих статей та досліджень українських музикознавців висвітлюють різні проблеми давньої української монодії. Зокрема, кийвський наспів досліджувала Ол.Шевчук, грецькому наспіву присвячена кандидатська дисертація Г.Васильченко-Міхно, вклад болгарського наспіву у богослужбову практику України дослідила Л.Корній. У своїй роботі науковці покладаються на власні рукописні каталоги, звіряючи їх зміст з опублікованими.

Цілеспрямовану роботу з опису нотних книг України та Білорусі здійснив львівський джерелознавець проф. Ю.Ясиновський, розглянувши у декілька етапів архіви багатьох міст і видавши окремі каталоги (за матеріалами Львова, Києва, Москви та ін.). Результатом об'єднання багаторічних напрацювань стало видання в 1996 році “Каталога українських та білоруських Ірмолоїв”, де проведено дослідження співочого змісту і структури кожного віднайденого рукопису [9]. Праця Ю.Ясиновського вперше вводить до наукового обігу повний корпус збережених до нашого часу рукописних Ірмолоїв, описаних de visu, а це біля тисячі пам'яток. Сюди ж включені також посилання на рукописи, доля яких сьогодні невідома. Тож загальний обсяг опрацьованих Ірмолоїв становить 1111 одиниць, що засвідчує існування потужного пласта професійної культури в давній Україні. Абсолютна більшість архівних пам'яток опрацьована автором особисто й лише незначна частина (трохи більше 30) – за літературою та даними респондентів. Звичайно, робота Ю.Ясиновського не містить однаково розгорненого аналізу всіх рукописних і друкованих джерел: одні описані детальніше, інші – більш узагальнено. Проте, деталізація опису призвела б до значного збільшення обсягу книги.

Каталог супроводжує дослідження рукописних пам'яток: “Нотолінійні Ірмолої як пам'ятки української гімнографії”, в якому автор зосереджує свою увагу на джерелознавчих, археографічних і кодикологічних аспектах. У дослідженні автор порушує різноманітні аспекти проблематики: опис фонду українських та білоруських Ірмолоїв, різні питання їх “зовнішньої” характеристики, музичні аспекти – нотне письмо, особливості його графіки та динаміка розвитку. Основний розділ книги – це власне науковий опис рукописних нотолінійних збірників, викладений у вигляді каталога за хронологією їхнього написання [9, с.97–492]. Каталог Ю.Ясиновського має декілька показників, за якими можна визначити переписувачів та авторів художнього оформлення книг, коло місцевих і



монастирських наспівів та ін. Попри певну неповноту окремих джерелознавчих описів, праця Ю.Ясиновського стала вагомим внеском у розвиток української кодикології. Треба відзначити, що це перше подібне дослідження у вітчизняному музичному джерелознавстві, яке базується майже на повному фонді збережених пам'яток одного виду.

Після виходу праці Ю.Ясиновського, до якої увійшла більша частина відомих зібрань, визначилося місцезнаходження ще двох Ірмологонів, які не були включені в дану працю й потребували введення до наукового обігу [8]. Про дані знахідки йдеться у статті Ол.Шевчук. Новацією опису є введення позиції, досі не задіяної у каталогах – це атрибуція окремих “анонімних мелодій”, що не мають означень у тексті рукопису. Визначення місцевих і національних наспівів дозволяє адекватно оцінити ступінь обізнаності співаків у традиції XVII–XVIII ст., обсяг репертуару і його поширення у нотній книжності.

Історико-текстологічне, джерелознавче, музикознавче дослідження музичної спадщини давніх часів, яка збереглася у рукописних книгах, неможливе без кодикологічного та пов'язаного з ним палеографічного аналізу рукописів. 80–90-ті роки XX ст. позначилися новим рівнем розвитку кодикології як допоміжної історичної дисципліни, яка подає якісно новий рівень опрацювання рукописних пам'яток. Так, починаючи з 90-х років XX ст., в Інституті рукопису НБУВ розвиваються кодикологічні дослідження, спрямовані на створення універсальних принципів описування рукописної книги XV–XVIII ст. Розвиток кодикології передбачає принципи розширення спектра підходів до опису книги. З метою охоплення усіх можливих аспектів зовнішнього опису рукописної книги було створено модель кодикографічного опису, що узагальнила вітчизняний та світовий досвід у галузі дослідження рукописної книги, які були розглянуті у спеціальній монографії Л.Дубровіної “Кодикологія та кодикографія української рукописної книги” [3]. Автор пропонує археографічну, кодикологічну й документально-інформаційну моделі описання рукописних книг і розробляє методику їх кодикографування, а також розглядає основні напрями вивчення української книжно-рукописної традиції та історії книжної культури України. У них поряд з археографічними й палеографічними методами використовуються також дані споріднених наук, таких як історія літератури, мови, мистецтва, музики тощо. Детальна кодикологічна характеристика дає можливість докладніше висвітлити всі “подроблиці” й нотної рукописної книги.

Нова методика була використана у збірнику Л.Корній, Л.Дубровіної “Болгарський наспів з рукописних нотолінійних Ірмолоїв України кін. XVI–XVII ст.” [4] (1998). У даному дослідженні болгарського наспіву використовувалися колекції нотолінійних Ірмолоїв українського та білоруського походження, що зберігаються у книгозбірнях України. Ці колекції нотолінійних Ірмолоїв дослідники болгарського наспіву ще майже не використовували, за винятком статті А.Конотопа, в якій розглядається лише один піснеспів болгарського наспіву “О Тебi радується”. У вищезгадане видання увійшло багато піснеспівів, де археографічний опис Ірмолоїв здійснила Л.Дубровіна, з передмовою П.Соханя та вступною статтею Л.Корній.

Основним критерієм відбору для публікації зразків болгарського наспіву, які мали декілька або багато списків, була наявність у рукописі атрибуції “болгарський” [4, с.52–53]. Крім того, відбиралися піснеспіви з рукописів давнішого походження, добре збережених. У публікацію увійшли піснеспіви болгарського наспіву з двадцяти одного Ірмолою кінця XVI–XVII ст., що зберігаються в архівах Києва (НБВУ, ІЛ НАНУ) та Львова (ЛНБ, ЛМУМ). При аналізі вибраних зразків були визначені мелодичний зміст Ірмолоїв, типологічно спільні риси з іншими наспівами (модальна ладова система, деякі схожі поспівки, мелодичні звороти), структура, мелодика та інші аспекти. Але, поряд з цим, було визначено, що болгарський наспів має специфічні особливості форми й музичної стилістики [4]. Отже, дане дослідження поєднало в собі кодикологічний аналіз співочих пам'яток, який виконаний археографом та музикознавцем, що є якісно вищим рівнем у кодикології.

Ураховуючи специфіку нотного видання текстів болгарського наспіву, в даній публікації подається не повна кодикологічна схема, яка розрахована на деталізовану систему реєстрації зовнішнього вигляду рукопису, а археографічний, більш узагальнений опис. Разом із тим деякі важливі для історії Ірмологона спостереження відзначаються у вступній статті. Кодикологічний аналіз представленого комплексу книг мав на меті встановити насамперед час створення книг, їх походження та побутування.

Порівнюючи два списки наведених вище позицій опису рукописної книги, бачимо, що у дослідженні Ю.Ясиновського опис кожної нотної пам'ятки також складається з декількох блоків, але є більш стислим у порівнянні зі списком Л.Дубровіної. Деякі дані, подані джерелознавцем, були пізніше уточнені, розширені і скориговані в дослідженні Ірмолоїв Л.Дубровіної, поданому у збірнику “Болгарський наспів”. Так, наприклад, Супрасльський Ірмолой, який є однією з найцікавіших і найзагадковіших пам'яток книжної та музичної культури Білорусі та України на межі XVI–XVII ст., був точно датований Л.Дубровіною, завдяки проведеному нею кодикологічному дослідженню, як пам'ятка 1596 р. (а не 1598 р.), що дозволяє віднести початок укладання рукопису до більш раннього періоду [2, с.13–20]. Інші дослідники, Ю.Ясиновський та О.Конотоп, датують даний рукопис 1598–1601 рр.

Отже, зважаючи на те, що основний фонд Ірмологонів уже описаний, освоєння нотних джерел має розвиватися у кількісному і якісному аспектах. На даному етапі розвитку джерелознавчої науки черговим завданням стає як введення до наукового обігу нових рукописів, так і поглиблене джерелознавче дослідження уже відомих. Опис джерел може опиратися на позиції розгорненого кодикологічного аналізу рукопису. До нього також можуть якнайширше долучатися музикологічні аспекти як атрибуція наспівів, датування за репертуаром, за редакціями богослужбових текстів тощо. Кодикологічний підхід до аналізу пам'яток писемності й музичної культури, археографічний опис кожної книги сприятимуть дослідженню Ірмологона в історичному контексті, без якого дуже обмежені можливості музикознавчого аналізу.

1. Антонович М. *Musika sacra* // Збірник статей з історії української церковної музики. – Львів, 1997. – 259 с.
2. Дубровіна Л. Супрасльський Ірмолой 1601 року: деякі аспекти кодикологічного дослідження // Рукописна та книжкова спадщина України. – К. 1993. – Вип. 1. – С. 13–20.
3. Дубровіна Л. Кодикологія та кодикографія української рукописної книги. – К. 1992. – 192 с.
4. Корній Л., Дубровіна Л. Болгарський наспів з рукописних нотолінійних Ірмолоїв України кін. XVI–XVIII ст. – К. 1998. – 324 с.
5. Корній Л. Українсько-болгарські музичні зв'язки XVI–XVII ст. у галузі церковної монодії // Православна монодія: її богословська, літургична та естетична сутність. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К. 2001. – Вип. 15. – С. 52–57.
6. Костюк Н. Федір Шешко // Український музичний архів. (Документи і матеріали з історії української музичної культури). – К. 2003. – Вип. 3. – С. 153–161.
7. Павло Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч. – Торонто, 1992. – С. 127–238.
8. Шевчук О. Про взаємодію української стародрукованої та рукописної нотної книжності (за матеріалами рукописів із польського зібрання та львівських стародруків) // Старовинна музика – сучасний погляд. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. – К. 2003. – Вип. 24. – С. 41–57.
9. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні ірмолої XVI–XVIII ст.: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. – Львів, 1996. – 622 с.
10. Antonowycz M. *Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirschenmusik Osteuropas*. – Munchen, 1990. – 374 s.

*The author of this article states that the note collections, line manuscripts, Irmologions in particular, form separate group among the manuscripts of recent history. They are fully studied by Ukrainian medievalist-scientist. At present stage of the manuscript studying science's development the main tasks are putting into scientific circulation new manuscripts and more detailed studying already known ones. The author goes on to say that the description of the manuscripts has to base on the wide codecological analysis.*

**Key words:** *Irmologions, line manuscripts, codecological analysis.*

УДК 783.5

ББК 85.318.9

Ігор Задорожний

## МАРГІНАЛЬНІ ЗАПИСИ ДРУКОВАНИХ НОТОЛІНІЙНИХ ІРМОЛОГІОНІВ ІЗ КНИГОЗБІРЕНЬ ЗАКАРПАТТЯ

У статті розглядаються маргінальні записи, які підтверджують поширення стародрукованих Ірмологіонів у монастирях, духовних навчальних закладах, богослужбовій практиці Закарпаття. Пропоноване дослідження розширює спектр функціонування гімнографічних збірників та доповнює джерельну базу досліджень культури сакральної монодії на Закарпатті XVIII–XIX століть. У додатку пропонується хронологія записів Львівського Ірмологіону 1700 р. відділу рукописів та стародруків Ужгородського університету.

**Ключові слова:** Ірмологіон, маргіналії, монодія, богослуження.

У дослідженні сакральної монодії Закарпаття важливим історико-культурним джерельним матеріалом є маргінальні записи рукописних і стародрукованих книг, зокрема Ірмологіонів, які досліджували І.Панькевич [1], В.Саханєєв [2], В.Микитась [3; 4; 5].

Грунтовний матеріал зібрано й опрацьовано в публікаціях Ю.Ясіновського, зокрема в Каталозі Ірмолоїв XVI–XVIII століть, де розглядаються по крайні записи рукописних пам'яток, визначається їх характер та історико-культурна цінність [6, с.65–81].

Поряд із рукописними Ірмологіонами у навчальній та богослужбовій практиці на Закарпатті використовували друковані видання Львова та Почаєва. Про це частково згадує у своїй розвідці “Розвій церковного богослужбового співу (простоспіву) в Мукачівській єпархії” о.Пап [30, с.181–192]. Однак дослідження цього питання потребує ширшого висвітлення, втім наявність Ірмологіонів у монастирях ми вже розглядали [10; 13].

У відділі рукописів та стародруків бібліотеки УжНУ зберігаються вісім Ірмологіонів під № 446, 469, 542, 557, 558, 559, 560, 562, з яких маргіналії двох збірників (№ 558, 559) частково описав В.Микитась [9, с.68–69]. Про Ірмологіони Закарпатського краєзнавчого музею згадується у статті Т.Шевніної, де відзначається лише наявність по крайні записів у стародруках, однак вихідні дані не наводяться [11, с.51].

Таким чином, маргіналії нотолінійних друкованих Ірмологіонів фондів бібліотеки УжНУ та Закарпатського краєзнавчого музею (арх. № 8434, арх. № РК – 311, арх. № 8447) як важливий джерельний матеріал потребують висвітлення. Вибудовується ряд завдань, які полягають у з'ясуванні змісту по крайні записів, визначення датування, хронології подій простеження застосування Ірмологіонів у навчальній та богослужбовій практиці тощо.

Вивчаючи особливості співу монастирів Закарпаття, простежуючи їх богослужбову літературу, ми виявили ряд Ірмологіонів, у яких знаходимо записи, що вказують на практику церковних відправ на два хори (крилоси) [10, с.89]. У Почаївському Ірмологіоні 1775 року, що належав Мукачівському монастирю, є записи (“Ірмолой сей принадлежить до Монастиря Монкачівського”, арк.215 зв.) та “правий крилос” [13].

Відзначимо, що у Маріяповчанському монастирі (тепер знаходиться в Угорщині) використовували також Почаївські видання, зокрема 1766 та 1794 років. У по крайні записях Ірмологіона 1794 року знаходимо інформацію, що придбано його до монастиря 1862 року та про належність до лівого крилосу. Ці дані додатково підтверджують практику монастирських відправ на два крилоси, що спостерігаємо і в Мукачівському монастирі

[13, с.45]. Більше того, у фондах бібліотеки Маріяповчанського монастиря знаходились три рукописні Ірмолої. Один створений у Мукачівському монастирі на Чернечій горі 1848 року переписувачем Симеоном Везенді, другий – у 1882 році у Маріяповчі Іларіоном Мацковим, третій рукопис без авторських зазначень [14, с.128–129], що свідчить про рукописні традиції у монастирському середовищі в середині XIX століття.

У богослужбовій практиці Святомиколаївського монастиря на Чернечій горі використовувався Львівський друкований Ірмологіон 1709 року [15], у якому багато аркушів пошкоджено та реставровано (арк.14, 32–36, 88), що, безумовно, є наслідком частого вжитку книги. На арк. 58 зв. по крайні записи “*tot Irmoloi Mukacoskoho Mana stipa*”, а також запис угорською мовою на арк.88 “*Ez. Czen Irmolohion tortazik a Csernek hegyi Klastrombo*” (“Цей Ірмологіон належить монастирю на Чернечій горі”). В Ірмологіоні ми виявляємо ряд прізвищ та дати 1839 (арк.250), 1879 (арк. 37зв.) роки [10, с. 90].

Важливим осередком навчання і підготовки священників була духовна семінарія, яка відкрилась у 1778 році в Ужгороді за єпископства Андрія Бачинського [16, с.11–15]. Про належність семінарії нотолінійних друкованих Ірмологіонів дізнаємось із по крайні записів. У навчальній практиці семінарії використовувався Львівський Ірмологіон 1709 року [17], у якому угорською мовою наведений перелік прізвищ слухачів релігії, які вивчали напиви Ірмологіона 1900–1901р. (арк.140–142), 1901–1902р. (арк.194–196) – *Bakasin Eduard nagyvaradi* (Бакошин Едуард із Великого Варадину), *Bihun Pál munkacsi* (Бігун Павло з Мукачєвого), *Yurisin Mihaly munkacsi circulator* (Юришин Мігаль з Мукачєвого), *Ivaskovics Sandor munkacsi* (Івашкович Шандор з Мукачєвого) та інші. Серед перелічених прізвищ слухачів Андрія Медвецького відзначено як “сладкопівця”, який, очевидно, володів найкращими голосовими даними. Вивчення напівів Ірмологіона вихованцями духовної семінарії підтверджуються й такими записами: “*Nady – Bereznán 1901 yulius 24 Tanulmanyozto Kontratovics Iren III.é. h.h. püspöki konviktusi tanulmányi felügyelő* (Великий Березний 1901 року 24 липня Контрагович Ірен, навчальний інспектор вивчав із третьокурсниками єпископського конвікту (*інтернату*) (арк.36–38) [17].

Ужгородській семінарії належав також Ірмологіон 1871 року, надрукований у Ставропігійському інституті у Львові за благословення єпископа Іосифа Сембратовича [20], у якому на форзаці запис угорською мовою “*Az ungvári papnevelő inézet tulaiolona*” (це належить Ужгородській духовній семінарії).

Серед стародруків у семінарії використовували й Почаївський Ірмологіон 1794 року [19], на форзаці якого наведено список 24 студентів другого року навчання 1877–1878 років, про що свідчить запис: *Az 18778 in navevben II-od evesek voltak*, де в переліку прізвища: *Bacsinszky Antal* (Бачинський Антал), *Csernek Ianos* (Чернек Янош), *Dobra Gyula* (Добра Дюла), *Popovic Victor* (Попович Віктор), *Sarody Bazil* (Шароді Василь), *Szabo Orest* (Сабо Орест), *Szmerkovizky... (?)* (Смерековицький), *Tivodor Istvan* (Тіводор Іштван) і ряд інших, серед яких згадується майбутній священник, етнограф, письменник й історик Калман Жаткович. В Ірмологіоні понижені нижні частини сторінок, з яких багато реставровано, наявні дописи музичного тексту, доклеєно нотну азбуку “алфавіт ірмологісанія”, що допомагало опануванню гексахордової системи.

Друковані Ірмологіони були досить дорогими, що було однією з причин значно меншого їх поширення від рукописних. Проте з по крайні записів дізнаємось про вартість Ірмологіонів, знаходимо дані про купівлю, продаж та їх обмін, мету придбання – для потреб церкви чи навчання, географію їх використання. Так, Львівський Ірмологіон

1709 року Григорій Копановий придбав від Щербана Михайла за 5 золотих, 4 маріяші (арк.3-6) [20]. У такому ж стародруці в покрайніх записах священник Федір Довганич наводить досить високу ціну Ірмологіона, який куплений за 20 золотих до верхньої церкви с.Студене: “*Божий: иерей: феоdorf Довганоч и даль: заню: золотих к: (20) Поль... изъ села: студено изъ ви(...)нем Цркве аминь*” (арк.4) [21].

Переконливим свідченням міцності традицій релігійної культури, шанування духовних надбань церковними громадами є збереження богослужбової літератури, зокрема стародрукованих Ірмологіонів XVIII століття, які й на сьогодні знаходяться на крилосах в окремих церквах Закарпаття. Так, у православної церкви с.Імстичево Іршавського району зберігається Львівський Ірмологіон 1709 року (на Ірмологіоні наявна печатка, яка засвідчує належність Ірмологіона до греко-католицької церкви. – І.3), у покрайніх записах якого знаходимо інформацію, що він куплений у час царювання Йосифа II та єпископства Андрія Бачинського (арк.1–7, та арк.27–28). Придбав Ірмологіон священник церкви Іван Продан: “*Купивм еє Ермолай за шість оувеси Имстичіви за шість німецьких золотих Из каси церковні До Церкви нижной и сіль... при мні Иоану Продану Пароху Имстичовскому року 1808 мі(ся)ца Сеп... 12*”. У церкві Покрова Пресвятої Богородиці с.Залуж Мукачівського району зберігається Львівський Ірмологіон 1757 року, в якому на маргіналіях повідомляється, що священник с.Стройне Георгій Фізер купив його для старшого сина за сім золотих “*Сия книга Наричасма Ярмолой Купиль ю Гьоргеі Фізірь Парохъ Стройнский за Сімь золотыхъ*” (зв.128–130 арк.) [22]. Інші покрайні записи надають дані про використання Ірмологіона дяком с.Пасіки\* (арк.4зв.), а з 1892 року належність Івану й Михайлу Чопею з с.Ромачевиці: “*Ex libre Ivanes Csopey Cspei Mihay Ramacsevicza 1892*” (форзац).

Таку ж вартість за друкований Ірмологіон 1709 року зустрічаємо в інших записах: “*Я Савка Динис купил сій Ермолой столповый за золотых седем то есть 7 златых угорских за отпуценіє гріхов своих и своей женою Мариєю...*”. Очевидно, він був придбаний для потреб церкви, бо даліше приписує: “*Нехай Господу Богу служить року 1739 місяца мая 20*”; (арк.24–26)[23]. Окремі маргіналії належать і до ХХ століття: “*Катавасію Тріоді пел в Неделю блудного сина 28 февраля нового ст. 15 п. старого стиля 1937. Певцом бил Георгій Йовбак дипл. певец*” (арк.90 зв.).

Серед стародруків у фондах бібліотеки УжНУ знаходяться два Львівські Ірмологіони 1700 року. Один належав Василю Піцурнику [24], де наявні дати “1783”, “1879” роки, інший – родині Мешко протягом двох століть [25]. Покрайні записи Ірмологіона – це своєрідна хроніка зберігання книги в родині Мешко, де професія священника та півцючителя була традицією. Зафіксовані окремі родинні події, що охоплюють період із 1738 по 1933 роки [3, с.68], дають можливість простежити використання збірника у селах Арданові, Дешковиці (тепер Іршавський район), Вишкові (тепер Тячівський район), Богдан (Рахівський район) в містах Сваляві, Сиготі (тепер Румунія), Ужгороді. Напиви Ірмологіона вивчали у Свалявській школі, очевидно, до навчання в учительській семінарії в Ужгороді, та в дяківській практиці. За маргіналіями простежується і встановлення дворічного навчання в Учительській семінарії з 1844 року (див. додаток).

Істотну роль у збереженні й поширенні церковної монодичної культури відіграла Мукачівська богословська школа (1744–1776 рр.) [26, с.237–250] та згодом Учительська семінарія (1794 р.) [27, с.33–35], які готували дякоучителів (півцючителів). Серед вимог до вступників Мукачівської богословської школи, що затвердив Мукачівський єпископ Михайл-

\* Села Строїн, Пасіка належать до Свалявського району.

Мануїл Ольшавський, було вміння співати прокімни, тропарі, стихири, Богородичні догмати та інші напиви з Ірмологіона. Вимоги були досить строгими й у часи єпископа Андрія Бачинського, який протягом усієї діяльності турбувався про розвиток освіти у краї [28, с.18–23]. Підтвердження використання Ірмологіонів у навчальному процесі як до вступу, так і під час навчання в Ужгородській учительській семінарії засвідчують ряд покрайніх записів. Відзначимо, що у семінарії поряд із віровченням, педагогікою, математикою, історією, географією, фізикою вивчалися ряд мистецьких предметів. Релігійний спів включав вивчення уставу, простоїнії та багатоголосого церковного співу, інший цикл становили живопис (малювання), каліграфія, світський спів та гра на інструменті (фортепіано)а, що вказує на увагу в цьому закладі до церковного співу та музичної освіти вчителів.

У покрайніх записах зафіксовано значну кількість осіб, які були причетними до Ірмологіонів. Однак більшість із них відноситься до тих, хто використовував збірник для навчальних потреб. Так, в Ірмологіоні 1709 року записи належать Михайлу Поповичу: “*Jarmalai Popovits Mihaly 1846*” (арк.159), який згодом навчався в учительській семінарії “*Михаил 2-го года Предготовника 1851*” (арк.66зв.) [24]. Інші вказують, що Ірмологіон використовувався у с.Данилово та с.Сокирниця (тепер Тячівський район) (арк.8зв.), наявні дати “*Сію книгу уживъ сокирницький Гижка Василь оудъ Гайовичъ Андрія из Данилова 1827 мця януарія дня 17*” (арк.192). Ірмологіоном користувались у кінці ХІХ століття, про що залишено наступне повідомлення: “*Рабъ Божий Михаил учивъ сию книгу 1892 го учивъ ми Лемішь*” (арк.170 зв.).

Багато важливої інформації знаходимо в Ірмологіоні 1709 року [21], де простежується географія використання збірника в с.Студене (тепер Міжгірський район), знову ж згадуються с.Данилово, м.Ужгород та Свалява. У маргіналіях зафіксовано ряд осіб, яким Ірмологіон слугував у навчанні, зокрема Тесович Григорій: “*Тесович Григорий оучився року божого 1840 дня писася 8 ...*” (арк.41зв-42.). Цікаві записи Григорія Тички, який також вивчав напиви Ірмологіона у Свалявській школі у 1841–1842 роках (арк.125–126, арк. 154, 157, арк.165 зв.), а згодом закінчив Ужгородську вчительську семінарію: “*Григорий Тичка кончл препаратіу Року божого 1843*” (арк.17 зв.). Ці дані підтверджують однорічне навчання до 1843 року та початок дворічного курсу з 1843–1844 років [27, с.33]. Короткі повідомлення про використання збірника у навчанні належали Миколі Маруцаничу з датою 1846 рік (арк. 95 зв., арк.120), Кінч Михайлу (арк. 195 зв.), Кінч Василю, який вивчав Ірмологіон у Свалявській школі у 1855–1856 роках: “*Кинчъ Василій оучився сей Ирмологйонъ Оу сваляві*” (арк.34 зв., арк.64, арк.160 зв.). Згадується прізвище священника Ляховича, який подарував Ірмологіон у 1841 році (арк. 165 зв.), однак не зазначено кому.

Наведені покрайні записи підтверджують використання стародрукованих Ірмологіонів на парафіяльних осередках, монастирях, з’ясовані дати охоплюють два століття. Маргіналії вказують на значне коло осіб, які вивчали ірмолойні напиви, де більш помітними виявляються зв’язки з Ужгородською учительською семінарією, що готувала дякоучителів, для яких посібником церковного співу слугував Ірмологіон. Таким чином, простежені маргіналії доповнюють наші уявлення про сакральну пісенну культуру на Закарпатті та підтверджують активні процеси розвитку церковної монодії на західних кордонах розселення українського етносу [7, с.331–350].

\* Дані навчальних предметів подаємо за 1873 рік на основі документа “НАРОДНОУЧИЛИЩНОЄ ПІВЦЮЧИТЕЛЬСКОЄ СВІДІТЕЛЬСТВО”, яке видавали випускникам семінарії.

### Додаток

#### Хронологія записів Львівського друкованого Ірмологіона 1700 року, інв.№ 559 відділу рукописів та стародруків УжНУ

- 1738 р. – Ірмологіон купив священник Григорій Мешко з дружиною Марією в с.Арданово (тепер Іршавський район).  
1755 р. – Штефан Мешко висвячений на священника.  
1766 р. – повідомлення, що на одинадцятому році священницької роботи помер Штефан Мешко.  
1772 р.– повідомлення про погоду, одруження Івана Мешка.  
1812 р.– записи про сувору зиму.  
1812 р.– запис залишив Андрій Желізник, який навчався співу з цього Ірмолая в Свалівській школі.  
1836 р. – запис, що ця книга належить Юрію Мешку.  
1844/45 та 1846/47 роки – запис, що Волошин Василій навчався у дякоучительській семінарії в Ужгороді.  
1846/47рр. – Василій навчав Юрія Мешка.  
1848 р. – повідомлення, що книга належить Івану Мешку, який другий рік навчається на дякоучителя.  
1851 р. – запис, що в Івана Мешка народився син Іван у с. Дешковиц (тепер село Іршавського району).  
1853 р.– повідомлення про холодну зиму.  
1872 р. – помер Іван Мешко.  
1874 р. – Іван Мешко (син) у 23-річному віці закінчив Вишківську дякоучительську школу.  
1875 р. – народився син Віктор у Вишкові.  
1881 р.– перехід на роботу Івана Мешка у Сигіт (тепер Румунія).  
1897 р. – Василь Мешко є півцеучителем Т.Богдан (можливо, с. Богдан Рахівського району).  
1903 р. – книга належала Василю Мешку.  
1933 р. – книга знаходилась у Карла Мешка, який навчався в Ужгородській дякоучительській семінарії.

- 1.Панькевич І. Покрайні записи на підкарпатських церковних книгах // Науковий збірник товариства «Просвіта» – Ужгород, 1929. – Час. I.– Річ. VI.С.129-196; а також час. II. – річ. XII.– Ужгород, 1937.– С.1–36.
- 2.Саханєєв В. Новый карпаторусский эпиграфический материал // Науковий збірник тов. «Просвіта». – Ужгород, 1932.– річ. IX. – С.68–100.
- 3.Микитась В. Давні рукописи і стародруки (опис каталог). – Ужгород 1961.– С.68.
- 4.Микитась В. Давні книги Закарпатського державного краєзнавчого музею. – Львів, 1964.
- 5.Микитась В. Давні рукописи і стародруки наукової бібліотеки Ужгородського університету. – Львів, 1964.– Ч.2.
- 6.Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16-18 століть. - Львів: Видавництво отців василіян “Місіонер”, 1996. – 622с.
- 7.Ясіновський Ю. Нотні Ірмолої Східної Словаччини та Закарпаття як пам’ятки українського церковного співу // Slovensko-rusinsko-ukrajinske vzťahy od obrodzenia po súčasnosť. Bratislava, 2000. – С.331–350.
- 8.Пекар А., ЧСВВ: Нариси історії церкви Закарпаття. Том II. – Рим–Львів, 1997.С.381–389.
- 9.В описі книг у праці В.Микитася “Давні рукописи і стародруки” (опис каталог).-Ужгород 1961, №122–Д відповідає інв.№559 відділу рукописної книги та стародруків б-ки УжНУ, а 127–Д – №558.
- 10.Задорожний І. Монастирі Закарпаття та їх церковний спів // КБЛПЦШНІБ. Науковий збірник з історії церковної музики та гімнографії.– Львів: Вид. УКУ, 2004. – 386с.
- 11.Шевніна Т. Рукописні книги та стародруки XV–XIX ст.ст. з колекції фондів Закарпатського краєзнавчого музею // Науковий збірник ЗКМ Вип. IV. – Ужгород: Патент, 2000.– 220 с, іл.

- 12.Інв. № 542 відділу рукописів та стародруків б-ки УжНУ.
- 13.Задорожний І. Нотолінійні Ірмолої та богослужбовий спів монастирів Закарпаття XVIII – поч. XX століть // Науковий вісник УжНУ Сер. “Педагогіка. Соціальна робота”. – Ужгород: УжНУ, 2005.– в.8.– С.42–45.
- 14.Ojtozi Ester. A máriarócsi baziliták cirilbetűs könyvei.–Debrecen, 1982.
- 15.Інв.№ 560 відділ стародруків б-ки УжНУ.
- 16.Філіп Л. Утворення Ужгородської духовної семінарії – важлива подія в духовному та культурному житті Закарпаття // Важливі віхи в історії Мукачівської греко-католицької єпархії. – Ужгород, 1998.
- 17.Інв. № 558. відділ стародруків б-ки УжНУ. Іриной Кондратович (1878–1957) – громадський і церковний діяч, історик. Про нього див.: Павленко Г.В. Діячі історії, науки і культури Закарпаття. – Ужгород, 1999. – С.94.
- 18.Б-ка УжНУ інв.№ 446 відділу рукописів і стародруків, Ірмологіон 1871р.
- 19.Б-ка УжНУ, інв.№ 557 відділу рукописів і стародруків, Почаївський Ірмологіон 1794 р.
- 20.Б-ка УжНУ, інв.№ 469 відділу рукописів і стародруків, Львівський Ірмологіон 1709 р.
- 21.Закарпатський краєзнавчий музей арх. № 8447.
- 22.Даний Ірмолой для опрацювання надав керівник церковного хору М.І.Алмашій.
- 23.Закарпатський краєзнавчий музей арх. №8434.
- 24.Б-ка УжНУ інв.№562 відділу рукописів і стародруків, Львівський Ірмологіон 1700 р.
- 25.Б-ка УжНУ інв.№559 відділу рукописів і стародруків, Львівський Ірмологіон 1700 р.
- 26.Лелекач М. Мукачівська Богословська школа (1744–1776) // Літературна неділя. – Ужгород, 1943.– №20. – С.237–250.
- 27.Фекета І.Альма-Матер. Ужгородській учительській семінарії – 200 років // Карпатський край – Ужгород: Патент, 1994. – №1–2. С.33–35.
- 28.Задорожний І. Єпископ Андрій Бачинський в єпістолярній спадщині. – Мукачево: Карпатська вежа, 2002. – 64 с.
- 29.Закарпатський краєзнавчий музей арх. № РК–311.
- 30.Пап С. Ірмологіон.– Пряшів, 1970.

*In article are investigated marginal records which confirm distribution printed staff-notated Irmologions in monasteries, spiritual educational institutions, in divine service practice. These data supplement our representations about functioning sacral monody on Transcarpathia in XVIII-XIX centuries. The chronology of Lviv Irmologion notes of the 1700 is given by the department of manuscripts and old-time editions of Uzhgorod University.*

**Key words:** *Irmologion, marginal records, sacral monody, divine service.*

**УДК 78.03**

**ББК 85.315.4**

**Ірина Таран**

### ГЕНЕЗА ПІАНІСТИЧНОЇ ОСВІТИ КОЛОМІЇ

*Автором статті досліджується генеза піаністичної освіти Коломиї, що формується з кінця XIX ст. Аналізується концертно-виконавська практика піаністів Галичини. Відзначено діяльність провідних коломийських педагогів-піаністів минулого та сучасності (Г.Лагодина-Залеської, Р.Клапоуцак, В.Ясіновської та ін.), дана оцінка їх ролі в історії піаністики Галичини. Виявлено проблеми щодо подальшого дослідження фортепіанного мистецтва Галичини.*

**Ключові слова:** *фортепіано, піаністична освіта, педагоги-піаністи.*

Утвердження незалежності України викликало спалах неабиякого інтересу до проблем національної музичної освіти. Аналіз соціальних та культуротворчих парадигм міста Коломиї у контексті історичних подій свідчить, що XX століття стало особливо важливим періодом

професійного вдосконалення музичного, зокрема піаністичного, мистецтва. Можна стверджувати про значне піднесення фахового рівня музикантів, яке було зумовлене в першу чергу вимогою професіоналізму й новими завданнями, що ставилися перед митцями.

Основні відомості про музичне життя Коломиї першої половини ХХ століття можна отримати з численних спогадів українських емігрантів, що надруковані у збірниках “Над Прутом у лузі... Коломия в спогадах” [1] та “Коломия і Коломийщина” [2]. Дослідженню окремих питань присвячені наукові розвідки музикознавців Юрія Булки, Любові Кияновської, Мирона Черепанина [3–5]. Вивчення фортепіанного мистецтва західноукраїнського регіону представлено у роботах Терези Кальмучин-Дранчук [6] та Наталії Кашкадамової [7].

Однак названі праці вивчають не всі аспекти досліджуваної проблеми, практично не порушуючи питання піаністичної освіти Коломиї. Саме обмеженість наявного фактологічного матеріалу зумовлює **актуальність** нашого дослідження та окреслює **мету** статті – вивчення генези піаністичної освіти Коломиї.

Фортепіанна музика почала поширюватися у Коломиї з кінця ХІХ століття. Спочатку інструменти з'явилися в салонах магнатів і слугували для музикування та навчання шляхетської молоді. Це були переважно польські й австрійські дома, що орієнтувалися в основному на західноєвропейську культуру. Серед українського населення у цей час ще не сформувався соціальний шар світської інтелігенції, яка б потребувала фортепіанної музики й розвивала її [7, с.7]. Як слушно зазначав Станіслав Людкевич: “...про якусь серйозну мистецьку (професійну) фортепіанну музику та музичну літературу ХІХ століття в Західній Україні говорити важко. Фортепіано в домах нашої сільської, а також міської інтелігенції в добі Вербицького було рідким явищем. Фортепіано стало приходити до честі шойно під кінець ХІХ століття головню під впливом Лисенка, фортепіанні твори якого стали у нас популяризуватися...” [8, с.404].

Саме просвітницько-виконавський піанізм М.В.Лисенка, як невід'ємна частина творчої спадщини митця, мав особливе значення для подальшого розвитку українського піаністичного мистецтва.

Значною подією для Коломиї став приїзд Миколи Лисенка у грудні 1903 року, який відбувся у рамках тріумфального турне по Галичині й Буковині з нагоди 35-ліття його творчої діяльності. Очевидець подій згадував: “Коломияни вітали його велично. 16-го грудня 1903 року увечері став рух на пероні станції. Святково прибрана громада містян з великим хвилюванням очікувала дорогого гостя. На пероні був виставлений довезений шпалер із січовиків та гімназистів. З приїздом потягу члени комітету вивели з вагону достойного гостя... Під команду кошового печеніжинської Січі В.Мацька всі Січі віддають українському музичному кобзареві перший поклін, стоголосо “Слава!”, а хористи “Коломийського Бояна” та гімназисти відспівали “Многая літа” [9, с.3].

У ювілейних концертах М.В.Лисенко у відповідь на всі привітання виступав із виконанням своїх творів – іноді з баркаролою “Пливе човен”, але завжди з виконанням “Другої української рапсодії” – твору, який за справедливим переконанням композитора втілював його художні принципи в галузі фортепіанної творчості [10, с.146]. Так було й 17 грудня 1903 року, коли хор “Коломийського Бояна” під орудою о.Теодозія Курп'яка привітав Миколу Лисенка концертом. У відповідь зворушений композитор виконав свої фортепіанні твори. Цікавим фактом є те, що до сьогоднішніх днів у Музеї історії міста Коломиї зберігається фортепіано фірми Gustav Röster, на якому грав Микола Лисенко того пам'ятного вечора.

Необхідно відмітити, що Коломия завжди була значним культурно-мистецьким осередком і концерти, які тут відбувалися у першій половині ХХ століття, привертати увагу численній публіки, адже на сцені виступали такі зірки світової та вітчизняної сцени,

як Соломія Крушельницька, Михайло Голинський, Модест Менцінський, яким неодноразово акомпанували відомі піаністи Нестор Нижанківський та Антін Рудницький. З сольними концертами приїжджала у Коломию також Володимира Божейко – одна з перших галицьких піаністок, що почала виступати на європейських концертних естрадах. Вона була кращою ученицею Ольги Окуневської (1875–1960), яка свого часу вдосконалювала фортепіанну майстерність у Миколи Лисенка в Києві.

Володимира Божейко (1897–1955) – це яскрава представниця пізньоромантичного піанізму, у репертуарі якої було багато цікавих та популярних фортепіанних творів. Її віртуозна й темпераментна манера гри знаходила багатьох шанувальників. Одразу після закінчення Віденської академії музики вона розпочала активну концертну діяльність, виступаючи у Відні, Празі, Львові, інших містах Галичини, зокрема, й у Коломиї. Особливі заслуги цієї піаністки у професіоналізації західноукраїнського концертного життя відзначали Станіслав Людкевич [11] та Василь Барвінський [12].

Генеза професійної піаністичної освіти Коломиї тісно пов'язана із заснуванням Коломийської філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка. Саме цей заклад у першій третині ХХ століття охопив розгалуженою мережею філій усю Галичину. Ця важлива подія знаменувала перехід західноукраїнської музичної культури на професійний шлях.

Очевидно, що зміна напрямків у мистецтві й методів навчання у музичній педагогіці, які поєднуються із спадковістю традицій, – явище необхідне і продиктоване вимогами життя. Сьогодні, коли ми звертаємося із сучасних позицій до історії фортепіанного мистецтва, безсумнівним фактом є те, що деякі з ідей музикантів минулого себе вже вичерпали. Проте основні принципи їхньої фортепіанної педагогіки, а саме – виняткова увага до піаністичної досконалості, методи слухового виховання, інтенсивна праця над розвитком техніки, поєднання співучого туше з мовною виразністю музичної фрази, осмислення цілісного формотворчого процесу – досі не застаріли і є “наріжним каменем” сучасного піанізму [13, с.7].

Уже від самого початку заснування Коломийської філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у 1929 році (з грудня 1939 року – музична школа) і протягом усього часу існування саме тут навчалось найбільше учнів-піаністів і працювало найбільше викладачів по класу фортепіано. Фаховий рівень педагогів-піаністів постійно вдосконалювався і мав величезний вплив на розвиток піаністичної освіти в подальшому, знайшовши своє гідне продовження у наступних поколіннях талановитих коломийських музикантів.

У 1931–1941 роках у Коломийській філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка плідно працювала провідний викладач по класу фортепіано Галина Миколаївна Лагодинська (1900–1964), учениця Марії Криницької у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка у Львові та Софії Дністрянської (з Рудницьких) у Відні.

Згадуючи тогочасне життя у Коломиї, Г.М.Лагодинська-Залеська через багато років писала: “...люди з великою любов'ю ставилися до музики і це відчувалося увесь час та на кожному кроці. Майже не було української родини в місті, що не стояла б у тісному контакті з музичним життям. Одні співали, другі грали, інші диригували або організували музичні імпрези – і все те з власної волі й охоти, без ніякого примусу й обов'язку – а всі разом не пропускали ні одної події, щоб участю в ній засвідчити свою любов до музичного мистецтва” [14, с.382]. “Я взялася з запалом до праці, бо й було з ким працювати. Більшість учнів були талановиті, і, що найважливіше, любили музику та пильно працювали так, що на добрі наслідки нашої обопільної праці не треба було довго чекати. Вже перші іспити і пописи показали поступи учнів, а це було захопотою і для них, і для мене до ще більшої наполегливої праці. Ще сьогодні маю в пам'яті всіх тих моїх учнів, їхній образ так виразно рисується в моїх спогадах, що інколи неначе живими бачу їх перед собою...” [14, с.373].

Серед великої когорти учнів-піаністів Г.М.Лагодинської у Коломийській філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка слід виділити таких як: Маруся Витвицька-Сливинська (у США); Люба Коссак-Баб'юк (багаторічний викладач Львівської консерваторії ім. М.Лисенка); Надія Недільська (викладач Музичного інституту у Філадельфії); Леся Шипайло (у США); Юрій Новодворський (довголітній завідувач фортепіанного відділу Івано-Франківського музичного училища ім. Д.Січинського); Любомир Ковалів (піаніст із “Божої ласки”, загинув у роки війни); Ярослав Турянський (у США); Надія Корвацька (в Коломиї); Наталія Степаняк (загинула в роки війни); Дарія Михайлів-Ставнича (в Івано-Франківську); Оксана Яремич (у США) та багато-багато інших [15, с.159].

Як учителька по класу фортепіано Галина Лагодинська давала своїм учням дуже добру підготовку, ставила перед ними високі вимоги й це проявлялося у вагомих результатах. Її педагогічна методика була спрямована на якнайширше ознайомлення учнів із музичною літературою різних епох та стилів: на кожну лекцію треба було приносити новий етюд, усе нові п'єси, що привчало до самостійної праці й давало добрі навички читки нот із листа (a prima vista). Вивчали твори композиторів від Йоганна Себастьяна Баха, класиків, романтиків до музики ХХ століття, українську музику, зокрема, твори Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Нестора Нижанківського та інших композиторів.

У важкі післявоєнні роки високий рівень піаністичної освіти у Коломиї зберігався завдяки праці викладачів по класу фортепіано Євстахії Костянтинівни Ласійчук (1911–1958) та Ксенії Мілетіївни Качури-Курбанович (1912–1969), випускниць Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Львові.

Особливо активну роль у розвитку піаністичної освіти у Коломиї відіграла Романа Володимирівна Клапоушак (1909–1981) – учениця Нестора Нижанківського, прекрасний фахівець, усе життя якої служило взірцем самовідданого служіння фортепіанному мистецтву. На жаль, єдиним джерелом відомостей про життя і просвітницько-педагогічну діяльність піаністки є спогади її учнів і “Альбом пам'яті Романи Володимирівни Клапоушак”, який зберігається у фондах Музею коломиїської дитячої музичної школи № 1 [16].

Головною рисою Р.В.Клапоушак була особлива вимогливість у роботі як до учнів її класу, так і до себе. На індивідуальних заняттях по фортепіано викладач багато працювала над технічними вправами, над вокальним чуттям фрази, “співу” на фортепіано, над динамікою. Основним видом роботи було опрацювання виразності виконання, яке щоразу впливало з конкретного змісту і стилю того чи іншого фортепіанного твору. Викладач виховувала у своїх учнів гарне, шляхетне звучання, ідеалом якого була кантіленність. Також постійно вдосконалювалася ритмічна організація гри, стрункість метричної пульсації. Розвиток техніки учня формувалася на таких принципах, як:

- відчуття вільної руки у зап'ясті, лікті і плечі, відчуття свободи всього тіла;
- точна атака звука, ясна, розбірлива фортепіанна вимова;
- міцні заокруглені пальці – основа піаністичної техніки.

Р.В.Клапоушак розробила низку вправ та етюдів для виховання усіх найважливіших навичок фортепіанної гри в молодших і середніх класах. Послідовний розвиток цих напрямків дозволив вивести окремих учнів старших класів музичної школи на рівень концертного виконання.

Таким чином, можна з упевненістю відзначити, що творча діяльність коломиїських педагогів-піаністів періоду 30–80-х років ХХ століття відіграла важливу роль у національному відродженні краю. Вони не тільки навчали своїх учнів піаністичної вправності, а й пропагували любов до прекрасного, до рідної землі, її історії та народу. Власне, плеяда таких відомих коломиїських педагогів-піаністів, як Галина Лагодинська, Євстахія Ласійчук, Ксенія Кічура-

Курбанович, Романа Клапоушак, а також згодом Марія Карачевська, Ярослава Мельник, Леонора Коссак, Олександра Левицька, Любов Карп'юк, Ірина Білінська, Віра Губач, Зеновія Гоянюк, Любов Станкевич та інші зуміли об'єднати навколо себе величезну кількість учнів-піаністів та послідовників, талановитих музикантів різних поколінь. Серед вихованців Коломиї з особливою гордістю можна назвати такі імена: Стефанія Павлишин, Любов Баб'юк, Дзвенислава, Олександра та Оксана Левицькі, Богдан Луканюк, Юрій Новодворський, Ярема Якуб'як, Юрій Ясіновський, Олександр Козаренко та багато-багато інших. Саме це дає усі підстави стверджувати про створення у Коломиї піаністичної освіти високого рівня.

На сучасному етапі коломиїська фортепіанна школа – це складний організм, у якому взаємодіють музиканти декількох поколінь, різних індивідуальностей та стилів. Її основу складає, як і раніше, менш помітна зовні, але необхідна і ґрунтовна повсякденна кропітка робота педагогів-піаністів. На фортепіанному відділі дитячої музичної школи №1 плідно працюють представники середнього та молодшого покоління викладачів по класу фортепіано: Веслава Ясіновська, Марта Томенко, Наталія Симчич, Любов Хомич та багато-багато інших талановитих піаністів.

Ідеалом фортепіанного звучання у їх методиці є глибокий, опорний (“до дна клавіші”), співучий тон – вагомий і матеріальний, але не ударний, вокальний підхід до фрази. Завдяки цьому стає можливим розкриття змісту музики та емоційного настрою учня. Вагова гра є підставою і для розвитку техніки, яка вимагає особливого розуміння й усвідомлення.

Піаністична освіта Коломиї знайшла своє гідне продовження і розвиток у класах фортепіано Коломиїського коледжу та Коломиїського інституту Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаніка [17]. Запорукою успіху музичного відділення, перш за все, є цілеспрямована праця викладачів, що стало вищою школою для зростання музичної та професійно-педагогічної підготовки студентів коледжу й інституту. Провідні викладачі по класу фортепіано Ольга Русакова, Лариса Ларіонова, Марія Фірманюк у своїй роботі велику увагу приділяють проблемам педалізації, мелодичного інтонування та роботі над звуком. Вони беруть активну участь у розробці основних програмових вимог з основного та додаткового інструменту фортепіано, концертмейстерського класу, методики викладання гри на фортепіано тощо.

Підсумовуючи викладене вище, слід підкреслити еволюційні зміни в розвитку професійної піаністичної освіти Коломиї, які, в першу чергу, стосуються удосконалення методів навчання та урізноманітнення концертно-педагогічного репертуару піаністів. Цей процес має прогресуючий характер і безпосередньо виявляється у підвищенні загального професійного рівня.

1. Над Прутом у лузі... Коломия в спогадах / Ред. З.Книш. – Торонто: Срібна сурма, 1962. – 431 с.
2. Коломия і Коломиїщина // Збірник статей і споминів про недавнє минуле. – Філадельфія: Комітет коломиян, 1988. – 565 с.
3. Булка Ю.П. Музична культура Західної України // Історія української музики. 1917–1941 рр. – К.: Наукова думка, 1992. – Т. IV. – С. 545–590.
4. Кияновська Л.О. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. – Тернопіль: Астон, 2000. – 339 с.
5. Черепанин М.В. Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.). – К.: Вежа, 1997. – 328 с.
6. Кальмучин-Дранчук Т.А. Стилістичні аспекти виконавських традицій в українському піаністичному мистецтві першої половини ХХ століття. – Івано-Франківськ: Факел, 2004. – 146 с.
7. Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові. – Тернопіль: Астон, 2001. – 400 с.
8. Людкевич С. Старогалицька фортепіанна музика ХІХ ст. // Дослідження, статті, рецензії, виступи. / Упоряд., ред., переклади, примітки і бібліографія З.Штундер. – Львів: Вид-во М.Коць, 2000. – Т. II. – С. 404–405.
9. Кречковський Л. Величю зустрічали в Коломиї // Коломиїський вісник. – 1992. – 22 березня. – С.3.
10. Курковський Г. Микола Лисенко. Піаніст-виконавець. – К.: Муз. Україна, 1973. – 151 с.

11. Людкевич С. Фортеп'яний вечір п-ни В.Божейко // Діло. – 1923. – 29 вересня.
12. Барвінський В. Фортеп'яний вечір п-ни В.Божейко // Діло. – 1925. – 19 вересня.
13. Блажкевич Г., Старух Т. Правда і міфи про львівських піаністів-основоположників фортепіанної школи. – Львів: Сполом, 2002. – 226 с.
14. Лагодинська-Залеська Г. З музичного життя Коломиї // Над Прутом у лузі... Коломия в спогадах / Ред. З.Книш. – Торонто: Срібна сурма. 1962. – С.371–382.
15. Баб'юк-Коссак Л. З музичного життя Коломиї // Музика Галичини. – Львів: Сполом, 1999. – Т.ІІ. – С.149–164.
16. Альбом пам'яті Романи Володимирівни Клапоушак // З фондів Музею коломийської дитячої музичної школи №1. – Коломия, б.р. – 31 с.
17. Ковтун В. Коломийський педагогічний коледж Прикарпатського університету імені Василя Стефаника сьогодні // Джерела. – 2003. – №1. – С.35–39.

*In clause it is investigated genesa of Kolomyja pianistic formation. Activity of leading kolomyja teachers-pianists of past and the present is analyzed. The article raises problems for future researches and appraises their importance for history of the Ukrainian piano art. The art activity of the former and present-time piano teachers (Lahodynska-Zaleska, Klapoushchak. Yasinovska) is studied. The problems of future Halychina piano art investigation are discussed.*

**Key words:** piano, pianistic formation, teachers-pianists.

УДК 78.071.2  
ББК 85.315.32

Віолетта Дутчак

### БОГДАН ШАРКО – СПІВАК-БАНДУРИСТ УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ

*Автор статті розглядає основні періоди становлення Б.Шарка (Німеччина) як співака й бандуриста. На новому документальному матеріалі визначено місце і роль Б.Шарка в розвитку бандурного мистецтва діаспори. Визначено засади творчого універсалізму митця, основні напрями його діяльності. Здійснено аналіз інструментарію бандуриста, його основний репертуар.*

**Ключові слова:** бандурне мистецтво, діаспора, репертуар, традиції, творчий універсалізм.

Серед постатей митців, які репрезентують бандурне мистецтво українського зарубіжжя – Зіновія Штокалка, Володимира Луціва, Ярослава Бабуняка. Семена Ластовича-Чулівського, Степана Ганушевського – родове коріння яких у Галичині, окреме вагоме місце належить і співаку-бандуристу Богданові Шарку, уродженцю Прикарпаття, який уже впродовж значного часу проживає у Німеччині, в м.Мюнхені.

Відсутність протягом тривалого часу інформації про діяльність організацій та діячів західної української діаспори зумовила поверхневий характер відомостей про особу Б.Шарка. Лише з кінця 80-х – початку 90-х років, після проголошення незалежності України, розширення зв'язків із представниками культурно-просвітницьких та громадських організацій діаспори, ознайомлення з українознавчою літературою діаспори, була створена можливість дослідникам отримати документальні джерела для наукових розвідок.

Пропонована стаття узагальнює відомості про Б.Шарка, вміщені в збірнику “Українці в світі” [1], енциклопедичному словнику О.Залеського [8], окремих газетних публікаціях [4; 5; 6; 10]. Окремі висновки сформовані в результаті особистого листування

автора статті зі співаком, аналізу його аудіозаписів вокального та бандурного репертуару, а також опублікованого епістолярію Б.Шарка [2; 7]<sup>1</sup>.

**Мета статті** – визначити творчі здобутки Б.Шарка на музично-просвітницькій ниві в середовищі українського зарубіжжя другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Для досягнення мети були конкретизовані такі **пошукові завдання**: дослідити й фахово оцінити бандурну виконавську творчість Б.Шарка другої половини ХХ ст. на основі документальних матеріалів (афіш, відгуків у пресі) та аудіозаписів митця; проаналізувати вокальний репертуар і суспільно-громадську діяльність Б.Шарка.

Більшість бандуристів-виконавців післявоєнного періоду як у Європі, так і на американському континенті (З.Штокалко, Г.Китастих, П.Конопленко-Запорожець) музичну освіту здобули ще в Україні, вивчили основи гри на інструменті (кобзі, бандурі), базовий традиційний кобзарський репертуар, що дозволило визначити їх сполучну роль між материковою Україною і діаспорою у продовженні регіональних кобзарських традицій, збереженні інструментарію та способів гри. Проте найцікавішим для аналізу видається виконавська діяльність тих бандуристів, більшість свідомого життя яких пройшла в умовах інонаціонального середовища. Як писав З.Штокалко, “в умовах еміграції дальшому культивуванню кобзарства бракує зв'язку з актуальною вітчизняною дійсністю, проте воно має всі дані для відродження своїх традицій” [13, с.2]. Саме такі власні традиції бандурного мистецтва, що сформувалися у діаспорі, можна визначити як синтетичні, що об'єднують риси як національних регіональних традицій материкової України, так і музичних традицій тих місцевостей, де функціонували українські осередки.

Богдан Шарко народився у с. Вікторів Галицького району Станіславівського повіту, теперішньої Івано-Франківської області, 31 жовтня 1920 року у священничій родині. Його змалку оточувала музична атмосфера: батько о.Ярослав був активістом місцевої “Просвіти”, відомим в околиці солістом-тенором, мати Ірина добре володіла фортепіано, часто вдома музикувала, а дід грав на цитрі. Значне враження на малого Богдана здійснили виступи мандрівних українських театрів та церковних хорів. Тому, навчаючись у Станіславській гімназії, Б.Шарко розпочинає вчитися гри на фортепіано у педагога Станіславської філії Музичного інституту ім. М.Лисенка Стефанії Крижанівської, теорії музики – у відомого композитора, тодішнього директора інституту Івана Недільського (1930–1934 рр.). До цього періоду належать і перші спроби Богдана співу та гри на гітарі – улюблених видів домашнього музикування. Пізніше розпочинається професійне навчання співу в педагога Івана Барусевича, інших учителів у музичному училищі, сформованому на базі інституту. З 1938 р. Б.Шарко починає студіювати право у Львові, а пізніше за німецької окупації переходить на навчання лісівництва.

Як і багато інших українських молодих митців, Богдан Шарко в середині 40-х років емігрує на захід. З липня 1945 року Б.Шарко опиняється у Німеччині, в м. Авгсбурзі (Баварія). Він продовжує “науку солоспіву” у Мюнхені у класі камерної співачки з Ляйтцігу Ельзи Цайдлер (1946–1947 рр.), яка “вишколила його голос – баритон”. Уже пізніше Б.Шарко навчається вокалу в консерваторії Штрауса та на економічних студіях в Українському вільному університеті. Саме до початку німецького періоду в житті Б.Шарка належить опанування гри на бандурі в колишнього члена капели бандуристів ім. Т.Шевченка Івана Рябчуненка. Тоді ж була виготовлена й перша діатонічна бандура, на якій Богдан Шарко

<sup>1</sup> У цитатах з листів збережено мову оригіналу.



вчився грати, співав традиційний бандурний вокально-інструментальний репертуар (1950).

Упродовж усього періоду своєї подальшої діяльності Богдан Шарко поєднував офіційну службу з творчими виступами. Це зайвий раз підтверджує складність професійного утвердження музиканта, особливо емігранта в іншомовному середовищі. Богдан Шарко в одному з листів до співака Йосипа Гошуляка писав: “Знаю, який це для Тебе успіх – виступати у повних і переповнених залах. Мати зустрічі з кваліфікованими митцями. Це не провінційне Торонто, де багато заздрісних людей, котрі для мистецтва не мають найменшого зрозуміння, а тим більше для митця на чужині, котрий потребує успіхів для дальшого розвитку” [2, с.300]. І ще: “... життя на еміграції не сприяє розвитку мистецьких талантів. На професійне навчання більшості обдарованих не вистачає матеріальних засобів, різні невеличкі стипендії, навіть як хтось їх дістане, не забезпечують мінімуму на прожиток. Часто талановиті люди мусять витратити свій час і сили, заробляючи некваліфікованою фізичною працею. Небагатьом вдається перебороти труднощі, і це приходиться робити величезними зусиллями, часто коштом здоров’я. Все це знеохочує талановитого спершу ентузіаста до праці над собою. Скільки ж то потенційних митців мусило покинути думку про мистецький шлях, як непевний і непоплатний фах і недосяжний люксус, та взялися за “практичний” фах, аби жити, марнуючи тим самим вроджений талант! І нема серед нашої еміграції майже ніякої, хоч би тільки моральної підтримки тим, хто хотів би студіювати мистецькі дисципліни...” [2, с.565].



За словами самого Б.Шарка, з 1951 року розпочинаються його виступи як соліста-бандуриста в усіх більших поселеннях українців Західної Німеччини. Крім того, він активно пропагував бандуру як національний український інструмент перед чужинцями в Німеччині, Австрії, Франції, Бельгії, Голландії, Люксембурзі, Великобританії, Італії. Численні відгуки у пресі особливо відзначали виступи Б.Шарка на концертах і фестивалях баварського радіо, фольклорному концерті у Страсбурзі, мистецьких акціях мюнхенського клубу “Катакомба”.

Брав участь Богдан Шарко і в музичних конкурсах: на Міжнародному форумі музикантів у Шварцвальді в 1961 році він здобуває титул “Майстерзінгер” і почесну грамоту, вагомими були й відзнаки Міжнародного конкурсу “Швабінгервохе” і клубу патріцив-традиціоналістів “Альтмонахія” у Мюнхені, високе відзначення як “віртуоза-бандуриста” (“Мюнхен Меркур”, 24 липня 1971 р.).

У листі до Йосипа Гошуляка Богдан Шарко писав: “Від багатьох років виступаю по різних “академіях”, 1975 року мав 9 концертів в Англії, в тому числі шість з сопраністкою з Бельгії. Спів – це моя розвага...” [2, с.297].

На всіх концертних виступах Богдан Шарко підкреслював своє українське походження та традиційний національний інструментарій (за його власними спогадами, для німецькомовної публіки він обов’язково розповідав про бандуру, її історію, відповідний репертуар, оскільки інструмент часто порівнювали з російською балалайкою).

З 1971 р. Богдан Шарко виступає з хроматичними інструментами: бандурою з перемикачами англійського майстра Василя Гляда та чернігівською хроматичною бандурою, отриманою з України. Його репертуар охоплює найрізноманітніші українські народні пісні й думи. Найбільшу перевагу він надає історичним та лірико-драматичним пісням, релігійним кантам.

Тоді ж у 70-х роках Богдан Шарко здійснив ряд аудіозаписів: виходять його дві короткограючі платівки “Пісні при бандурі” та “Українські релігійні пісні” (у супроводі органу).

Перша з них охоплювала твори “Встає хмара з-за лиману”, “Дума про Морозенка”, “Повій вітре, на Вкраїну”, “Чорний кольор”. На другій звучали “Кант про почаївську Божу матір”, великодній ірмос “Плютію уснув”, “Молитва” з опери С.Гулака-Артемовського “Запорожець за Дунаєм”. У пресі відзначалося, що співак “технічно заавансований з виразною дикцією, приємним тембром”, його голос звучить “велично і молитовно”, “баритон широкого діапазону розвивається рівномірно від п’яно до драматичного форте і навпаки” [4]. Крім того, Богдан Шарко здійснив і записи на баварському радіо в Мюнхені та радіостанції Баня Лука в тодішній Югославії, його пісні з бандурою часто звучали в недільних концертах за замовленнями.

Як і багато інших митців українського зарубіжжя, Б.Шарко – універсальна особистість, яка поєднувала, крім основної службової діяльності (економіста в університетській клініці м. Мюнхена), творчу за багатьма напрямками – концертним (як бандуриста й соліста-співака), музично-критичним (як музичного кореспондента багатьох видань Європи та Америки), громадським (як активний діяч в організаціях “Український християнський рух”, “Товариства за патріархальний устрій УКЦ”, “Братства колищніх вояків I дивізії УНА в Німеччині та ін.).

Упродовж десятиліття (1961–1971) Богдан Шарко був європейським представником і дописувачем фахового музичного квартальника “Вісті” (Нью-Йорк), редколегію якого очолював Мар’ян Коць. На сторінках цього журналу за підписом Б.Шарка були опубліковані статті-біографії (як він зазначав, – “мистецькі силуетки”) багатьох відомих музикантів – композиторів, виконавців, теоретиків, що репрезентували українське зарубіжжя. Це, зокрема, статті про Іванну Синеньку-Іваницьку, Аристиду Вирсту, Андрія Гнатишина, Ярослава Барнича, Івана Недільського, Остапа Бобикевича, Ірину Маланюк та багатьох інших. Крім того, Богдан Шарко опублікував численні статті та відгуки на мистецькі події у часописах “Християнський голос”, “Шлях перемоги”, “Свобода” тощо.

Його концерти відбувалися не лише з бандурою, але й як соліста-співака із сольними концертами в супроводі фортепіано чи органа, де виконувався переважно класичний репертуар (твори Г.Генделя, Ф.Шуберта, Т.Джордані, М.Лисенка, Д.Січинського), а також композиції ХХ ст. (Р.Купчинського, А.Кос-Анатольського, О.Бобикевича), пісні народів світу. Іноді концерти Б. Шарко проводив в ансамблі з іншими співаками або як акомпаніатор на бандурі для молодечих ансамблів чи окремих солістів. У листах до Йосипа Гошуляка спостерігаємо своєрідний звіт про творчі виступи Богдана Шарка. Він писав: “Мюнхенський Дім міжнародних зустрічей влаштував т.зв. Різдвяний вечір, як нині завжди влаштовують під час різвяного посту. Я на ньому виступав з бандурою (українські колядки)” (січень, 1988); “3 нагоди 1000-ліття (Хрещення Руси-України. – В.Д.) я виступав на двох імпрезах, співаючи по три пісні під фортепіано і три при бандурі. На жаль, нема ще в Німеччині й у Франції тенора, щоб мене, старого, заступив. З того й користаю. Були такі, що вчилися, але нічого не вийшло. Голос – в першій мірі дар Божий” (серпень, 1988) [2, с.308, 310].

Тісні взаємини об’єднували Богдана Шарка, та й продовжуються до сьогодні, з представниками мистецького українського зарубіжного світу. Зокрема, з бандуристами Володимиром Луцівим (Великобританія), Степаном Ганушевським (США), Мирославом Дяковським (Канада), квартетом “Кобзарське братство” (Великобританія), співаками Йосипом Гошуляком (Канада), Михайлом Скалою-Старицьким (Франція), музикознавцями доктором Павлом Маценком (США), головним редактором журналу “Бандура” Миколою Досінчуком-Чорним (США).

Опубліковані зразки листування Богдана Шарка з Йосипом Гошуляком та Володимиром Луцівим засвідчують його небайдужість до поглядів на мистецький світ, до багатьох проблем творчого пошуку, діяльності митця-емігранта в іноетнічному середовищі, іншомовному оточенні. Недарма Йосип Гошуляк сприймав Богдана Шарка не лише як друга, але й “митця, котрий розуміє до тонкощів проблеми музичного мистецтва взагалі, а нашого українського зокрема”



[2, с.309]. Дійсно, в листі до Й.Гошуляка (грудень, 1977) Б.Шарко писав: “Так, український народ – народ музично обдарований, але тому, що не мав власної держави, музично ще замало культивованим у порівнянні до його природних музичних даних. Українці люблять коломийки і не роблять зусиль, щоб ушляхетнити свій слух класикою, до якої, крім музичної емоції, треба ще так званого “музикального інтелекту”, розуміння “музичних форм”...” [2, с.296]. В іншому листі (грудень, 1983) зустрічаємо цікавий аналіз музичного життя емігрантів у Європі: “Український Мюнхен – це у порівнянні зі скупченням українців за океаном п р о в і н ц і я! Тут всього 3 хори в Німеччині, 2 бандуристи-солісти: я, вже сеньйор, і молодий, 30-літній, з походження волиняк, грає добре, але безголосий, не співає (Очевидно, це про Мирослава Дяківського. – В.Д.). Про Луціва не забув, це Британські острови (Володимир Луців, який проживає у Лондоні. – В.Д.). У Стразбурзі, у Франції, де парохом є ... о.Когут (непоганий природний баритон), є гарний ансамбль з 4-х бандуристів. Виступали вже у французькому телебаченні, грають добре, голосово слабкі... Я ще деколи виступаю, найчастіше з бандурою перед німцями, бо наш інструмент їм незнаний, це для них атракція...” [2, с.305].

Б.Шарко щиро вболівав за діяльність співаків-українців за кордоном (“співак мусить бути завжди активним”) [2, с.307], підкреслюючи постійну проблему вибору репертуару, залежність від смаків і уподобань слухачів і критиків, особливо українських: “Наша публіка під музичним оглядом, цебто під оглядом музичного знання і культури, а не під оглядом музикальної талановитості, поступається на ціле небо перед німецькою публікою. Наші люди не люблять слухати міжнародної класики, оперних арій, бо ці твори на їхнє простеньке вухо мелодично затяжкі” [2, с.303]. У листі до Володимира Луціва, Б.Шарко зазначав: “Мистці є звичайно заздрісні за успіхи другого, нехай він і нижчої кляси, та завжди вбачається в ньому конкурента” [7, с.546–547]. І ще він погоджувався з думкою співачки Калини Чічки-Андрієнко: “...українська публіка є з л о б н о критична, заздрісна і не підтримує своїх митців, навіть морально, у протилежність до німців” [2, с.307]. А в статті “Другові в альбом” (Торонто, “Нові дні”, 1992) Б.Шарко узагальнював: “...наше (українського зарубіжжя. – В.Д.) музичне життя переважно заповнене аматорщиною, часто безвартісними сентиментальними піснями, романсами... На жаль, серед нашого еміграційного громадянства все ще замале зацікавлення класичною музикою. Це спадщина з рідного краю, де, наприклад в Західній Україні, крім Львова, не було оперних театрів, мешканці не тільки сіл, але й більшості міст не мали змоги розвивати свою музичну освіту, їхнє музичне життя здебільшого обмежувалося до аматорських хорів” [2, с.565].

Тому у концертах Богдан Шарко завжди старався побудувати концертну програму з точки зору виховання публіки, поєднуючи і класичні арії різними мовами, і твори композиторів діаспори, й обробки українських народних пісень.

Крім того, Б.Шарко матеріально підтримував відомого майстра бандур і дослідника-теоретика бандурного мистецтва Семена Ластовича-Чулівського, який також проживав у Мюнхені. Після смерті С. Ластовича-Чулівського Богдан Шарко був ініціатором похорону та збору коштів на організацію побудови постаменту на могилі митця (“бандуристи – ми мусимо солідаризуватися” [7, с.547].

Не оминув увагою Богдан Шарко й часопис бандуристів українського зарубіжжя “Бандура” (США, Нью-Йорк). Йому належать декілька дописів до журналу, що присвячені постагтям виконавців-бандуристів, зокрема й С.Ластовичу-Чулівському [11; 12].

Праця музичного критика та довголітнього члена управи німецько-українського товариства дозволила Б.Шарку стати головним редактором-упорядником видання “На громадській ниві: З діяльності Центрального представництва української еміграції в Німеччині (1968–1987)” [9]. Збірник узагальнює напрями й етапи діяльності цієї організації, містить значну документальну інформацію про функціонування, проблеми і здобутки емігрантів у Німеччині. Збірник аналізує організаційні, навчальні, видавничі, фінансові, правничі справи ЦПУЕН, у

тому числі звіти президії управи, постанови і резолюції; хроніку культурних імпрез та культурно-просвітницьких заходів, святкувань, протестно-інформаційних акцій. Важливо, що окремі сторінки видання стосуються й бандурного мистецтва, подають відомості про виступи бандуристів на мистецьких імпрезах та суспільно-політичних акціях у Німеччині (зокрема, самого Б.Шарка, В.Луціва, Ю.Дубицького, ансамблю під керівництвом М.Дяковського та ін.).

Б.Шарко всюди підкреслював, що він аматор, не зважаючи на високе поцінування його діяльності багатьма слухачами й музичними критиками. Метою праці Богдана Шарка впродовж усіх років і до сьогодні залишається популяризація української народної пісні, пропаганда українського інструменту бандури серед іншомовних слухачів.

1. Богдан Шарко – бандурист високого класу // Альбом “Українці в світі”. – Київ-Мельбурн:Фортуна, 1995. – С.277.
2. Гошуляк Й. Й свого не цурайтесь (Спогади, листування, матеріали). – Львів: Каменяр, 1995. – 590 с.
3. Зразкова імпреза у Везін-Шалеті // Українське слово. – 1976. – 4 липня.
4. Коваль Ф. Платівки баритона Богдана Шарка // Шлях перемоги. – 1973. – 4 листопада.
5. Кузь Б. 35-річний ювілей мистця // Свобода. – Нью-Джерсі, США. – 1987. – 5 серпня.
6. Леник В. Ювілей заслуженого громадянина. // Християнський голос. – Мюнхен, 2000. – 31 жовтня.
7. Луців В. Від Бистриці до Темзи: Спогади, документи, публікації, листи. – Львів: Дивосвіт, 1999. – 608 с.
8. Мала українська музична енциклопедія / Опрацював О.Залеський. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1971. – С. 121.
9. На громадській ниві: З діяльності Центрального представництва української еміграції в Німеччині (1968–1987) / Упор. Б.Шарко. – Мюнхен, 1988. – 188 с.
10. Про нас його бандура розповідає світові (Інтерв’ю з Б.Шарком. Запис В.Ковальчука). // Західний кур’єр. – Івано-Франківськ, 2003. – 6 листопада.
11. Шарко Б. Сл.п. бандурист С.Ластович-Чулівський // Бандура. – 1988. – № 23–24. – С.38.
12. Шарко Б. Поляка // Бандура. – 1988. – № 23–24. – С.2.
13. Штокалко З. Кобзарський підручник. – Едмонтон–Київ: Вид-во Канадського інституту українських студій, 1992. – 343 с.

*The author of the article considers the main periods of B.Sharko’s (Germany) formation as the singer and bandura player. Using new documentary material the place and the role of B.Sharko in the diaspora bandura art development were defined. The art worker creative universalism foundations were defined both with the main directions of his activity. The analysis of bandura player tools and his main repertoire were made.*

**Key words:** bandura art, diaspora, repertoire, traditions, creative universalism.

УДК 78.07

ББК 85.315.32

Марія Євгенівна

### РОЗВИТОК ЛІРНИЦЬКИХ ТА КОБЗАРСЬКИХ ТРАДИЦІЙ НА ТЕРНОПЛЬЩИНІ (ВІД ВИТОКІВ – ДО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ)

*Автором статті висвітлюються основні періоди розвитку лірницьких та кобзарських традицій Тернопільського регіону. Окремо визначено роль яскравих особистостей у становленні професійних засад цього виду мистецтва (Г.Хоткевича, К. Мисевича та ін.). Новий документальний матеріал дозволяє проаналізувати й дати сучасну наукову оцінку багатьом аспектам проблеми, зокрема прослідкувати спадкоємність виконавських традицій у регіоні.*

**Ключові слова:** кобзарське мистецтво, лірницьке мистецтво, творчість.

Народновиконавські традиції Тернопільщини, яка за географічним розташуванням та етнічними ознаками знаходиться на стикові різних історико-географічних земель української етнічної території – Східної Галичини (Західне Поділля) й частини Гівденної Волині, позначені у значній мірі достатньою неоднорідністю. Це зумовлено етнолокальними (діалектними) відмінностями, що збереглися у музичних діалектах південно-центральної Волині. Північні райони Волинської області, тобто райони волинсько-подільського пограниччя, позначені спільними рисами музичного фольклору (Кременецький, Шумський, Ланівецький райони). Південно-західні (Придністров'я) райони (Борщівський, Заліщицький, частково Бучацький і Монастирський) позначені впливом гудульського музичного діалекту [1, с.10]. На різних етапах історичного розвитку народновиконавські традиції зазнавали спільних або відмінних культурно-політичних впливів.

Метою нашої розвідки є показ розвитку кобзарсько-лірницьких традицій Тернопільщини впродовж XII – першої половини XX століть. Уперше до наукового обігу вводиться новий фактичний матеріал, а також робиться спроба його наукового узагальнення й сучасної інтерпретації. Новизна проблематики обумовлює розв'язання таких завдань: огляд кобзарсько-лірницької традиції Тернопільщини до початку XX століття; виокремлення двох етнолокальних її різновидів та поширення кобзарсько-лірницького інструментарію й виконавства на Тернопільщині у першій половині XX століття.

Тернопільщина розташована в західній частині України, межує з п'ятьма областями: Хмельницькою – на сході, Чернівецькою та Івано-Франківською – на півдні, Івано-Франківською та Львівською – на заході, Рівненською – на півночі. Територія сучасної Тернопільської області – правічні українські землі, що входили до Київської Русі, а згодом належали до Галицько-Волинського князівства.

У 1434 році Східна Галичина й Західне Поділля, утративши автономію, увійшли до Речі Посполитої. З XVI століття більша частина сучасної Тернопільщини належала до Галицького й Тернопільського повітів новоствореного Руського воєводства з центром у Львові. З 1772 р. у результаті поділу Речі Посполитої між Австрією та Росією територія сучасної Тернопільщини опинилася у складі Австрії, увійшовши до Королівства Галичини й Володимирії (Галіції і Льодомерії), а сучасні волинські райони області (Кременецький, Шумський, Ланівецький, частково Збараський) захопила Росія. Пізніше, у часи панування Австро-Угорської монархії (з 1867 року), західна територія сучасної Тернопільщини увійшла до Галицького намісництва із центром у Львові [2, с.14].

Дослідження окресленої вище геополітичної та історичної ситуації, у якій опинилася сучасна Тернопільщина, показує, що, з одного боку, експансія австро-німецьких традицій (на східних теренах Австро-Угорщини, згодом – Польщі) позначилася на культивуванні в Тернопільському регіоні таких типів інструментарію народного музикування, як ліро – , лютне – й цитроподібні інструменти (горизонтального способу тримання), що своїм корінням сягають часів Галицько-Волинського князівства й були широко розповсюджені в домашньому побуті. З іншого боку, кобзарсько-лірницькі традиції на Тернопільщині – глибоко автохтонне явище, яке на початку XX століття зберігало генетичний зв'язок з українським кобзарством як загальнонаціональним надбанням.

Аналіз результатів проведених експедицій дає підстави стверджувати, що локальні виконавські школи кобзарів та лірників знаходились у таких центрах Тернопільщини, як Борщів, Бучач, Підгайці, Почаїв, Кременець. Їх існування підтверджується збереженням давніх музичних інструментів в експозиціях музейних колекцій Тернопільщини (Тернопільського обласного краєзнавчого музею, Краєзнавчого музею м. Збараж, Кременецького краєзнавчого музею, Етнографічно-меморіального музею імені Володимира

Гнатюка с.Велеснів), приватних колекцій. Нижня хронологічна межа збереження існуючих на сьогодні інструментів сягає кінця XVIII – початку XIX століття. До них належать: корбова ліра, яка зберігається в етнографічно-меморіальному музеї імені Володимира Гнатюка; кобза кінця XVIII – початку XIX ст. із Кременецького краєзнавчого музею; діатонічна бандура з Тернопільського обласного краєзнавчого музею.

Як відомо, побутування кобзарського мистецтва історично тісно пов'язане з традиціями середньовічного скомороства періоду Київської Русі та діяльністю тогочасних музично-професійних цехів. Так, поряд із топонімією, заснованою на найменуваннях кобзарсько-лірницького інструментарію (село Кобзарівка Зборівського району), на Тернопільщині трапляється топоніміка, пов'язана з історичними джерелами українського кобзарства та лірництва (село Скомороше Чортківського району, села Скоморохи Бучацького та Тернопільського районів) [3, с.64].

Крім цього, про розповсюдженість традицій кобзарського мистецтва на Тернопільщині свідчить широке побутування етнонімів “кобза” та “бандура” у прізвищах людей (Кобзар, Кобзиста, Бандурка, Бандурська та ін.). Ця думка знаходить підтвердження в історичних матеріалах М.Грушевського, який поруч із дударями та скрипниками згадує чотирьох скоморохів, що зазначені ще й у міських поборових реєстрах XVI ст. (наприклад Нового Збаража)[4, с.389].

Народні співці, кобзарі та лірники були духовними спадкоємцями сакральних скомороших традицій (їх репертуару й інструментарію) не лише на лівобережних землях України-Русі. С.Грица вважає, що скомороські традиції, зокрема епічне виконавство, були поширені й на західноукраїнських землях. Як підкреслює дослідниця, у найбільшій мірі їх успадкували подільські лірники [3, с.57].

Широко розповсюдженим був кобзарсько-лірницький інструментарій на території Тернопільщини у добу козацької держави XVI – XVII століть. На численних іконографічних зображеннях Пресвятої Богородиці трапляються зображення кобзарів, що грали як на кобзах, так і лютнях. Як свідчить іконографічний матеріал XVII століття (зокрема зображення царя Давида з ліроподібним інструментом на іконостасі церкви св. Богородиці (1650–1653) у селі Слов'ятин Бережанського району), цей інструментарій належав як до лютне-, так і до ліроподібного типу. Лютнеподібні інструменти побутували у світських народних жанрах та різних формах міського музикування. Так, на лютні грав відомий представник “української школи” в польській літературі А.Мальчевський (1793–1826), свідченням чого є зроблена працівниками Кременецького краєзнавчого музею фотографія, скопійована з гравюри початку XIX століття, яка зберігається у музейній експозиції.

В окремих місцевостях Тернопільщини кобзарі й лірники об'єднувались у релігійно-національні товариства – братства, цехи (у XVII столітті в Підгайцях і Рогатині працювали музичні цехи) [5, с.731], в яких існувала давня традиція обирали цехмайстрів та панотців, що керували цими осередками й лірницькими школами, затверджували статут. За статутом, обов'язковим було знання професійної, так званої лебійської (або дідівської) мови. Як засвідчують документальні матеріали (про заснування братства при церкві Різдва Христового у місті Тернополі К.Острозьким; про заснування Богоявленського монастиря з правом фундації при ньому братства, школи, шпиталю і друкарні в місті Кременці), з кінця XVI століття на всій території Тернопільщини братства утворюють розгалужену мережу шпиталів, притулків для хворих, немічних та інвалідів [6, с.27–28]. Ченці не тільки опікувалися незрячими, але й учили їх доступним ремеслом та мистецтвом, включаючи навчання музичному мистецтву. Як свідчить П.Древченко, “а у Почаївському монастирі (це розповідав наш прапанотець Хведір Вовк) монахи

збирали сліпців неімущих, учили по ролях грати” [7, с.40]. Нерідко у шпиталях незрячі отримували свої перші уроки з кобзарського мистецтва.

Основою репертуару лірників були історичні та релігійні пісні. У XVI–XVII століттях створюються історичні пісні, в яких відображена боротьба проти польсько-шляхетського поневолення. Особливо багато пісень як історичних, так і ліричних з’явилося під час Національно-визвольної війни 1648–1654 рр., в яких оспівані перемоги селянсько-козацького війська під проводом Б.Хмельницького та його соратників – І.Богуна, С.Морозенка, Д.Нечая, М.Кривоноса. Авторами й виконавцями цих пісень були сліпі козаки-бандуристи.

У Почаївській Лаврі в 1790–1791 рр. вийшла друком збірка духовних кантів – “Богогласник”, упорядниками якої були греко-католицькі ченці – василіани Почаївського монастиря. У “Богогласнику” були вміщені духовні канти з різних рукописних збірок XVII–XVIII століття. Ряд кантів, зібраних і записаних монахами з фольклорного середовища, широко побутували серед тернопільських лірників.

Осередками інтелектуального та мистецького життя Тернопільщини, де розвивалося світське побутове музикування, були маєтки князів і багатих вельмож. У поміщицьких маєтках існували двірцеві капели, в яких брали участь кобзарі, музикуючи на лютьнях європейського взірця. Так, наприклад, у королівській капелі Яна III Собеського (власника Зборова) грали і співали лірники, бандуристи – Семен Страдовницький, Веселовський, Нечай, Волошин [5, с.986]. Маєтностями династії Собеських були замки у навколишніх містечках і селах (Розгадів, Краснопуша, Зборів, Бучач та Підгайці), де культивувались двірцеві капели.

Відомо, що в Бучачі при дворі графа М.Потоцького (1721–1782) існувала капела, створена з українських музикантів, серед яких – лютністи, бандуристи, лірники. Родина Потоцьких була тісно пов’язана з Бучачем, а родинне гніздо помістя Золотий Потік, нині смт Бучацького району.

Поряд із кобзарсько-лірницькими об’єднаннями у XVIII–XIX століттях на Західному Поділлі існували також самостійні, так звані авторські навчальні заклади. Відомості про такі школи знаходимо в записах Гната Хоткевича [8, с.49]. Найбільш відомою на Тернопільщині була лірницька школа в селі Краснопуші Бережанського району, якою керував цех-майстер і вчитель лірник Іван Гриньків [9, с.75].

У деяких лірницьких школах панотці вчили учнів не тільки осягати кобзарську науку, але й майструвати собі власні інструменти (ліру). Струни до інструменту виготовлялись із спеціально сплетених ниток. Про традицію виготовлення інструментів незрячим співцем згадував Г.Хоткевич: “На другий рік навчання лірник робить учневі ліру і відправляє по селах на стажування” [10, с.49]. Цікаво, що кобзарським звичаєм був дарунок учневі по закінченню навчання кобзарського інструменту, який панотець повинен виготовити власноручно. Особлива увага в західноподільських лірницьких школах приділялась вивченню пісень релігійного змісту (кантів, псалмів та інших).

Дослідженням кобзарсько-лірницьких традицій у другій половині XIX століття займався Гнат Галька (1824–1903) – український фольклорист та етнограф, який був також священиком. Його фольклорно-етнографічні збірки „Народний праздник Купала” (1861), “Народні звичаї і обичаї над Збручем” (1862), “Народні звичаї по галицькому березі річки Збруч” (1893) стали першими записами уснопоетичної творчості Тернопільщини. Серед записів Г. Гальки є такі, що стосуються танцювального репертуару кобзарів і лірників.

XX століття репрезентує новий етап у розвитку кобзарсько-лірницьких традицій Тернопільщини. Саме на початку XX століття настає період наукового дослідження не лише репертуару, фонографічної його фіксації (О.Роздольський, Ф.Колесса, О.Сластьон), але й вивчення побуту кобзарів та лірників у 20-х – на початку 30-х років (К.Квітка,

М.Гайдай). Зокрема, фольклорист і перекладач Й.Роздольський (дійсний член Етнографічної комісії НТШ і ВУАН) під час експедиції на Поділлі (1909 - 1910) записав репертуар від лірника К.Кріля із села Соколів Тербовлянського району, який деякий час перебував у місцевого поміщика [9, с.76].

Найбільш відомими лірниками першої половини XX століття на Тернопіллі: Йосиф Ковдраш (с. Худиківці), Іван Гура (с. Солоне), Тимко Шинкарук (с. Хмелева, нині обидва села Заліщицького району), Іван Рибак (с. Різдяни, нині Тербовлянського району), Микола Музика (с. Турильче, нині а Борщівського району). На території Бучацького району мешкали лірники Яків Златарський (Москвин; с. Жизномир), Микита Босак (с. Зубрець) та інші [11].

До Другої світової війни суспільні, культурні та етнографічні часописи вміщували інформацію про лірників, їх фотографії, рецензії на їхні концертні виступи (часопис “Волинь”). У 1938 р. польський двотижневик “Zycie Krzemienieckie” вмістив фотографію сліпого лірника Ф.Нагірного зі села Борщівки під Почасвом та інформацію про короткий виступ під час святкувань Дня Кременця: “90-річний Франк Нагірний, якого супроводжував Ігор Колобов, заграє і заспіває пісню “Про Божу Матір Почаївську” а також веселу – “Про Ярему та Хому” [12, с.302–303].

Інші лірники перебували на теренах Тернопільського краю під час мандрівних подорожей. Наприклад, лірник Панько (прізвище невідоме), якого називали “Вересаєм Поділля”, співав під стінами Почаївського монастиря, мандрував Тернопільщиною, а зимував на Львівщині. У його репертуарі була пісня “Про Почаївську Божу Матір”, автором якої він був [9, с.77].

Мандруючи Україною та за її межами, народні співці Тернопільщини спілкувалися з кобзарями й лірниками інших регіонів, вивчали їхній репертуар, знайомили зі своїм. Цим пояснюється існування типових рис, спільних для традиційного кобзарсько-лірницького репертуару загалом. Якщо співці північних, центральних та східних областей України (Київщина, Чернігівщина, Полтавщина, Харківщина) пишалися виконанням історичних дум, то в західних регіонах, зокрема на Тернопільщині, пріоритетними вважались псалми, канти та інші твори релігійного змісту [9, с.78].

За свідченням дослідників початку XX століття, на території Тернопільщини існували етнолокальні відмінності традиційних лірницьких шкіл. Зокрема, лірницькі традиції Західного Поділля істотно відрізнялися від аналогічних традицій Південної Волині (Почаїв, Кременець). За спогадами Я.Косовського [13, с.277], репертуар лірників Західного Поділля 20 - 30-х рр. відрізнявся від репертуару кременецько-почаївських лірників, які територіально примикали до Волині. Лірницький кант “Про Почаївську Божу Матір”, що побутував на Галицькому Поділлі (Тербовля), відрізняється від північноволинської традиції (кременецько-почаївський кант “Ой, зійшла зоря”). Етнолокальні відмінності у традиційному репертуарі лірників спостерігаються у тій частині Західного Поділля, яка територіально межує з Івано-Франківською областю. Відмінність цих стильових рис помічаємо в етнолокальних різновидах тематики. Так, у репертуарі лірників Західного Поділля (Борщівського, Бучацького повітів, м.Монастирська) переважають історичні пісні “Про Довбуша”, “Ой попід гай зелененький”, які не трапляються у репертуарі кременецько-почаївської лірницької традиції.

Репертуар лірників краю та свідчення про них записували В.Гнатюк [11], О.Роздольський [14], К.Студинський [15], Г.Хоткевич [10], наші сучасники – Я.Косовський [13], Б.Жеплинський [9], М.Хай [16].

Паралельно з лірницькою традицією на початку XX століття на території Тернопільщини починає інтенсивно розвиватися традиція бандурного академічного виконавства, що пов’язана з іменем Гната Хоткевича, який у 1906 – 1912 рр. здійснював у

Галичині та на Буковині велику культурно-просвітницьку діяльність. З його участю відбулося понад 80 концертів із бандурними виступами й лекціями про бандуру. Як засвідчує тогочасна преса, з великим захопленням слухали незвичне для Тернопільщини виконання Г.Хоткевичем маловідомих тут козацьких, гайдамацьких і сатиричних пісень “з Великої України”. Афіші, присвячені концертній діяльності Г. Хоткевича, донесли до нас програми його виступів. Тексти дум та пісень одного з концертів Г.Хоткевича підтверджують повідомлення у пресі про те, що Г.Хоткевич розпочинав свої виступи думами “Буря на Чорному морі”, “Про смерть трьох братів біля річки Самарки”, гайдамацькими – “Про Швачку”, “Про Харка”, козацькі – “Ой, на горі огонь горить”, “Ой, під лісом та під Лебедином”, гумористичні народні – “Дворянка”, “Кисіль”, “Явтух” та ін. [17, с.136].

Географічна атрибуція концертної подорожі Г.Хоткевича по Тернопільщині надзвичайно широка: Бережани, Борщів, Бучач, Заліщики, Збараж, Копичинці, Скалат, Терехівля, Тернопіль, Хоростків [18, с.58]. Упродовж шестирічного періоду вимушеної еміграції в Галичині мистець невтомно й натхненно працює як письменник, театральний діяч, етнограф, фольклорист, музикант, історик. Тут він створив художньо-етнографічний театр, інструментальну капелу та видав у Львові перший підручник гри на бандурі (1909).

Г.Хоткевич познайомив громадськість із кобзарським мистецтвом Східної України. У Східній Галичині він спілкувався з видатними діячами української культури – Л.Курбасом, С.Людкевичем, О.Маковеєм, М.Рудницьким, В.Стефаніком, І.Трушем, І.Франком, з тернопільським етнографом та фольклористом В.Гнапюком і відомим лінгвістом О.Барвінським.

На початку ХХ століття зароджується і стрімко набуває масового характеру український січовий рух, у якому значна ідеологічно-виховна роль відводилась культивуванню кобзарського виконавства. Серед січових стрільців часто виступали кобзарі й лірники, про що свідчать фотодокументи 1910-х рр. У зарубіжних виданнях 20 - 30-х друкувалися фотографії, на яких зображено січових стрільців, що слухають кобзаря, відомого бандуриста В.Ємця (1890–1982) з бандурою за плечима, у формі новітнього війська запорізького. Саме йому належить особлива роль у поширенні кобзарського мистецтва на Тернопільщині. Він часто робив виступи для частин Українського козацтва, Української Галицької Армії, Українських Січових Стрільців. Зокрема, в Тернополі 23 листопада 1919 р. “чарував своїм співом і стрілецькі серця 2-го Галицького корпусу... Іскрізь Василь Ємець давав розраду козакам, підносив їхній дух, додавав сил для продовження боротьби...” [19, с.64]. У його репертуарі були пісні “Ой у полі під Крутами не жита шуміли”, присвячена трагедії 1918 р., і “Спи, моя дитино” про розстріл під містечком Базар полонених січових стрільців. Він створив декілька дум, присвячених цьому періоду історії України (“Дума про поневолення України” й “Дума про велику руїну”).

Події Першої світової війни значно вплинули на зміну виконавського репертуару, який збагатився жанром стрілецької пісні, впровадженням до професійного репертуару історичних пісень, пісень-балад, дум. Серед композиторів-аматорів Тернопільщини центральною можна вважати постать Р.Купчинського. Йому належить “Дума про Хведора Черника”, створена за класичним взірцем думового епосу, в якій ідеться про виступ січових стрільців із Білої Церкви на Київ проти гетьмана Скоропадського, котрий, як говориться у думі, “чи по волі, чи по неволі Україну москалям оддав” [20, с.29].

Інший композитор – Юрій Ігорків (псевдонім Юрка Шкрумеляка) написав “Думу про смерть двох стрільців хоробрих”.

Близькі до думового епосу твори тернопільського композитора М.Гайворонського “Орле, отамане” (слова У.Кравченко), “Вилітали орли” (слова М.Кураха), дума-пісня “Із-за Чорного моря” (слова М.Голубця), які потребують додаткових пошуків щодо простеження їх ареалу побутування.

Науково-збирацькою діяльністю в міжвоєнний період займався Є.Купчинський (1867–1938) – український композитор, хоровий диригент, цитрист. Йому належать обробки для цитри українських дум та історичних пісень, які записав від мандруючих по Галичині народних лірників і кобзарів із Східної України, зокрема, “Дума про Хведора Безгрішного” та “Дума про Барабаша і Хмельницького”.

Виконавські традиції Г.Хоткевича на Тернопільщині у 20 – 30-х рр. ХХ століття продовжили бандуристи В.Ємець, М.Теліга, Д.Гонта, Д.Щербина – вихідці із центральних областей України та Кубані, а також західноукраїнський бандурист К.Місевич, який з 1924 по 1943 проживав на Тернопільщині.

До когорти кобзарів-бандуристів першої половини ХХ століття належить К.Місевич (1890–1943) – бандурист, педагог, майстер виготовлення бандур. Після еміграції у Галичину (20-ті роки) він багато виступав із концертами в Тернополі, Кременці, Почаєві. Відгуки про концертно-просвітницьку діяльність К.Місевича часто з’являлися у західноукраїнських часописах (“Волинь”, редактор У.Самчук; “Боян”, редактор В.Сольчаник; “Українська нива” – кременецька газета). Концертний репертуар К.Місевича різноманітний: козацькі думи, стрілецькі та жартівливі пісні, танцювальні мелодії.

Про педагогічну діяльність К.Місевича свідчить той факт, що у жовтні 1940 р. він організував клас бандури в Українській гімназії у м. Холмі (тепер Польща). У червні 1942 р. він запровадив клас бандури у Кременецькій музичній школі. Його учнями стали З.Штокалко, Ю.Сінгалевич, Д.Гонта, С.Кіндзерявий-Пастухів, С.Малюца, С.Ластович-Чулівський, Б.Чайковський, В.Шуль та інші. У “Ювілейному Альбомі”, виданому з нагоди 5-річчя Школи кобзарського мистецтва у Нью-Йорку, о. Сергій Кіндзерявий-Пастухів зазначає, що “сформувалась модерна школа сольової гри на бандурі, основу якій поклав Кость Місевич...” [21, с.49].

Найбільша роль у популяризації кобзарського мистецтва на Тернопільщині в першій третині ХХ століття належить бандуристу-віртуозу Зіновію Штокалку (1920–1968) – одному із найкращих інтерпретаторів епічного репертуару. Він пропагував кобзарське мистецтво як виконавець та теоретик, займався збиранням та опрацюванням народних пісень Тернопільщини для бандури.

З.Штокалко належав до тих бандуристів-консерваторів, які не визнавали виконання класичного репертуару на бандурі, відстоюючи пошуки нового репертуару відповідно до національної самобутності інструмента. Він підтримував ідею відтворення на бандурі давнього репертуару лютні, а також був одним із перших, хто звернувся до реконструкції середньовічного українського епосу – билин київського циклу, виконання яких у добу Київської Русі супроводжувалося грою на гусях вертикального типу тримання, які стали одним із вихідних типів при формуванні сучасної бандури [22, с.399].

1940-і роки пов’язані з діяльністю бандуристів-воїнів УПА, серед яких виділявся Степан Малюца (1915–1991) – бандурист, поет, композитор, автор повстанського маршу “Гей, степами”, пісні “Виїзд на чужину”.

Серед активних пропагандистів ідеї державності України був Ярослав Бабуняк (1924) – бандурист-воїн дивізії “Галичина”, який співав у дуєті з В.Юркевичем та у складі квартету З.Штокалка, концертував по Галичині, в тому числі на Тернопільщині [23, с.54].

Бандуристи-воїни Тернопільщини зробили значний внесок у збереження й поширення повстанського фольклору.

Отже, в результаті дослідження ми дійшли висновку, що розвиток традицій лірницького та кобзарського виконавства на Тернопільщині впродовж ХІІ – першої половини ХХ століть зазнав тривалої еволюції. Якщо в історичному аспекті ці традиції

мали єдиний вихідний “генотип” (скомороса традиція доби Київської Русі), то згодом, із розвитком кобзарських братств, розвивається спеціалізація цієї традиції, розпадання її на дві окремі.

Із зародженням на початку ХХ століття нових, академічних форм виконавства на бандурі (Г.Хоткевич) стара традиція зазнає часткового занепаду, а нові, академічні форми її існування – бурхливого розвитку.

1. Пісні Тернопільщини: Пісенник / Упор. П.Медведик, С.Стельмашук. – К.: Музична Україна, 1993. – Вип.2 – 640 с.; ноти.
2. Бойцун Л. Тернопіль у плінні літ. Історико-краєзнавчі замальовки. – Тернопіль: Джура, 2003. – 392 с.
3. Грица С. Украинская песенная эпика. – М.: Советский композитор, 1999. – 264 с.
4. Грушевський М. Історія України-Руси. – К.: Наукова думка, 1995. – Т.6. – 670 с.
5. Історія української культури. – К.: Наукова думка, 2003. – Т.3. – 1246 с.
6. Бармак М., Бармак О. Наш край – Тернопільщина. – Тернопіль, 1997. – 154 с.
7. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського АН України (ІМФЕ). Рукописний відділ. – Ф. 8-4. – Од. зб. 338. – С. 40.
8. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 2002. – 288 с.
9. Желлинський Б. Подільські лірники та їх репертуар // Традиційна народна музична культура Західного Поділля. – Тернопіль: Астон, 2001. – С. 73–78.
10. Центральний державний історичний архів (ЦДА у Львові). – Ф. 688, оп. 1, од. зб. 192.
11. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т.п. про лірників повіту Бучацького. – Львів, 1896. – 76 с.
12. Zycie Kzremienieckie. – 1938. – № 13. – S. 301–303.
13. Косовський Я. Подільські лірники та жебраки: Етнографічний нарис // Шляхами Золотого Поділля. – Нью-Йорк [та ін.], 1970. – Т. 2. – С. 276–280.
14. Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-Руські народні мелодії: У 2-х ч. – Львів, 1906. – Ч. 1; 1908. – Ч. 2.
15. Студинський К. Лірники. – Львів: Вид-во Василя Лукича, – 1894.
16. Хай М. Лірницька традиція, як феномен української духовності на матеріалі досліджень К.Квітки та нотацій Ф.Колесси // Родовід. – 1993. – № 6. – С. 37–43.
17. Хоткевич Г. Спогади. Статті. Світлина / Упор. А.Болаболенько, Г.Хоткевич. – К.: Кобза, 1994. – 167 с.; іл.
18. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант. Музично-теоретичне дослідження. – Рівне: Ліста, 1997. – 280 с.
19. Сметь В. У золоте 50-річчя на службі України. Про козаків-бандурників. – Голлівуд (США) – Торонто (Канада), 1961. – 381 с.; іл.
20. Правдюк О. Стрілецькі пісні в системі жанрів українського музичного фольклору // Народна творчість та етнографія. – 1995. – № 2–3. – С. 24–35.
21. Ювілейний Альбом Школи кобзарського мистецтва. – Нью-Йорк, 1978. – 129 с.; іл.
22. Зінків І. Бандура як історичний феномен // Записки Наукового товариства імені Т.Шевченка. – Том ССXLVII. Праці Музикознавчої комісії / Ред. тому О.Купчинський; ред. колегія: М.Загайкевич, О.Козаренко, І.Котляревський та ін. – Львів, 2004. – С. 392–401.
23. Павлів Я., Головин Б., Циглик О. Нашого цвіту – по всьому світу // Регіональний річник “Тернопілля”. – Тернопіль: Збруч, 2002. – 696 с.

*The article deals with the problem of the development of the lyrnyk and cobsar traditions of the Ternopil region. The special role of the bright persons (Khotkevich, Mysevich and others) in the such kind of art professional basises development is marked. The new documents allow to give the analysis and modern scientific estimation to the many problem's aspects, to give the picture of art traditions successorities in the region.*

**Key words:** kobza art, lirnyk art, artistic activites.

УДК 78.071.2: 787.6

ББК 85.310.71; 85.315.69

Оксана Бобечко

## ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ГАЛИНИ МЕНКУШ: ЖІНОЧА СПЕЦИФІКА БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА

*У статті проаналізовано творчий шлях відомої бандуристки Г.Менкуш, її виконавську та композиторську діяльність у контексті становлення жіночої специфіки у бандурному мистецтві України. Визначено особливості інтерпретації традиційного епічного репертуару жінками-бандуристками, їх художньо-педагогічну цінність. Доведено формування нового виконавського напрямку в бандурному мистецтві другої половини ХХ ст., що зумовлене новими умовами функціонування інструмента.*

**Ключові слова:** бандура, бандурне мистецтво, жіноча специфіка, інтерпретація, репертуар.

У культурі кожного народу існує бодай одне явище, яке притаманне тільки їй і невідоме для інших національних культур. Воно, як правило, інтегрує у собі духовну суть народу, характерні ознаки національної ментальності, національного характеру. Для українського народу таким явищем є кобзарство – унікальний неповторний за своїм корінням та формами феномен.

Перші згадки про українських кобзарів, бандуристів та лірників сягають початку ХV ст. Вони жили при дворах вельмож і навіть у королівських палацах, звеселяючи своєю грою литовських князів, польських королів і панів. З кінця ХVІ ст. кобзарство стає важливим чинником активізації волелюбних ідей українського народу у найважливіші періоди його соціально-історичного розвитку. У буремний період козаччини кобзарі та бандуристи своїми творами закликали український народ на захист Батьківщини. Перебуваючи щоденно у вирі суспільних подій, на вістрі життя і смерті, вони нагромаджували в собі високі мистецькі сили, стали втіленням героїки, слави, величі нації. Репертуар бандуристів – пісні та думи – є своєрідним музично-поетичним літописом історії козачства, а кобзарі та бандуристи – охоронцями історичної пам'яті народу, його потужною духовною силою. Із зруйнуванням Запорізької Січі й закріпаченням селян на зміну козаку-кобзарю прийшли незрячі мандруючі музиканти, які стали охоронцями кобзарства та зуміли зберегти основний його репертуар. З кінця ХІХ ст. змінюється статус кобзарів і бандуристів із мандрівних музик на концертних виконавців, починається період формування освіченого типу кобзаря.

Кобзар чи бандурист у всі часи був не тільки народним співцем, професійним поетом, композитором та виконавцем, але й бунтарем проти поневолення, учасником визвольних подій, носієм народної правди. Треба відзначити, що “традиційне кобзарство з давніх часів вважало кобзу чи бандуру “священними інструментами”, а всюди називали народних співців-кобзарів “Божими людьми”, яким не личило давати в руки жінок, “священні інструменти” [3, с.38]. У давнину вважалося, що доторкнувшись до кобзи чи ліри, жінка здатна зіпсувати її звучання, і на такому інструменті співець уже не зможе забезпечити собі добрий заробіток на прожиття [10, с.74]. З покоління у покоління кобзарі та бандуристи свято дотримувалися цієї традиції, а кобза та бандура до певного часу вважалися суто чоловічими інструментами. Виходячи з реалій сьогодення, коли український національний інструмент у руках жінок швидше правило, ніж виняток, виникають запитання: яке місце займає жінка в кобзарському мистецтві, коли, чому і в який спосіб бандура опинилася у жіночих руках? Ці питання потребують детального дослідження, а їх розгляд та вивчення не тільки дозволять розширити уявлення про історію кобзарства, але й наповнять її конкретним фактологічним матеріалом.

**Мета** пропонованої статті полягає у розкритті феномену виконавства Галини Менкуш та спробі аналізу авторських композицій бандуристки у контексті становлення жіночої специфіки у бандурному мистецтві України. Місце жінки в кобзарському мистецтві одна з малодосліджених та складних проблем. Про роль жінки в кобзарстві ми можемо судити з нечисленних рукописних чи друкованих джерел, починаючи від XVIII ст. Дослідник кобзарського мистецтва Б.Жеплинський зазначає: "...відомо також, що при царському дворі були не лише висококваліфіковані бандуристи, а навіть "бандурщиці" [3, с.15]. Підтвердження даної тези знаходимо в одній зі статей редактора музично-літературного журналу "Бандура" Миколи Чорного-Досінчука: "Перегортаючи сторінки архівних матеріалів Гната Хоткевича, потрапляємо на згадки, що бандура в руках жінок це не новина XX ст. Ще за цариці Єлизавети при царському палаці був ансамбль бандуристок. Також Г.Хоткевич у переписі кобзарів XIX ст. згадує жінок, які були дружинами або дочками кобзарів" [9, с.43].

Хоча й відомі окремі факти діяльності жінок-бандуристок у давнину, та чи не найбільшого розвитку набула їх діяльність у другій половині XX ст. Серед наукових досліджень, які розкривають проблеми розвитку кобзарського мистецтва та творчу діяльність окремих жінок-бандуристок, варто згадати праці Н.Супрун [5], Б.Жеплинського [3], О.Кушнірук [4], Г.Топоровської [6], Б.Фільц [7], М.Чорного-Досінчука [9], К.Черемського [10], В.Юхимович [11] та інші.

Як доводять музикознавці Н.Супрун та Б.Жеплинський, завдяки жінці-бандуристці у XX ст. кобзарське мистецтво, зазнавши грізної розправи у часи тоталітарного режиму, зуміло відродитися і розгорнутися у нових формах, зокрема сценічно-концертному, педагогічному напрямках.

Спадкоємцями-продовжувачами кобзарської справи були: Леся Барвінок, Ганна Білогуб-Вернигір, Маргарита Боно-Місевич, Антоніна Голуб (правнучка Остапа Вересая), Галина Гордієнко, Мирослава Гребенюк-Дарманчук, Олександра Кузьменко, Олесь Левадна (учениця Гната Хоткевича), Євдокія Леміш, Настя Лідовська, Євдокія Пархоменко, Марія Шевченко та ін. Вони одні з перших серед жінок винесли бандуру на концертну сцену, зробивши свій вагомий вклад у розвиток кобзарського мистецтва [2, с.7–11].

Сьогодні ми маємо плеяду відомих українських жінок-бандуристок, популярних у цілому музичному світі, які присвятили своє життя служінню музичному мистецтву й рідному народу, надавши бандурі виняткового статусу у вітчизняній культурі. Керовані ентузіазмом, ці талановиті музиканти, педагоги, композитори, диригенти, науковці, громадські діячі, акумулюючи спадкоємний процес, виховуючи своїх учнів, передаючи їм свій професійний багаж, готують якісно нову мистецьку генерацію. Сучасні жінки-бандуристки продовжують традиції, закладені попередницями, сприяють постійному пошуку найбільш ефективних методів викладання гри на бандурі, нового дидактичного матеріалу, оновлюють та розширюють репертуар, займаються концертно-виконавською та музикознавчою діяльністю, прагнуть до гідного представлення України на форумі міжнародних духовних сил. Серед них – Надія Брояко, Оксана Герасименко, Віолетта Дутчак, Лариса Дедюк, Любов Манзюк, Людмила Посікіра, Галина Топоровська та ін.

Чільне місце серед сучасних жінок-бандуристок належить народній артистці України Галині Менкуш – непересічній творчій особистості, в якій органічно поєдналися талант музиканта, концертного виконавця, педагога й композитора. Своєю творчою працею бандуристка безупинно утверджує та популяризує національний інструмент в Україні та світі. Високу оцінку багатогранній мистецькій діяльності Г.Менкуш дала заслужений діяч мистецтв України, визначний композитор, науковець та громадський діяч Богдана Фільц: "Її ім'я добре відоме як на Батьківщині, так і за кордоном. Її мистецтво приваблює глибокою

змістовністю, емоційною наснаженістю, одухотвореністю, щирістю й безпосередністю передання різноманітних нюансів людських почуттів, переконливістю розкриття художніми засобами душевних переживань героїв у ліричних піснях та психологічно поглиблених, сповнених драматизму й трагізму музичних оповідей про героїко-патріотичні подвиги історичних постатей і складні події та колізії з життя рідного народу" [7]. Ці слова промовисто та виразно свідчать про талант і наполегливість артистки, характеризують її як музиканта високої духовної культури, якому є що сказати слухачеві своїм мистецтвом.

Народилася Галина Менкуш у Львові 22 листопада 1944 року в українській патріотичній родині активних борців за волю України, які були членами УПА та зазнали політичних репресій. Батько Галини – Іван Білий – провідник УПА, загинув у бою з НКВД у 1944 році в с. Сайки Миколаївського району на Львівщині, а мати Ярослава була у підпіллі. Галина виховувалась та проживала у тітки Ксені, яку довгий час вважала своєю матір'ю.

Дівчина з дитинства прагнула до прекрасного, до рідної пісні, яку вона чула від своєї тітки та матері. Галина почала грати на бандурі, коли їй було дев'ять років. Саме тоді, відчувши потяг дочки до музики, мама записала її на навчання до львівської спеціальної музичної десятирічки у клас бандури, хоча в ті часи дивилися на бандуристів як на потенційних "націоналістів" і ворогів народу. У 1962 році Галина Менкуш після закінчення спеціальної музичної школи-інтернату ім. С.Крушельницької вступила до Львівської державної консерваторії імені М.Лисенка, яку закінчила у 1967 році.

Шкільні ази та високу виконавську майстерність гри на бандурі Галина опанувала під керівництвом видатного музиканта, педагога, відомого конструктора бандур Василя Герасименка. Професор Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка, заслужений діяч мистецтв України В.Герасименко своєю діяльністю зробив значний внесок у кобзарське мистецтво. Ставши основоположником львівської академічної школи виконавства на бандурі, він виховав цілу плеяду бандуристів, доклав чимало зусиль для того, щоб львівська школа кобзарського мистецтва була представлена на європейському рівні. Галина Менкуш – одна з перших учениць Василя Герасименка. Гідно продовжуючи традиції свого наставника, після закінчення вузу вона розпочинає концертну діяльність як солістка Укрконцерту в Києві.

Ще зі студентських років улюбленим жанром Галини Менкуш стала дума. Тяжіння до епічних творів у виконавській діяльності бандуристки не випадкове, адже наявність дум у творчому доробку кожного виконавця завжди була й залишається визнанням високої професійної майстерності митця. З історії нам відомо, що дума вважалася "чоловічим" жанром. Галина Менкуш успішно спробувала зламати цю традицію. Вона пригадує: "...на випускному іспиті у Львівській консерваторії, коли виконала думу "Сліпий", виникла навіть дискусія з приводу того, чи має право жінка виконувати думний епос. На той час (1967 рік) це було новим..." [4, с.62].

Хоч відтоді пройшло багато років, дискусія щодо можливості виконання жінками епічних творів ще не завершена. Деякі представники чоловічого кобзарства неоднозначно ставляться до жінок-бандуристок, називаючи їх "...концертними виконавцями у спідницях, так далеких від кобзарства" [11, с.20]. На протипагу таким висловам варто згадати думки відомої української бандуристки, заслуженої артистки України Г.Топоровської: "Низько вклонімося тим мужнім жінкам-берегиням, які поряд з небагатьма чоловіками-кобзарями доносили і доносять понині до сердець і душ слухачів думи – ті священні козацькі молитви і заповіти. Це Антоніна Голуб, Галина Менкуш, Людмила Посікіра та інші. Коли ми дивимось, як в ніжних жіночих руках бандура плаче і сміється, малює в нашій уяві героїчне минуле і складне сьогодення, полонить нас чистою лірикою, якою може співати тільки жіноча душа, коли це не просто спів та гра, а випромінення внутрішньої сили і зібраності,

переосмислення твору, передання образу через своє власне відчуття і бачення, хіба це не є те неповторне, чудове, суто українське – бандурне мистецтво? І як його треба оберігати і плекати, щоб воно не загинуло!” [6, с.246].

Як зазначає музикознавець Б.Фільц [6], Галині Менкуш вдалося зламати стереотип жіночого бандурного виконавця. Безстрашно оминаючи контроль із боку відповідних органів тоталітарної радянської системи, бандуристка захоплює розкривала зміст кожного виконуваного твору незважаючи на перешкоди.

“Дівчина-дума”, “Жінка-кобзар”, “Наша доня” – так називали бандуристку корифеї кобзарського мистецтва Є.Адамцевич, Г.Ткаченко, А.Бобир, Ф.Жарко, з якими Менкуш неодноразово виступала в концертах. Бандуристка пильно вслухалась та аналізувала манеру їх виконання, щоб доповнити свою творчу палітру.

Участь в Українському республіканському конкурсі молодих виконавців у 1969 році принесла Галині першу премію та звання лауреата. Перед нею відкрилися дороги в широкий мистецький світ. Виступаючи на сценах різних регіонів і міст України та багатьох республік колишнього Радянського Союзу, бандуристка проклала дорогу до сердець ширших шанувальників, захоплених її мистецтвом. У 1969–1974 роках Галина Менкуш працювала солісткою Державного заслуженого академічного Українського народного хору ім. Г.Верьовки, в 1974–1991 роках – у Київській філармонії.

У часи незалежності нашої держави творчо-виконавська діяльність Г.Менкуш була гідно поцінована. У 1995 році бандуристка була удостоєна почесного звання заслуженої артистки України, а в 2002 – народної артистки України. Вона нагороджена почесним дипломом “На знак визнання видатного внеску у прогрес ХХ сторіччя” (США) і є серед осіб, чий імена внесені до довідника “Життя славетних” та видань Американського бібліографічного інституту.

Творче життя Галини Менкуш сповнене любові до рідної пісні, поезії, музики й передусім народних дум та української культури в цілому, тісно пов’язане з активною пропагандою художніх скарбів національної музичної спадщини й сучасної композиторської творчості. Оксамитове мецо-сопрано бандуристки, її глибокоемоційний спів (навчалася вокалу у львівського педагога Н.Горницького) завжди знаходили ширій і теплий відгук у серцях численних поціновувачів артистки, слухачів різного віку й різних національностей в Україні та за рубежем. “Її сольний концерт на сцені українського дому явив палку, пристрасну жінку-кобзаря, а експресія, що пломеніла від неї, проникала глибоко до серця” – так описує свої враження від концерту артистки кандидат мистецтвознавства Ольга Кушнірук [4, с.62].

Галина Менкуш має надзвичайно великий і різнохарактерний репертуар, основу якого складають думи та народні пісні, частина з яких написана самою артисткою. Продовжуючи кобзарські традиції та збагачуючи репертуар, бандуристка створює власні пісні, епічні й інструментальні твори. Серед них пісні для голосу в супроводі бандури на вірші сучасних українських поетів – Д.Павличка (“Смерека”), В.Симоненка (“Ой майнули білі коні”, “Ти знаєш, що ти людина”, “Лебеді материнства”), В.Стуса (“Ярій душе”, “Ой, земле, втрачена, явися”, “Сто років як сконала Січ”), Л.Костенко (“І як тебе тепер забути”, “Осінній день”), а також О.Олеся (драматична балада “Ворони”, “Лебідь”), М.Вороного (“Євшан-зілля”) та на вірші Т.Шевченка (“Кругом неправда і неволя”, “Томоніла Україна”). До творчості Галину спонукала “...кипуча аура київських вечорів, де звучали вірші Василя Симоненка, Василя Стуса, Ліни Костенко. Ще не було музики до них, і звичайна потреба “спровокувала” спробувати” [4, с.62]. Серед низки пісень Галини Менкуш на слова поетів-шестидесятників найбільшої народної популярності удостоїлася “Тернова ружа”, написана на слова Володимира Іванишина, яку він присвятив другові – В’ячеславу Чорноволу.

Також серед творів бандуристки на вірші поета Іванишина “Колискова”, “Загаси білу ватру у грудях”, “Осене, осене”, “Джерело” та “Бойкиня”.

У репертуарі артистки є 10 оригінальних кобзарських та авторських дум, багато власних обробок народних пісень різних жанрів. Бандуристка завжди спілкується з відомими композиторами й поетами, які залучали її до участі у своїх авторських концертах. Серед них А.Кос-Анатольський, О.Білаш, Б.Фільц та багато інших.

Цікавою сторінкою є творча співпраця Галини Менкуш із відомим композитором, а також її колишнім педагогом із гармонії та теорії музики Анатолієм Кос-Анатольським. У 1970 році на гастролі до Львова приїхав Український народний хор ім. Г.Верьовки, солісткою якого тоді була Г.Менкуш. Виконання бандуристкою думи Ф.Кучеренка на слова Т.Шевченка “Плач Ярославни” вразило присутніх, а відомий композитор після виступу підійшов до Галини і зробив у нотах теплий пам’ятний запис: “Дорогий Галі Менкуш, високоталановитій виконавиці дум на щастя і славу. Львів, 18 березня 1970 р.” [1, с.2]. Можна припустити, що саме тоді у нього виникла ідея створити для жіночого виконання розгорнену епічну форму. Думи А.Кос-Анатольського “Князівна Либідь” на слова Лесі Теглій, “Дума про золоті віки” на слова Лесі Українки та “Козацькі могили” на вірші самого композитора були написані та присвячені Галині Менкуш.

У своїй виконавській практиці бандуристка зверталася до творів різних епох і стилів – від старовинної до сучасної музики. Вона є першою виконавицею творів, спеціально написаних для бандури, серед яких “Сюїта” М.Дремлюги, “Фантазія” Б.Фільц, а також композиції В.Кирейка, М.Скорика, С.Баштана, А.Коломійця. Г.Менкуш не тільки створює власні твори, вона доповнює бандурний репертуар перекладеннями відомих творів Д.Альбеніса, (“Кордова”, “Легенда”), М.Лисенка (“Серенада”), С.Людкевича та інших композиторів.

Ще одна сторона мистецької діяльності Галини Менкуш – участь у моно-виставах, у творчій співпраці з відомими артистками-читцями, а також озвучування кінофільмів і телевізійних вистав, запис на аудіокаセットах та компакт-дисках. Серед озвучених артисткою фільмів стрічка “Пропала грамота” І.Миколайчука займає особливе місце, адже вперше в музиці до кінофільму було використано виключно звучання бандури та голосу Галини Менкуш. Творчий доробок бандуристки широко представлений в аудіозаписах “Ой крикнула лебідонька” (довгограюча платівка, випущена в Москві фірмою “Мелодія” 1986 р.), аудіокаセットах: “Маруся Чурай” (1989, фірма “Кобза”), “Наша дума, наша пісня” (1990, фірма “Кобза”, Канада), “Галина Менкуш” (1990, фірма “Євшан-зілля”, Канада), “Пісні Галини Менкуш” (1996, фірма Лева, Львів), “Сад любові” (1996, “Студія Лева”, Львів) та фондових записах на Українському радіо й телебаченні.

Окрема сторінка творчої біографії Галини Менкуш – її педагогічна діяльність. Вона працює викладачем Київської державної консерваторії ім. П.Чайковського (1992–1996); доцентом Київського університету культури (від 1994 р.), педагогом по класу бандури Київської дитячої академії мистецтв (від 1996 р.). Серед вихованців знаменитої бандуристки – лауреати міжнародного конкурсу бандуристів ім. Гната Хоткевича у Харкові, випускниці Київського інституту культури сестри Сокальські (тріо бандуристок), лауреати всеукраїнських і міжнародних конкурсів студентки Київської дитячої академії мистецтв Іванна Калашник, Катерина Коврик, Анастасія Кравченко та інші. Досвідчений наставник і педагог прищеплює своїм учням та студентам любов до українського національного інструменту та фольклорної спадщини нашого народу, як справжній фахівець допомагає молодим спеціалістам опанувати й досягти вершини професійної майстерності. Про високий авторитет Г.Менкуш як педагога свідчить той факт, що серед

її учнів були японці. Це приватні учні, люди дорослого віку – працівники посольства Японії в Україні, які вивчали бандуру для власного задоволення.

Для поповнення концертного та педагогічного репертуару бандуристів Г. Менкуш у 2000-му році видає у своїй редакції та аранжуванні першу авторську збірку під назвою “Бандуро моя, мальована...” [1], опубліковану у видавництві “Задруга” (Київ), в оформленні якої був використаний дизайн, розроблений художником І. Герчаком до афіші моновистави “Маруся Чурай”, яку артистка втілила в життя разом з актрисою Неонілою Крюковою.

Твори, які ввійшли до збірника, – це концертний репертуар бандуристки. В основному це думи, які складають “золотий фонд” репертуару співаків-бандуристів: думи А. Кос-Анатольського – чи не найкращий зразок епіки, написаний композитором на слова Л. Українки та Л. Тиглій; епічний твір “Плач Ярославни” за літературним перекладом Т. Шевченка зі “Слова о полку Ігоревім” на музику Федора Кучеренка, а також пісні “Кругом неправда і неволя” на слова Т. Шевченка, акапельна триголосна “Тернова ружа” на вірші В. Іванишина, драматична балада “Ворони” на слова О. Олеся та інструментальний твір “Весняна фантазія”, створені Галиною Менкуш.

Незважаючи на відсутність професійної композиторської освіти бандуристки, в її авторських творах відчувається високий рівень майстерності, яскравий талант авторки як композитора та виконавиці. Твори Г. Менкуш надзвичайно колоритні й оригінальні, вони написані сучасною музичною мовою з використанням різноманітних прийомів гри на бандурі (арпеджіато, тремоляндю, глісандо та ін.). Часто у власних творах бандуристка використовує харківський спосіб гри на бандурі. Її композиціям притаманна широка динамічна шкала, багатство агогічних відхилень, штрихових позначень та зручність фактурного викладу, які сприяють створенню цілісного образу кожного твору. У вокально-інструментальних творах Г. Менкуш вдало поєднуються епічність, яка є традиційною для кобзарства, та виразові засоби сучасної музичної мови.

Інструментальний твір “Весняна фантазія” Галини Менкуш побудований на мотиві народної веснівки “А вже весна, а вже красна...”. Це першоджерело є дуже популярним і використовувалося у творчості українських композиторів, зокрема у хорових творах М. Лисенка, Ф. Колесси, Є. Козака, а також фортепіанних композиціях Д. Січинського, В. Барвінського, В. Довженка, Є. Козака та ін. У власному інструментальному творі для бандури Г. Менкуш використовує різні прийоми гри на інструменті (харківський спосіб виконання, поліфонізацію фактури, тріольний рух, акордову фактуру, дрібну пасажну техніку), з допомогою яких чудово розкриває звукову палітру сучасної бандури, вдало передаючи цими засобами образний світ композиції.

У композиторському доробку Г. Менкуш є чимало творів, більшість з яких, на жаль, не опубліковані, проте розповсюджуються у рукописних варіантах та часто входять до репертуару студентів-бандуристів.

Отож, авторські композиції Галини Менкуш доповнюють високохудожніми зразками концертний та навчально-педагогічний репертуар бандуристів, заповнюють певну прогалину в репертуарі, якого так бракує у всіх ділянках музичного мистецтва.

Яскрава представниця духовної еліти України, талановита бандуристка, прекрасний педагог і композитор Галина Менкуш із гідністю відстоює професіоналізм та відродження культури українського народу. “Увесь життєвий шлях Г. І. Менкуш – яскравий приклад відданого і безкорисливого служіння Мистецтву, сприяння підвищенню всесвітнього значення й авторитету бандури, як інструменту неосяжних творчих можливостей, продовження та створення нових оригінальних виконавських традицій, широго бажання передати свій багатющий досвід юним обдаруванням – майбутнім мистецьким зіркам

нашої України” – такі зворушливі слова ректора Київської дитячої академії мистецтв, народного артиста України М. Чембержі якнайповніше характеризують особистість Галини Менкуш [7], жінки-бандуристки, яка відіграла важливу роль у розвитку кобзарського мистецтва, в збереженні та оновленні епічних і пісенних традицій українського народу.

1. Чорний-Досінчук М. Галина Менкуш – одна з найкращих бандуристок України // Бандура (США). – № 51–52. – С. 43–44.
2. Черемський К. Шлях звичаю. – Харків: Глас, 2002. – 445 с.; 110 ілюстр.
3. Юхимович В. Кобзою – по бандурі // Україна. – № 37. – С. 20–23.
4. Бандуро моя, мальована: Концертний та педагогічний репертуар бандуриста / Музика та аранжування Галини Менкуш. – К.: Задруга, 2000. – 48 с.
5. Бобченко О. Перші жінки-бандуристки України // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії ім. П. Чайковського. Серія. Мистецтвознавство. – 2006. – № 1 (16), 2006. – С. 7–11.
6. Жеплинський Б. Коротка історія кобзарства в Україні. – Львів: Край, 2000. – 195 с.
7. Кушнірук О. Бандуро моя, мальована // Бандура (США). – № 75. – С. 62–64.
8. Супрун Н. Спосіб життя – кобзарство // Бандура (США). – № 73–74. – С. 45–48.
9. Топоровська Г. Кобзарські традиції в сучасній композиторській творчості. // Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури: Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції. – К., 2005. – 260 с.
10. Фільц Б. Багатогранна мистецька діяльність бандуристки // Культура і життя. – 2006. – № 13.
11. Фільц Б. Передмова // Бандуро моя, мальована: Концертний та педагогічний репертуар бандуриста / Музика та аранжування Галини Менкуш. – К.: Задруга, 2000. – 48 с.

*The well-known bandura player G. Menkush creative development is analysed both with her performance and composer activity in the context of feminine specificity formation in Ukrainian bandura art. The women-bandura player traditional ethnic repertoire interpretation peculiarities are defined both with one's artistic value. The XX century second half bandura art new performance direction formation is proved. It is caused by the new condition of instrument functioning.*

**Key words:** bandura, bandura art, feminine specificity, interpretation, repertoire.

УДК 78.071.2: 787.6

ББК 85.315.69

Інна Мокрогуз

### ТРАДИЦІЙНИЙ КОБЗАРСЬКИЙ РЕПЕРТУАР ТА ЙОГО СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ БУКОВИНСЬКОГО БАНДУРИСТА ВАСИЛЯ ПИНДИКА).

*У статті розглядається творчість відомого буковинського бандуриста В. Пиндика, його композиторський доробок й сучасна інтерпретація традиційного кобзарського репертуару. Аналізуються етапи становлення виконавської та акторської майстерності, досягнення на мистецькій ниві.*

**Ключові слова:** дума, історична пісня, козацтво, Буковина, кобзар.

“Славний буковинський перебендя” – саме такого високого імені удостоївся чернівецький співак-бандурист, заслужений артист України – Василь Михайлович Пиндик. Перебендями колись в Україні називали кобзарів, народних співців, які своїми піснями та думами у супроводі бандури чи кобзи знайомили з подіями, що відбувалися у світі, з героїчною



історією українського козацтва, з мріями українців на краще майбутнє. Пісня та бандура стали невід'ємною частиною долі і життя артиста-співака Василя Пиндика, своєрідною мовою для спілкування із оточуючим світом, з людьми. Слухаючи безмежно закоханого у бандурне мистецтво артиста, робимо висновок, що він більше співає, ніж говорить, що спів уже давно й назавжди став органічною сутністю його єства. Устами пісень бандуриста промовляє до нас історія, наша багатолітня нелегка боротьба за незалежність України.

Любов до пісні й чудовий голос разом із життям подарували йому батьки – Михайло Іванович та Галина Федорівна Пиндики, які самі прекрасно співали. У місцях, де проходило дитинство співака, відлунювала козацька вольниця, відгомін козацького духу витав над цим краєм. Перелитий у думи, він тривожив вразливу душу майбутнього співака, формував світогляд, думки й переконання бандуриста, навіки прищепивши йому любов до історії України, до козацької пісні.

Пройшовши довгу мистецьку школу у студії з підготовки акторських кадрів Міністерства культури України при Національній капелі бандуристів, працює у Рівненській філармонії, згодом навчається у музичному училищі м. Рівного, де артистичний гарт співакові дав вимогливий і високопрофесійний викладач А.Ю. Грицай. Пам'ятною для Василя Пиндика є Степанська музична школа, ініціатором створення і директором якої він був із 1972 року по 1977 рік. Цей заклад став справжньою кузницею мистецьких кадрів на Рівненщині і на професійному рівні функціонує і досі.

Приїхавши у 1977 році на Буковину, не зраджуючи материнській пісні, Василь Пиндик полюбив пісню буковинську, став її активним популяризатором. Нині виконавець є співаком-бандуристом та солістом-вокалістом заслуженого Буковинського ансамблю пісні і танцю, камерного хору Чернівецької обласної філармонії та солістом музичного лекторію “Просвіта”. Безперечно, вся акторська діяльність Василя Михайловича його талант співака, бандуриста й композитора по-справжньому розкрились саме на буковинській землі.

Ми не уявляємо собі історії нашої України без героїчної, хоча часто і трагічної сторінки у ній – козацтва. Сторінка ця натхненно відтворена у козацьких думках та піснях, які Василеві Пиндику співати звелів сам Бог. У селі Мазепинці, де здобував початкову освіту майбутній артист, знаходиться могила гетьмана Івана Мазепи, вона, можна сказати, була першим наочним посібником для вивчення історії хуторянськими хлопчиками. Саме ці рідні й незабутні місця надихнули Василя Пиндика до написання пісні “Козацька могила”. Козацькі пісні стали невід'ємною частиною вокального репертуару бандуриста, без них не обходиться жоден концерт співака. У 1990 році у Запоріжжі на святкуванні 500-річчя виникнення Запорізького козацтва Василь Пиндик став лауреатом премії Козацької пісні. Як продовження козацької тематики, виконавець створює авторську концертну програму “Отака історія” (про козацтво та його добу).

Буквально прикипів душею артист Пиндик до музичних творів Сидора Воробкевича. Однією з форм популяризації ним музичного доробку “буковинського жайворонка” був переклад його хорових творів для соліста-бандуриста. “Вісімнадцять хорових творів на слова і музику Сидора Воробкевича я переклав для співака-бандуриста. Серед них: “Буковина дорога”, “Заграй, кобзарю, ти мені”, “Цар наш – Дніпро” та інші”[3;с.5]. Потрібно відмітити, що усі музичні композиції співака-бандуриста відзначаються патріотичними настроями, піднесеним характером, які знаходять відображення в акомпанементі: це і акордова фактура, чотиризвучне тремоляндю, різноманітні комбінації регістрового звучання інструмента, насичені глісандові пасажі та ін. Усі ці ефектні прийоми створюють благодатний ґрунт для використання основного елементу дум і балад – речитативу та декламації. Також Василь Михайлович створює

авторську концертну програму “Сидір Воробкевич – жайвір Буковини”, а за популяризацію творчості цього буковинського поета і композитора Василь Пиндик у 1998 році став лауреатом літературно-мистецької премії імені Сидора Воробкевича.

Василь Михайлович є активним популяризатором творчості Тараса Шевченка. Цей геній української літератури став, можна сказати, поводителем кобзарського мистецтва буковинського перебенді. Може саме любов до творчості Тараса Григоровича спонукала співака полюбити українську думу, бандуру і стати кобзарем. Кобзарство – це вид українського вокального мистецтва, який треба рятувати, зберегти для наступних поколінь. Таке тверде переконання Василя Пиндика і він докладає усіх зусиль, аби дума – рідна пісня кобзарів – жила. Потреба мати власний репертуар примушує його писати музику до облюбованих віршованих текстів, нести до слухача виспівану у мелодіях власну душу. Василем Пиндиком написано музику до таких творів Великого Кобзаря: “Мені однаково”, “Дивлюся, аж світає”, “Сонце заходить”, “І мертвим, і живим”, дума “Пророк”, створено концертну програму “Тарас Шевченко – смолоскип українства”. Саме Василем Михайловичем започатковано на Буковині концерти, присвячені дню перепоховання Тараса Шевченка.

Аналізуючи концертні виступи артиста із шевченківської тематики, вирізняємо неабияку цілісність та монументальність усієї програми, що досягаються завдяки декламаційному об'єднанню музичних творів. Тобто, кожен вокальний номер не має остаточного завершення, а за рахунок декламування вірша знаходить своє продовження у наступній музичній композиції. Виступи запам'ятовуються високою художньо-виконавською майстерністю, глибоким образним перевтіленням та емоційністю.

“Федьковичевих дум співець”, так називає журналістка газети “Буковина” Людмила Черняк, тепер уже славетного земляка, співака-бандуриста Василя Михайловича Пиндика[4, с.5], бо він і насправді впродовж багатьох років артистичної діяльності успішно і продуктивно займається популяризацією творчості Юрія Федьковича. З цією метою ним першим створено окрему концертну програму за творами Буковинського Соловія “Юрій Федькович і пісня”, реалізація якої стала вже традицією, бо за цією програмою проводяться щорічні концерти у школах, середніх професійних навчальних закладах, музично-драматичному театрі імені Ольги Кобилянської, обласній філармонії. До багатьох поезій Федьковича Василь Пиндик написав музику сам: “Як я, браття, раз сконаю”, “Тарасові Шевченку на вічну пам'ять” та інші.

Сповідування спільної національної української ідеї об'єднали двох відомих буковинських митців – Василя Пиндика та поета-пісняря Миколу Бакая. Ця довголітня дружба народила немало прекрасних пісень: “Крути”, “Пам'ятай же, сину”, “Молитва”, “Не нарікайте на Україну”. Співак Пиндик розробив концертну програму про Миколу Бакая, з яким йому не раз доводилось спільно виступати перед слухачською та читачською аудиторіями. “Волелюбна творчість Миколи прислужилася пробудженню національної свідомості та розбудові української держави”, – зазначає артист Василь Пиндик [1,с.6].

У натхненні мелодії композитора щедро вліталися поезії багатьох видатних українських поетів. Василем Михайловичем написано музику на вірші Павла Тичини, Миколи Вінграновського, Ганни Чубач, Володимира Сосюри, Андрія М'ястківського та ін. Слова й музику композитор уміло об'єднував в одній загадковій хвилі, яка називається піснею.

Як співак-бандурист Василь Михайлович є постійним учасником концертних програм у рамках творчого звіту Чернівецької області в Палаці Україна у місті Києві. Ці роки позначені великим творчим натхненням, чималими здобутками. За плідну працю на благо розвитку українського мистецтва, популяризацію національної ідеї Пиндик Василь Михайлович у 2000 році, удостоєний почесного звання заслуженого артиста України.

Вокальний і композиторський творчий доробок відомого співака та бандуриста Василя Пиндика став помітною сторінкою в історії культури Буковини, а значить, і в українській теж. Ім'я В. Пиндика знане не лише на Буковині та Україні, але й далі за її межі. Буковинський перебендя виступав із концертами в Румунії, Німеччині, Польщі, Литві, Латвії, Білорусії. Артист твердо переконаний, що пісня єднає народи, тому він так натхненно і щиро співає людям. Одержимий пісню – таку коротку вичерпну характеристику можна дати всій артистичній діяльності співака, бандуриста і композитора Василя Пиндика.

1. Китайгородська В. Із серця України // Буковинське віче. – 1996. – 12 червня. – С.6.
2. Літературно-мистецька Буковиніана – 2004 / Автори-упорядники: О.Г.Довгань, О.О.Гаврилюк. – Чернівці: Букрек, 2004. – С. 51–66.
3. Михайловський В. Буковинський Перебендя // Буковина. – 1995. – 11 березня. – С.5.
4. Черняк Л. Федьковичевих дум співець // Буковина. – 2000. – 11 серпня. – С.5.
5. Шваб П. Шевченко повернувся назавжди // Буковинське віче. – 1998. – 30 травня. – С.4.

*The well-known Bukovyna bandura player Vasyl Pyndyc art activity is considered in the article both with his composer heritage and traditional cobsar repertoire modern interpretation. The bandurist performance and art mastery coming into being phases are analysed both with one's achievements on the art field.*

**Key words:** *duma, historical song, The Cossacs, Bukovyna, cobsar.*

УДК 78.071.2: 784.9

ББК 85.335.413

Людмила Бойчук

### “УКРАЇНСЬКИЙ КАРУЗО” МИХАЙЛО ГОЛИНСЬКИЙ У КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

*Стаття присвячена життю і творчості видатного українського оперного співака Михайла Голинського (1890 – 1973) в контексті музичної культури першої половини ХХ століття. Основна увага приділяється аналізу концертної діяльності та репертуарного доробку митця. Автор здійснює характеристику М.Голинського як вокального педагога, визначає його методичні поради.*

**Ключові слова:** *Михайло Голинський, оперний співак, оперний театр, митець, вокальний педагог, репертуар, концерт, громадянин-патріот, меценат, українська музична культура.*

З часу проголошення незалежності України настав процес глибокого наукового пізнання народно-традиційної та професійної музичної культури всіх українців, у тому числі й за межами України. Українська музична культура діаспори, яка творилась ще з другої половини ХІХ та впродовж ХХ століття, на рідній землі була забороненою темою для пізнання і наукового вивчення. Створення наукових інститутів мистецтвознавства, проведення міжнародних конференцій, доступ до інформації за межами України сприяють появі наукових розвідок із даного питання.

Вагомий внесок у пропагування українського мистецтва за кордоном зробили співаки. Адже знайдеться небагато країн (майже на всіх континентах), де б не виступали

наші вокалісти на оперних та концертних сценах. Славені українські співаки С.Крушельницька, М.Менцинський, О.Мишуга, Є.Гушалевич, М.Голинський, І.Маланюк та інші чарували зарубіжних слухачів на сценах театрів “Ла Скала” (Мілан), “Гранд-опера” (Париж), “Ковент-Гарден” (Лондон), “Де ла Монне” (Брюссель), оперних театрів Варшави, Праги, Відня, Берліна, Рима, Нью-Йорка, Торонто та ін. Наші виконавці доклали чимало зусиль до популяризації української народної пісні за кордоном, постійно включаючи її до програм своїх концертів та викликаючи захоплення шанувальників.

Тому *актуальне завдання* сучасного мистецтвознавства полягає у простеженні шляху розвитку професійного вокального мистецтва; висвітленні й узагальненні творчого досвіду видатних митців України та зарубіжжя. Зокрема, одним з яскравих представників західноукраїнської музичної культури, який силою обставин став окрасою чужих опер, є **Михайло Голинський (1890 – 1973)**. Його ім'я відоме багатьом знавцям та любителям музичного мистецтва як в Україні, так і за кордоном – у Європі й на американському континенті.

Окремі статті про життя і творчість М.Голинського є в доробку С.Козака [1], І.Романюка [2-3], А.Рудницького [4], Г.Карась [5], Н.Стефурак [6]. Деякі аспекти концертної діяльності співака, його виконавського стилю висвітлені в дослідженнях С.Людкевича [7], А.Рудницького [8-9], В.Барвінського [10]. Біографічні відомості про співака, його репертуар знаходимо в словнику І.Лисенка [11] та енциклопедичних виданнях [12]. Найбільше інформації ми одержуємо зі “Спогадів” співака [13 – 14]. Перше видання побачило світ у 1993 р. у м. Києві [13], познайомивши мистецьку аудиторію з відомим на той час у світі оперним виконавцем. Через декілька років у Канаді з'явилося друге видання. І, нарешті, третє – значно доповнене іменним покажчиком, примітками та коментарями – вийшло з друку у Львові 2006 р. [14]. Проте окремого дослідження про діяльність М.Голинського на даний час немає.

Тому *актуальним завданням нашого дослідження* є аналіз діяльності М.Голинського як одного з яскравих співаків ХХ ст. та визначення його впливу на розвиток вокального мистецтва України й за її межами.

**Предметом дослідження** виступає життя і творчість співака в контексті музичної культури України та світу.

З урахуванням актуальності даної проблеми, **метою** автора статті є привернення уваги до розкриття життєвого шляху М.Голинського, зокрема до здобутої ним вокальної освіти, а також аналіз концертної діяльності та репертуарного доробку співака.

**Михайло Теодорович Голинський** народився 2 січня 1890 року на Городенківщині. Початкову освіту здобув у сільській школі, а згодом у Коломийській українській гімназії. Під час навчання брав участь у різних хорах: студентському “Бандуристі” (як соліст-дискант), коломийському “Бояні” (під час відкриття пам'ятника в 1914 р. і з нагоди 100-річчя від дня народження Т.Г.Шевченка). Початкові лекції співу слухав у Станіславові – в українській і польській гімназіях, де також співав у хорах. У 1913 р. М.Голинський закінчив однорічну військову школу, воював на Східному й Сербському фронтах як вояк австро-угорської армії, де був поранений. Під час Першої світової війни проявив себе свідомим патріотом української держави. Був одним з учасників створення ЗУНР, у якій працював ад'ютантом канцелярії Секретаріату військових справ. Після закінчення навчання у гімназії М.Голинський вступає до Кам'янець-Подільського університету на юридичний відділ. За підтримки свого дядька М.Черемшини через два з половиною роки співак залишає адвокатську освіту, щоб повністю присвятити себе музиці. З 1918 р. він навчається у відомого львівського професора, польського співака Чеслава Заремби. “Це було як у казці, – згадував Голинський, – і професор Заремба був не тільки моїм учителем співу, але на все життя став моїм добродієм, дорадником і найкращим другом” [2].

Оскільки в 1921 р. Ч.Зарембу запрошують стати директором Варшавської опери, в липні цього ж року М.Голинський уперше покидає Україну. Через свої обов'язки педагог не мав часу займатися з ним, тому співак бере уроки у професора співу п. Добровольської. Поряд із вивченням сольних партій та навчанням співу, М.Голинський вчиться грати на фортепіано. У цей час йому пропонують поїхати на навчання до Італії в якості польського громадянина. Хоч навчання у Мілані було його мрією, співак не погоджується, тим самим підкреслюючи, що він є українцем. У цьому яскраво проявляється його патріотизм і відданість своєму народові. У силу цих обставин, М.Голинський повертається в Україну. 22 червня 1922 р. він одержує дозвіл на поїздку до Італії, але за браком коштів не може виїхати до Мілана. Залишаючись на рідній землі, гастролує. Не покидаючи надії на подальше навчання, за виручені кошти М.Голинський їде до Варшави, щоб оформити паспорт. Там він зустрічається з бориславським “Бояном” і за підтримки трьох його членів, а саме – Дуба, Максимовича й Лопати, які стають його меценатами, у січні 1923 року виїздить до Італії. У Мілані протягом чотирьох років він навчається співу у професора Едоардо Гарбіна (1865–1943) – всесвітньо відомого тенора опери “Ла Скала”. “Меццо-характере Едоардо” – так охарактеризовував М.Голинський голос свого педагога [13, с.114]. Щоб заробляти на прожиття, співак гастролує з концертами по Європі. Часто голодуючи, не маючи великих статків, він зумів досягнути поставленої мети – закінчити навчання і повернутися в Україну вже відомим оперним співаком.

Співоча кар'єра М.Голинського розпочалася ще під час його навчання у Варшаві: в жовтні 1921 р. співає партію Паріса в опері Ж.Оффенбаха “Прекрасна Єлена”; в листопаді – арію Каніо “Смійся, Паяц” з опери “Паяци” Р.Леонковалло, якою дебютував у 1925 р. у Львівській опері. Навчаючись в Мілані, співак змушений заробляти собі на життя. Він виїжджає з концертами у Прагу, Відень, Цюріх. Героїчний український тенор виступав на багатьох сценах світу, був солістом відомих оперних театрів (насамперед, Польського оперного театру Помор'я (м. Торунь, Польща, 1925) та Варшавської опери (1926).

Одним із перших С.Людкевич як музичний критик, музикознавець дає влучні характеристики голосу співака: “Спершу баритон, опісля героїчний тенор...” [7, с.489]. На його думку, М.Голинський вміло використовував емітоване *piano* поруч із грімким *fortissimo*, що яскраво відобразилося під час виконання ним вокальних творів. Ще одну характеристику голосу митця дає А.Рудницький: “Цей голос був феноменальним. Своєю якістю – тенор темного, героїчного тембру,... ідеально рівний і кришталево чистий голос світового масштабу” [8, с.178], це співак “суто-оперовий”, який зумів якнайкраще показати себе як оперного співака на театральній сцені: “Якість його голосу є й досі між українськими співаками неперевершена” [9, с. 274].

Здобувши ім'я та визнання, М.Голинський отримує запрошення тодішнього українського уряду. Підписавши чотирирічний контракт, співак переїхав до Одеси (1926 р.). У 1927–1930 рр. він став першим тенором Харківського оперного театру. “Михайло Голинський – прем'єр нашої Харківської столичної опери. Михайло Голинський – героїчний тенор. Михайло Голинський – видатний артист, і ім'я його в мистецьких колах далеко-далеко поза Україною суще, – писав про нього в газеті “Культура і побут” за 1927 р. О.Вишня. – ...І Михайло Голинський орудує своїми голосниками так, що слухаючи його, переконуєшся: “Так – це герой”...” [13, с.3]. Співаку випала велика честь бути причетним до створення та становлення українських державних оперних театрів у Харкові, Одесі, Києві. За тогочасними правилами, при створенні цих театрів кращі солісти мали виступати по сто днів у кожному з них протягом усього театрального сезону. Так, у 1926–1927 рр. в Одесі впродовж ста днів М.Голинський чарував своїм голосом, сильним за звучанням, неперевершеною мелодійністю, акторською грою та культурою співу. Потім він переїхав до Києва, де проспівав

лише два місяці. Через ворожість директора опери А.Кудріна до всього українського співак змушений був перервати виступ і виїхати до Берліна. Згодом М.Голинський повернувся в Україну, але вже до Харкова. Це був найпродуктивніший період у творчості митця. Пізніше, через багато років, на запитання журналістів, що приносило йому найбільше задоволення у блискучій кар'єрі, він завжди відповідав: “Безсумнівно, я дуже щасливий, що мав нагоду виступати в українському оперному театрі, міг працювати хоч кілька років на Україні” [1].

М.Голинський допомагав становленню театру не лише як соліст, а й як організатор творчих сил та постановки нового репертуару. Так, за підтримки наркома освіти М.Скрипника вперше в цих театрах (сезон 1929–1930 рр.) було поставлено оперу західноукраїнського композитора А.Вахнянина “Кумало”, в якій уславлений тенор співак головну партію (Степана), а роль Одарки виконала М.Литвиненко-Вольгемут, що принесло оперній виставі величезний успіх. Таким чином, він став першим виконавцем-інтерпретатором цієї головної ролі.

М.Голинський передовсім є оперним співаком. Окрім вище перелічених оперних партій, в його репертуарі були партії Германа (“Пікова дама” П.Чайковського), Йонтек (“Галька” С.Моношкка), Калаф (“Турандот” Дж.Пуччіні), Дон Карлос (з однойменної опери Дж.Верді), Хозе (“Кармен” Ж.Бізе), Гофман (“Казки Гофмана” Ж.Оффенбаха), Єлеазар (“Жидівка” Ф.Галеві). Партнерами співака на оперній сцені були провідні солісти О.Любич-Парахоняк, М.Сокіл, М.Литвиненко-Вольгемут, М.Донець, К.Корнякова, І.Паторжинський та інші, акомпаніаторами – Н.Нижанківський, Г.Левицька, Г.Красноопера-Голинська, А.Рудницький.

М.Голинський швидко здобув популярність не лише в Україні. Навесні 1927 р. його запросили виступити в Москві. Із спогадів А.Рудницького: “Пригадую пам'ятну поїздку до Москви, на “галя” концерт у Кремлі, на який Харківська Опера вислала своїх репрезентаційних співаків М.Литвиненко-Вольгемут, М.Сокіл, І.Паторжинського і М.Голинського” [8, с.180]. Слід зазначити, що він був першим українським співаком, який у присутності Й.Сталіна наважився заспівати українською мовою. До того ж він був одягненим в українську сорочку. Треба відзначити, що в той час це було дуже відважно, адже митець “... знав, що людей в таких вишиванках Постишев вислав до Сибіру” [1]. На жаль, програма того концерту не збереглася, але відомо, що М.Голинський співав “Минули літа молодії” Н.Нижанківського в супроводі фортепіано й віолончелі. Його виступ дуже сподобався московській публіці, яку співак зачарував своїм неперевершеним голосом. Московська преса писала про нього з величезною симпатією. Досягненням для українського мистецтва був виступ на той час прем'єра Харківської опери на сцені Великого театру. Він виконав партію Радамеса в опері “Аїда” Дж.Верді українською мовою. В історії російського театру таке виконання було вперше, а для українського вокального мистецтва – великою подією.

Окрім сольної оперної кар'єри М.Голинський часто виступав на концертах із нагоди різних визначних дат, музичних вечорах, вечорах пам'яті. Газета “Вісті” (15 вересня 1928 року) під заголовком “Державна опера. Концерт пам'яті Шевченка” констатувала: “...пісні на слова Кобзаря прозвучали у виконанні заслуженої артистки Литвиненко-Вольгемут, Голинського, Сокіл, Паторжинського, Мартиненко та віолончеліста Димова” [2]. Співак приймав участь у ювілейних шевченківських святкуваннях (у Відні в “Концертхаузі” і в Празі в залі ім. Б.Сметани 24 травня 1934 р.). 9 червня 1931 р. у Коломиї відбувся концерт при співучасті Н.Нижанківського, де М.Голинський виконував українські пісні; 22 жовтня 1933 р. він виступив на вечорі пам'яті 20-х роковин смерті М.Лисенка. Співав М.Голинський і на ювілейних Франкових концертах у Львові (1936). Аналогічним був його виступ на концерті з нагоди 100-літньої появи “Русалки Дністрової” М.Шашкевича, який відбувся у Станіславі 9 травня 1937 р.

19 грудня 1935 року М.Голинський виконував партію Андрія на честь тисячолітнього ювілею опери С.С.Гулака-Артемовського “Запорожець за Дунаєм” у Великому Театрі у

Львові, а 20 і 21 грудня – у театрі "Різномірностей" та в шістьох провінційних містах Західної України. Рецензент "Діла" писав, що "...за білети зводили бої не тільки ті, що ходять до театру раз на рік, але й самі члени організацій..." [8, с.159]. Та, крім того, пізніше ця опера звучала у Львові на радіо і її передавали всі польські радіостанції – вперше в історії польського радіо і вперше в історії нашого музичного мистецтва.

Перебуваючи в Україні, митець здружився з провідними культурними діячами П.Тичиною, О.Вишнею, А.Петрицьким, Л.Курбасом, М.Самокишем, Д.Яворницьким, які мали значний вплив на формування світогляду, активної громадської позиції молодого митця. Голос М.Голинського спонукав українських композиторів до творчості. Спеціально для нього писали В.Барвінський, Н.Нижанківський, А.Рудницький та інші. Наприклад, "Поклін тобі, зів'яла квітко" у супроводі оркестру написаний Н.Нижанківським, "Драматичний пролог" ("Мойсей") – А.Рудницьким. Останній, співак вперше виконав у Львові, з нагоди відкриття пам'ятника на могилі І.Франка. В.Барвінський згадував: "...в 30-х роках на просьбу М.Голинського я зіструментував "Псалом Давида" для симфонічного оркестру з транспозицією оригіналу з с-moll до f-moll" [10, с.149].

Розпочавши свою концертну діяльність ще в 1926 р., М.Голинський багато подорожував. Його радо вітали не тільки на Покутті (Коломиї, Городенці), але й по всій Україні та за її межами (зокрема у Тбілісі, 1930). Протягом 1930–1938 рр. він виступає на сценах кращих театрів світу – в Берліні, Мілані, Парижі, Варшаві, Познані, Відні, Москві.

З 1938 р. співак виїжджає на гастролі до США та Канади. Але через події у Європі – Другу світову війну, повернутися на рідну землю йому вже не судилося. Після переїзду він гастролував на американському континенті вже як концертний співак. Музична громадськість Америки щиро вітала виступи М.Голинського. Перший виступ відбувся в "Таві Гол" на Бродвеї в Нью-Йорку восени 1938 р., де він виконував українські народні пісні в обробці М.Лисенка, Д.Січинського, С.Людкевича, Л.Лепкого, В.Барвінського, А.Вахнянина та багатьох інших. Потім М.Голинський переїжджає до Канади, де в залі торонтонського "Ітона" відбуваються його виступи. Тут уперше одним із визначних музичних критиків Едвардом Вудсоном у заголовку газети "Івніг телеграм" прозвучала тепер всесвітньо відома фраза: "Голос українського тенора як у Карузо" [3]. Це була висока оцінка для Михайла Голинського. З того часу його називають "*українським Карузо*". За свої успіхи в Торонто він отримує від мера міста "Золотий ключ", а в Оттаві грамоту та звання "Почесного громадянина міста". У Канаді він бере активну участь у культурному та мистецькому житті, а саме – серед української громади. Протягом трьох років М.Голинський очолював літературно-мистецьке товариство "Козуб". Під його керівництвом товариство зорганізувало більше 90 вечорів, у яких співак брав участь, пропагуючи українську пісню.

У цей час протягом останніх шести років життя він писав спогади про себе. Вони є цінними для нас, оскільки це своєрідна історична достовірна оповідь про події першої половини ХХ століття, у яких митець брав безпосередню участь. Пізніше їх упорядкував співак Сергій Козак [13].

Розуміючи, що в Україну в силу обставин йому повернутися не вдасться, за допомогою "Червоного Хреста" в 1945 р. М.Голинський забирає зі Львова своїх дітей Богдана та Мирославу (до речі, в 1925 р. він одружився з відомою піаністкою Галиною Красноперою). Проживав співак у Грімсбі (Оттаві), а останні роки життя провів в Едмонтоні (1967–1973 рр.), де помер і був похований.

Багато вокалістів по закінченні своєї співочої кар'єри ставали педагогами і створювали свою власну школу співу. І хоч М.Голинський не був одним із них, та, згідно з його спогадами, можна це заперечити. Працюючи зі своїм акомпаніатором на прізвиське

Кульчик, співак навчав його співу: "... я поставив йому такі умови, які він мусив виконувати, а саме: точно виконувати і вправляти мою методою – вправляти шведську гімнастику і гімнастику віддихову (йога)... Спочатку він з напруженою ледве міг взяти середнє "fis", а за півроку науки зі мною брав впевнено високе "si naturale" [13, с.230]. Перебуваючи на гастролях у Торуні, співак побачив афішу "Koncert Franciszka Kulczyka, ucznia mistrza Hojynskiego" ("Концерт Францішека Кульчика, учня містера Голинського") "... і був насправду дуже приємно вражений. Мій колишній учень всю програму виконав дуже добре, копіюючи мене. Голос його змужнів, залишився здоровим, не мав "тремоло", він правильно дихав і правильно отворяв уста при співі" [13, с.230]. Згодом Ф.Кульчик відкрив свою власну школу співу, де навчалось більше 20 учнів, що є свідченням "школи М.Голинського".

Поради *Маестро* майбутнім співакам (за його спогадами) можна окреслити так: звертати увагу на вибір доброго професора-співака, який сам зробив успішну кар'єру, мав досвід на сцені, а головне добрих професорів співу (основне положення Е.Гарбіна); вчитися співу 4–5 років (раніше було 7 років, як, наприклад, у школі братів Ламперті, які були не співаками, а лікарями-ларингологами, вони добре знали людський голос, його фізіологію та виховали багато співаків); займатися вокалом щоденно або через день (те ж саме рекомендували М.Гарсія-син, М.Менцинський); урахувати індивідуальні властивості голосу (одна з основних проблем, яку розглядає у своїй праці "Голос та спів" Ж.Фор); вести здоровий спосіб життя (не пити, не курити, гартуватись, займатися гімнастикою, зберігати здорові зуби, які мають велике значення для співу, звертати увагу на правильне функціонування шлунка – господаря всього організму); слідкувати за співочою поставою, правильним звукоутворенням (Ч.Заремба, В.Висоцький).

Порівнявши їх із порадами провідних педагогів ХІХ ст. (італійських – Е.Гарбіна, М.Гарсія-сина, Ж.Фора, Ф.Ламперті; польських – Ч.Заремби, В.Висоцького), можна зробити висновок про спадкоємність педагогічних принципів школи італійського бельканто, тобто М.Голинський був у контексті світових педагогічних течій.

Куди б доля не закидала М.Голинського, він завжди думками був в Україні й намагався всіляко допомагати бідним селянам, своїй батьківщині. Відомо, що, перебуваючи в 1930–1938 рр. у Галичині, співак збудував у с. Дора біля Яремчі віллу (за планом архітектора І.Поповича та будівельника Ю.Менделюка). Тут же він заклав першу бібліотеку, організував фестини для молоді, так зване "туристичне рекламне бюро" [6], розводив різноманітні сорти фруктових дерев. За його піклуванням була збудована церква, яка й досі функціонує. За власні кошти М.Голинський купив будинок, який він подарував відомому на той час художнику О.Новаківському. Співак мріяв звести ще майстерню, щоб скульптори та художники мали де працювати. Та, на жаль, це не здійснилося... Усе ж маємо надію, що заповіт М.Голинського буде виконаний. Цього прагнемо не лише ми, але й син співака Богдан. Як фундатор канадського фонду "Діти Чорнобиля" і проекту "Приятелі дітей", він планує побудувати санаторій для потерпілих від Чорнобиля дітей. З ініціативи музею С.Крушельницької на кошти сина співака в серпні 2006 р. у с. Дора великому митцеві було відкрито пам'ятний знак. Хоч "український Карузо" похований у Канаді, маленька частинка його душі залишиться в Україні назавжди.

Отже, формування світогляду М.Голинського відбувалося у складні, політично насичені періоди української новітньої історії в Галичині (ЗУНР) та Наддніпрянській Україні (час українізації). Здобувши європейську вокальну освіту, співаючи на сценах провідних театрів світу, свій талант митець присвятив насамперед рідній землі. Він був причетним до створення та становлення українських державних оперних театрів у Харкові, Одесі, Києві не лише як соліст, а й як організатор творчих сил, постановок

нового українського репертуару, першопрочитання головних ролей. Як партнер провідних українських оперних солістів М.Голинський належить до фундаторів оперного жанру в Україні першої половини ХХ ст. Визнання співака в Росії, де він співав українською мовою, свідчить про високу громадянську мужність митця-патріота.

М.Голинський передовсім є оперним співаком, у репертуарі якого були головні партії світової оперної класики. Великим є його концертний репертуар як камерного співака, основу якого складають твори українських композиторів. Голос М.Голинського стимулював творчість останніх. Участь у багатьох концертах з українським репертуаром в Україні, Канаді та інших країнах свідчить не лише про високу майстерність співака, але й про активну позицію митця-громадянина, митця-патріота.

М.Голинський, не маючи власної школи співу, все ж таки належить до педагогів італійської школи бельканто, серед яких Е.Гарбін, М.Гарсія-син, Ж.Фор, Ф.Ламперті, Ч.Заремба та В.Висоцький.

Голос М.Голинського захоплював слухачів своєю могутністю у межах усього діапазону. За яскравістю тембру його визначали як голос “металевої звучності”, “шляхетного кольору” з блискучими верхніми нотами та могутньою силою звучання. Це був голос найвищої якості – голос світового масштабу.

“Український Карузо” Михайло Голинський зробив великий внесок у розвиток українського вокального мистецтва як оперний співак, митець та, насамперед, як меценат, патріот своєї країни.

1. Козак С. Героїчний тенор України // Літературна Україна. – 1992. – 27 серпня.
2. Романюк І. Михайло Голинський – героїчний тенор (до 100-річчя з дня народження) // АГРО. – 1989. – № 51 (122). – 22 грудня.
3. Романюк І. Прем'єр опери з Верхівців // Колгоспник Придністров'я. – Б. р.
4. Рудницький А. Золотий голос // Свобода. – 1974. – 26 січня.
5. Карась Г. Михайло Голинський і Галичина // Історико-культурна спадщина Прикарпаття // Науковий збірник на пошану Петра Арсенича. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2006. – С. 690–696.
6. Н. С. Прославляв Україну співом // Галичина. – 2006. – 12 вересня.
7. Людкевич С. Фортепіанний вечір п. В.Боженко. Концерт п. М.Голинського // Дослідження, статті, рецензії, виступи. / Упоряд., ред., прим. і бібліогр. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т.2. – С. 489–490.
8. Рудницький А. Про музику і музик. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1980. – С.178–180.
9. Рудницький А. Українська музика: Історико-критичний огляд. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. – С. 273–275.
10. Барвінський В. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи / Упор. В. Грабовський – Дрогобич: Коло, 2004. – С. 147–150.
11. Лисенко І. Словник співаків України. Енцикл. видання. Післямова М.Слабошпицького. – К.: Рада, 1997. – С. 64–65.
12. Енциклопедія Коломийщини. Зшиток 4, літери Г, Г / За ред. М. Васильчука, М.Савчука. – Коломия: Вік, 2006. – С.91–92.
13. Голинський М. Спогади / Пер. сл. та упоряд. С.Д.Козака. – К.: Молодь, 1993. – 368 с.
14. Голинський М.Т. Спогади / Упоряд.: Г.Тихобаєва, І.Криворучко, Д.Білавич. – Львів: Априорі, 2006. – 616 с.

*The article is devoted to the life and creative work of an outstanding Ukrainian opera singer Myhailo Holynskiy (1890–1973) in the context of the musical culture in the first half of the XXth century. The main attention is paid to analyzing the concert activities and the repertoire. The author carries out a qualitative characterization of M. Holynskiy as a vocal pedagogue, identifies his methodological recommendations.*

**Key words:** Myhailo Holynskiy, opera singer, opera theatre, artist, vocal pedagogue, repertoire, concert, patriot citizen, patron of arts, Ukrainian musical culture.

УДК 78.03 (477)

ББК 85.312(4 Укр)

Ольга Білас

## СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА В НІМЕЧЧИНІ ПОВОЄННОГО ПЕРІОДУ

*У статті розглядаються обставини поселення українців-емігрантів та умови становлення українського мистецтва в Німеччині повоєнного періоду. Обґрунтовується потреба об'єднання їх у спілки художників, митців сцени, композиторів, співаків, солістів-інструменталістів та їх внесок в українську й світову культуру.*

**Ключові слова:** еміграція, Друга світова війна, художники, театри, композитори, хорові колективи, солісти-вокалісти, солісти-інструменталісти.

Становлення українського мистецтва на еміграції відбувалося в особливих та складних побутових і політичних умовах, позбавлене державної й національної підтримки. Поселення українців на чужині було вимушеним через цілий комплекс політичних і економічних обставин і значно розтягненим у часі. Адже, за статистичними даними, їх на території Німеччини опинилося більше 400 тисяч. Серед них – 277 науковців, у тому числі 119 професорів університетів та інститутів (1, с.165). Опинившись на емірації, еліта мусила самоідентифікуватися за своїм покликанням, бо в кожній людині закладена “мистецька сутність”, яка прагне проявитися попри всякі обставини, які обмежують або не дають можливості для її розкриття. Перебуваючи в таборах для “переміщених осіб”, українська еміграція всупереч важким обставинам існування розгорнула велику працю для розвитку освіти та мистецтва серед своєї громади на чужині.

У таборах, де зосереджувалася велика кількість утікачів, створювалися умови для оволодіння професіями, яких на той час найбільше потребували емігранти.

Стараннями емігрантів і з допомогою міжнародних організацій УНРРА (Допомогова адміністрація Об'єднаних Націй – United Nations Relief and Rehabilitation Administration), ІРО (Міжнародна організація для втікачів IRO – International Refugee Organization) та інших стало можливим одержати різнобічну високу освіту тим особам, які були працелюбними та здібними. А якщо взяти до уваги певну генетичну схильність українців до мистецької діяльності, то стане зрозумілим, чому серед біженців з'явився такий широкий спектр видатних композиторів, співаків, художників та скульпторів, які зробили значний внесок у мистецьке життя української діаспори та світового мистецтва.

Уже з перших днів перебування на еміграції художники активно проявили себе в оздобленні настінних розписів церковних споруд, оформленні іконостасів, малюванні ікон, а також в оформленні книг, організації виставок.

У січні 1947 р. у Німецькому Національному Музеї Мюнхена відбулася велика Міжнародна виставка мистецької творчості, на якій представлено 71 твір, із них 48 українських авторів, серед яких Северин Бурачок, Микола Бутович, Іванна Винників, Яків Гніздовський, Святослав Гординський, Григорій Крук, Степан Луцик, Галина Мазепа, Антін Малюца, Петро Мегик, Михайло Мороз, Ірина Шухевич [2, с.15].

Появі українських образотворчих мистецьких виставок передувала велика робота в таборах, де емігранти мали можливість прилучитися до цього виду мистецтва. За новаційним подвижництвом В.Січинського виникли табірні мистецько-ремісничі курси та керамічні майстерні в Регенсбурзі. Незабаром, у 1946–1948 рр. – образотворчі студії в Аугсбурзі, Карлсфельді, Берхтесгадені та Ляндеку. Окремої уваги заслуговують іконографічна школа Богдана Палія-Неїли та майстерня ужиткового мистецтва Михайла Черешньовського в Міттенвальді, мистецька школа Сергія Литвиненка та скульптора й живописця – Оксани Лятуринської [3, с.261].

Малюрі, графіки, мистецтвознавці створили в Мюнхені 28–29 січня 1947 р. на І з'їзді Українську Спілку Образотворчих Мистців (УСОМ), яка діяла до 1951 р. Вона влаштувала ряд виставок, видала два випуски багатоілюстрованого журналу “Українське Мистецтво”, зберегла та продовжила ті форми українського національного мистецтва, які не могли вільно розвиватися на українських землях в умовах радянського тоталітаризму. Спілка вивчала досягнення західно-європейського мистецтва, вносила в нього свої оригінальні надбання [2, с.195].

Зародження аматорських та професійних театрів також починалося у таборах. Це – Ансамбль українських акторів В.Блавацького, Й.Гірняка, М.Тагаєва, Б.Грінченка та інших. Уже з перших місяців створювалися драматичні гуртки, в яких показували вистави на теми дня. Поступово розширилося коло зацікавлених за рахунок професійних акторів та режисерів. Були створені театральні колективи, які виставляли твори не тільки в різних таборах, але й у союзницьких військових частинах, шпиталях та чужинецьких громадах. Статус професійних здобули Акторський ансамбль Володимира Блавацького та Театральна студія Йосипа Гірняка.

На І з'їзді діячів українського театального мистецтва в Аутсбурзі 27 лютого 1946 року було засноване Об'єднання Мистців Української Сцени (ОМУС). Завданням організації була праця, спрямована на розвиток українського театального мистецтва, ведення боротьби з проявами легковажності, непрофесійності та профанації сценічного мистецтва, гідна репрезентація національної культури [4, с.79].

Першою виставою студії Й.Гірняка була інсценізація поеми Т.Шевченка “Гайдамаки”, а вже в Баварії почалася праця над широким репертуаром: інсценізація повісті М.Хвильового “Санаторійна зона”, “Патетична соната” М.Куліша, “Оргія” Л.Українки, “Пошились у дурні” М.Кропивницького та багато інших.

Перебуваючи в таборі “Зоммер Касерне” в Аутсбурзі, Ансамбль В.Блавацького почав жваву театральну діяльність, стаючи улюбленим мистецьким ансамблем на еміграції. Не було таборової сцени, на якій не гостював би В.Блавацький зі своїм колективом. Театр ставив комедію М.Куліша “Мина Мазайло”, оперету Ф.Легара “Жайворонок”, “Украдене щастя” І.Франка, комедію “Чоловік з минулим” Арнольда й Баха, трагедію “Народний Малахій” М.Куліша. У театрі табору Фрайман В.Блавацький поставив чотири вистави – “Земля” В.Стефаніка, “Степовий гість” Б.Грінченка, “Іспанська муха” Арнольда й Баха [5, с.94].

Театральний сезон 1947–48 рр. акторський ансамбль розпочав п'єсою Джованікольо Форцано “Подув вітру” у своєрідній українській версії комедійно-елегічного тону з приємним сценічним акторським відтворенням та кримінальною п'єсою “Паркова 13” А.Іверса. Як писав театральний критик Ю.Косач, В.Блавацький виявив себе майстерним (і чи не найкращим тоді) постановником західної п'єси [6, с.47]. Від вересня 1945 р. до вересня 1947 р. театр показав 309 вистав.

Становлення театального життя української діаспори проходило у важкі післявоєнні часи повної розрухи, в умовах таборового життя, дуже обмеженого фінансово, на ентузіазмі та потребі самовираження, на розумінні необхідності мистецтва, як способу консолідації й утвердження нації у важких і непевних умовах еміграції.

З хорів та професійних вокальних ансамблів, що діяли протягом 1946–49 рр. у Німеччині та Австрії, необхідно назвати хори: “Україна” Нестора Городовенка, Національний Хор Володимира Божика, Капелу бандуристів ім. Т.Шевченка Григорія Китастого, Український Оперний Ансамбль Богдана П'юрка, Чоловічий квартет ім. Лисенка та Український чоловічий хор “Сурма” Омеляна Плешкевича.

Необхідно згадати цікаві колективи, які з різних причин зійшли з широкого мистецького обрію. Ними були чоловічий хор “Думка” під керівництвом М.Струка, хор “Ватра” Льва Туркевича та Оперний ансамбль В.Сулими з Брегенца. Хор “Ватра”,

заснований у 1946 р. у французькій окупаційній зоні протягом 3-річного перебування в Австрії (1946–1949 рр.) дав 240 концертів у різних окупаційних зонах та у Швейцарії. У 1950 р. більшість його учасників переїхала до США [1, с.197].

Таким чином, хорове мистецтво розвивалося й на чужині, демонструючи перед емігрантською та світовою аудиторією майстерність хороших колективів, які у важких умовах еміграції пропагували кращі зразки національного мистецтва й композиторської творчості, знайомили своїх та іноземних слухачів з високим рівнем виконання творів українських композиторів.

Еміграційний музичний світ зумів розгорнути не лише широку працю по таборах, де організував мистецькі ансамблі, але й сформував Об'єднання Українських Музик (ОУМ). І з'їзд Музик розпочав свою роботу в Мюнхені у червні 1946 р. Уже скоро ОУМ нараховувало 65 дійсних членів і 5 кандидатів, у тому числі 3 композиторів, 5 музикознавців, 2 диригентів оркестрів, 7 диригентів хорів, 3 піаністів-солістів, 6 піаністів-концертмейстерів, 5 концертуючих скрипалів і ін. Діяльність ОУМ була багатогранною і включала збір інформації з музичного життя еміграції, науково-музичні й рецензійні статті в журналах, підтримку та пропаганду української музичної культури серед європейського середовища, створювалися фахові музичні школи, з яких провідними були школи в Берхтесгадені (директор Р.Савицький) та Міттенвальді (директор З.Лисько).

Чимало уваги ОУМ приділяло заходам, які мали гідно представляти національну культуру. Наприклад, Об'єднання брало участь у влаштуванні міжнародного концерту у Мюнхені в грудні 1947 року за участю відомих вокалістів Клавдії Таранової, Ореста Руснака й піаніста Богдана Максимовича, а також Тижнів української культури в Регенсбурзі (червень-липень 1947 р.), та Мюнхені (квітень 1948 р.). Тижні української культури, проведені в Мюнхені 4–17 квітня 1948 р., стали визначною подією в українському культурному житті поза межами Батьківщини.

Програма відкриття Тижнів включала виступи найкращих вокальних ансамблів та солістів. Офіційне відкриття відбулося 4 квітня в Оперному театрі виступом чоловічого хору під керуванням В.Божика [7, с.59].

Ще перед Другою світовою війною подалися на Захід композитори О.Кошиць, Ф.Якименко, Р.Печеніга-Углицький, М.Гайворонський, Р.Придаткевич, А.Рудницький та інші. Під час війни багато композиторів жили і працювали поза сучасними межами України, але ще на українських етнічних теренах Польщі, Чехословаччини, Угорщини чи Румунії. Серед них – В.Грудин, Н.Нижанківський, Г.Китастий, З.Лисько, С.Туркевич-Лукіянович, М.Фоменко, І.Недільський і багато інших. Такі композитори, як І.Вовк, М.Кузан, Ю.Фіяла, М.Бойченко та І.Соневицький завершували музичну освіту за межами України.

Під час воєнного періоду їхня муза не мовчала. З-під їхнього пера вийшло багато творів різнопланового характеру. Деякі твори Ф.Якименка, Р.Углицького, Р.Придаткевича, Ю.Фіяли, А.Рудницького та інших вийшли друком у французьких, німецьких, польських, австрійських, бельгійських і американських музичних видавництвах [8, с.10].

На новій батьківщині багато композиторів були відзначені нагородами за внесок у музичне мистецтво, займали престижні для іноземців посади в музичному світі. Так, на замовлення радіо обробку німецьких пісень зробив український композитор С.Цимбалістий, англійською мовою пісні різних народів підготував О.Кошиць. За підручник “Новий принцип музичної композиції”, виданий у Римі, М.Бойченко отримав докторський ступінь, а Ф.Якименко видав у Празі “Підручник по гармонії”, за яким вчать сучасні музиканти. З.Лисько видав десятитомник “Українських народних мелодій”, В.Балей став директором симфонічного оркестру у Лас-Вегасі та іменований Музикантом 1983 року, а І.Соневицький – директор Українського Музичного Інституту Америки. Франція гордилася Ф.Якименком, який творив

французьку музику в неоромантичному та імпресіоністичному стилі, А. Гнагишин – нагороджений найвищими нагородами Ватикану.

XX століття уперше в українській музичній літературі дало симфонічні та інструментальні твори справжньої мистецької вартості, в основу яких лягли народні пісні і їхній матеріал. Вони вправно пов'язували простоту народної пісні з високорозвиненою композиторською технікою і фактурою, модерною оркестровою мовою і чудовим використанням можливостей та ефектів окремих сольових інструментів.

Перед таборянами й німецькою публікою, а також музиколобними колами окупаційних військ, виступали українські інструменталісти: піаністи – Роман Савицький, Вадим Кіпа, Борис Максимович, Тарас Микиша, Галина Коваль; скрипалі – Оксана Сімович, Володимир Цісик та Михайло Михайловський; віолончеліст – Іван Барвінський та Зоя Полевська.

Не відставала й Австрія, яка ще була у складі Німеччини, де зосередилися оперні співаки Міро Скала-Старицький, Ніна Слободіна, Надія Негель, Галина Буторовська, Тамара Лихолай, Віра Козулькіна, Анатолій Кабанців, Іван Гош, Михайло Ольховий, Юрій Ковінько, Іван Кудрицький.

З численної кількості здібних співаків та інструменталістів тільки окремі зайняли місце на п'єдесталі визнання. Професійними оперними співаками стали Орест Руснак, Євгенія Зарицька, Іра Маланюк, Міро Скала-Старицький, а також Клим Чічка-Андрієнко, Іванна Синенька-Іваницька, Михайло Мінський та Михайло Дуда [9, с.268].

Наші вокалісти виступали майже на всіх великих оперних та концертних сценах музичного світу. Вони чарували слухачів на сценах “Ла Скала” (Мілан), “Гранд-Опера” (Париж), “Ковент-Гарден (Лондон), “Де ля Монне” (Брюссель), а також Варшави, Праги, Відня, Берліна, Рима, Барселони, Нью-Йорка, Торонто, Буенос-Айреса, Ріо-де-Жанейро, театрів Австралії та інших.

Таким чином, становлення мистецької діяльності в Німеччині, хоч і проходило у важких умовах повоєнного періоду, але не зупинилося. Воно розвивалося і показало перед своїм народом та країнами свого перебування високу музичну культуру й духовне багатство України, зробивши вагомий внесок у розвиток національної та світової музичної культури.

1. Маруняк В. Українська еміграція в Німеччині і Австрії по другій світовій війні. – т. I. Роки 1945-1951. – Мюнхен, 1985. – 429 с.
2. Українське мистецтво. Альманах I. Українська спілка образотворчих митців. - Мюнхен, 1947. – 15 с.
3. Шмагало Р.Т. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.; структуривання, методологія, художні позиції. – Львів: Українські технології, 2005. – 528 с., 742 іл.
4. Наш театр. Книга Діячів Українського Театрального Мистецтва 1915 – 1975. – Том I. Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1975. – 848 с.
5. ЧАС – 1947. – №29. – 94 с.
6. АРКА (література, мистецтво, критика). – Мюнхен: Українська трибуна, 1948 – № 1. – 47 с.
7. АРКА (література, мистецтво, критика). – Мюнхен: Українська трибуна, 1948. – № 5. – 59 с.
8. ЧАС – 1946. – № 3. – 10 с.
9. Рудницький А. Українська музика. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.

*Circumstances of the emigrants' settlement and considerations of formation of Ukrainian Art in Germani at the post-war period are being considered. Necessity of their unification in the unions of painters, stage artists, composers, singers, instrumental soloists and their contribution in Ukrainian and the world culture is being substantiated.*

**Key words:** immigration, the Second World War, painters, theatres, composers, choirs, vocalists, instrumental soloists.

## ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

УДК 78.07

ББК 85.315

Ольга Катрич

### ДО ПИТАННЯ ТИПОЛОГІЇ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

*У статті розглядаються існуючі типології архетипу музично-виконавської творчості. Дається визначення музично-виконавського архетипу. Пропонується авторська типологія: аполонічний музично-виконавський архетип, діонісійський музично-виконавський архетип, орфічний музично-виконавський архетип.*

**Ключові слова:** музичне виконавство, тип творчості, типологія, музично-виконавський архетип.

Панорама музично-виконавського мистецтва кінця XX – початку XXI століття вражає своєю стилевою строкатістю. Це проявляється як у репертуарному зрізі явища (що грається?), так і в характерних виконавських підходах (як грається?). Цілком у дусі естетики постмодернізму в обширі сучасної професійної музично-виконавської культури мирно співіснують тенденції стилевої реставрації (автентизму), свідомого шлягерства, пропагандистської пасіонарності, інтелектуалізму, пошуків нової духовності тощо.

І ще одна особливість музичного виконавства останніх років (що реалізується, не в останню чергу, завдяки можливостям звукозапису) – всезростаюча потреба актуалізації одночасної “присутності в культурі” виконавських постатей різних історичних епох та певна міфологізація видатних виконавців минулого.

Відкритість сучасного культурного соціуму для сприйняття, його споживацька “всеїдність” забезпечують сьогодні безконкурентне співіснування мистецтва виконавців-міфів, “живих легенд” та зовсім молодих талантів. Позитивом такої ситуації є, на нашу думку, цікава вже сама по собі стилева поліфонічність, а отже й полілогічність музичного виконавства даного історичного відтинку. Негативом, припускаємо, є тенденція до “розмивання” власного Я виконавця, який уже не мусить бути неповторним, оригінальним, щоб отримати визнання слухача.

Відповідно й дослідників, що сьогодні звертаються до творчості музикантів-виконавців, індивідуально-стильовий рівень приваблює рідше, ніж типологічний, котрий дозволяє класифікувати різночасові (в історичному плані) виконавські явища.

Серед існуючих спроб створення виконавських типологій у музиці слід згадати хрестоматійний розподіл на віртуозів і невіртуозів у добу романтизму, класиків і романтиків у середині XX століття, “авторські” типології Е.Фішера (типи: астентичний, пікнічний, атлетичний), К.Мартінсена (типи: класичний або статичний, романтичний або екстатичний, експресіоністичний або експансивний), Л.Рабіновича (типи: віртуозний, емоційний, раціональний, інтелектуальний) та інші.

Породжуючим принципом усіх згаданих типологій є специфіка стосунку виконавця до творчості композитора. У той же час комунікативний ланцюг “композитор–виконавець–слухач”, що відображає загалом процес музичної комунікації, передбачає також необхідність осмислення впливу слухача на перебіг даного процесу. Показово, що сучасний рівень музичної науки щодо осмислення виконавських типологій акцентує увагу на цьому чиннику.

Саме особливості взаємин виконавця і слухача стали стрижневою ідеєю, що лягла в основу виконавської типології, запропонованої польським музикознавцем Доротою Шварцман [5]. Виходячи зі стану сучасної (постмодерної) ситуації у музично-виконавській культурі, Дорота Шварцман виділяє такі виконавські типи: винахідники

(дивують публіку віртуозністю, навіть “штукарством”. У минулому – Ліст, Паганіні), улюбленні – кумири публіки, обожені слухачами (С.Ріхтер, Д.Ойстрах), розумники – вражають публіку інтелектуальною фантазією інтерпретацій (Г.Гульд, К.Цімерман), конкурсисти – виконавці з досить обмеженим репертуаром, самоціллю творчого існування яких є перемоги на виконавських конкурсах. Зорієнтованістю на слухачське сприйняття позначена концепція типів музично-виконавського висловлювання (інтравертний, екстравертний) української дослідниці Лариси Опарик.

Можна констатувати, що спроби створення музично-виконавських типологій є проявом актуальної потреби аналітичного осмислення та класифікації стилевої багатоманітності виконавської творчості в музиці.

Жодна з відомих нам типологій музично-виконавської творчості не пропонує (окрім Л.Опарик) дефініційної конкретизації осмислюваних явищ, а отже тяжіє у бік описовості. Сучасний стан розвитку української музичної науки, зокрема такої її галузі, як теорія музично-виконавського мистецтва, актуалізує потребу випрацювання поняттєво-термінологічного апарату, який би не лише адекватно віддзеркалював музичні явища, але й виявляв працездатність в аналітичній сфері.

Метою даної статті є запропонувати власний розширений варіант виконавської типології, сформулювавши визначення *аполонічного*, *діонісійського* та *орфічного* музично-виконавського архетипів.

У своїх міркуваннях орієнтуємося на:

- а) розуміння архетипу (“колективного несвідомого”), запропоноване в аналітичній психології Карлом Юнгом, що передбачає можливість осмислення цього явища як формоутворюючого елемента сприйняття, що обумовлює саму здатність сприймання;
- б) загальноестетичний рівень розуміння поняття “тип творчості” як ядра художнього мислення, що проявляється у специфіці відчуття і розуміння форми;
- в) концепції аполонічного й діонісійського Фрідріха Ніцше як двох основних першовитоків мистецтва європейської традиції;
- г) ідеї орфічного культу, що сформувався як результат облагороджуючої дії аполонівського на діонісизм.

У монографії “Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)” [1] ми формуємо визначення музично-виконавського архетипу: **музично-виконавський архетип** – це найбільш узагальнюючий тип музичного мислення виконавця-інтерпретатора, що фіксує такі основоположні моменти, які стосуються способів викладення музичного матеріалу твору і принципів побудови музичної форми.

Виділенню аполонічного та діонісійського музично-виконавських архетипів передував аналіз двох найбільш загальних типів художнього мислення, які Арістотель пов’язує з епосом та драмою, Гегель – з об’єктивним і суб’єктивним, Гете – з епічним і драматичним, Шиллер із раціональним і емоційним, Гессен – з філософським і художнім і т. д., а загальноестетичний рівень розуміння інтерпретує як класичний і романтичний типи творчості.

Проте формування класичного й романтичного типів творчості у вигляді внутрішньоцілісних естетичних систем є, у свою чергу, обумовлене існуванням певних, ще більш глибоких закономірностей художнього мислення, єдиних для індивідуума й людства загалом. Тож доречніше говорити про існування певних “архетипів” художнього мислення.

Термінологічній номінації цих архетипів найкраще, на нашу думку, відповідають поняття “діонісійського” та “аполонічного” начал, які Ф.Ніцше використовує у своїй роботі “Народження трагедії з духу музики” для характеристики двох протилежних за сутністю витоків розвитку мистецтва. “Назви ці ми запозичуємо у греків /.../... ці два настільки

різні спрямування діють поряд одне з іншим, частіше всього у відвертій сварі між собою і взаємно спонукаючи один одного до все нових і більш могутніх породжень, щоб в них увіковічити боротьбу названих протилежностей, лише на перший погляд об’єднаних загальним словом “мистецтво” [4, с.59].

Ось як Ф.Ніцше описує процес творення митця-діонісійця: “Індивід зі всіма його межами і мірами тонув у самотутті діонісійських станів і забував аполонічні закони. Надмірність виявлялась істиною, протиріччя, в муках народжене блаженство говорило про себе з самого серця природи” [4, с.70].

Аполонічне начало філософ характеризує, як “... повне почуття міри, самообмеження, свободу від диких поривів” [4, с.61]. У даних характеристиках віддзеркалено глибинно-незмінні сутності процесів художнього мислення, а також спеціально виділено моменти, пов’язані з емоційно-чуттєвим забарвленням акту творчості, що прямо впливає на формальну сторону творчого результату.

Відповідно до загального визначення музично-виконавського архетипу:

**аполонічний музично-виконавський архетип** – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують розповідний спосіб викладення музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності в сфері музичної форми;

**діонісійський музично-виконавський архетип** – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують подієвий спосіб викладення музичного матеріалу твору та принципи динамізму, наскрізності у сфері музичної форми.

Очевидно, що музична практика подає зразки виконавського мистецтва абсолютних представників того чи іншого архетипу. Наприклад: С.Ріхтер, Є.Мравінський, А.Б.Мікеланжелі – аполонічний; С.Турчак, Б.Которович, В.Софронічій – діонісійський. Зустрічаються також і такі виконавці, в яких приналежність до того чи іншого архетипу можна визначити лише як домінуючу тенденцію. Наприклад: М.Крушельницька, Е.Гілельс – діонісійська домінанта, М.Колесса, О.Криштальський – аполонічна домінанта. Проте виконавське мистецтво Г. фон Караяна, Г.Гульда, Ю.Башмета, В.Співакова, О.Козаренка та цілого ряду інших яскравих виконавців демонструючи прагнення установити рівновагу між раціо й емоціо, між експресією виконавсько-інтонаційного процесу та стрункістю виконавської архітектоніки музичного твору, переконливо свідчить про вияв певних типологічних закономірностей художнього мислення, пронизаних генералізуючою ідеєю досягнення абсолютної гармонії.

Доводиться констатувати обмеженість ресурсу бінарності як методологічної парадигми оцінювання типологічних особливостей музично-виконавського мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття, мистецтва, характерною стильовою особливістю якого є постмодерністська багатолікість. Очевидною є необхідність розширення пропонованої типології.

У пошуках термінологічної номінації “колективного несвідомого”, що проявляється у творчості перелічених виконавців, звертаємося до давньогрецького світогляду VI ст. до н. е., періоду, коли як намагання узгодити культ Аполлона й Діоніса зароджується орфічний культ. Активним пропагандистом орфічного культу був Піфагор. Назва культу апелює до Орфея – напівміфічного провидця і музиканта, що втілював гармонію божественного Духу, перед якою вшухає стихія.

Учення Орфея – результат облагороджуючої дії аполлонівського на діонісизм. Орфіки неначе зібрали в єдино різні рівні суперечливого, багатомірного світу й таким чином прийшли до ідеї про єдине пантеїстичне божество Протогнос [3].

Думається, що ідея орфізму, як поєднання у повній гармонії чинників на перший погляд непоєднаних, цілком “прочитується” в узагальненій моделі музичного мислення



музиканта-виконавця, структурним принципом якої є взаємопроростання сегментів, виконавсько-ігрового, акторського, емоційно-експресивного та формально-організуючого, розумово-режисерського, досконало-пропорційного.

Отже, пропонується наступне визначення орфічного музично-виконавського архетипу: **орфічний музично-виконавський архетип** – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують подієвий спосіб викладання музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності у сфері музичної форми.

Рекомендується така класифікація музично-виконавської творчості: аполонічний архетип, діонісійський архетип, орфічний архетип.

Створення типології музично-виконавської творчості є спробою аналітичного осмислення стильового підґрунтя виконавського мистецтва. Характеристика архетипових ознак музично-виконавського явища будь-якого масштабу (стиль епохи, мистецтво виконавської школи, національний виконавський стиль, індивідуальний стиль музиканта-виконавця) дозволяє виявити сутнісні, константні особливості предмета дослідження і скерувати аналіз найбільш доцільним шляхом.

1. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) – Дрогобич: Відродження, 2000. – 100 с.
2. Лосев О. Музична естетика античного світу. – К.: Музична Україна, 1974. – 218 с.
3. Мень О. Греческие религии. – М., 1995. – 251 с.
4. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Пер. с нем. – М.: Мысль, 1990. – Т.1. – 831 с.
5. Szwarcman Dorota. Jak graż, wygraj // Twoja muza. 2003. – № 1.

*This article examines the existing typologies of musical-and-performance creation. The definition of musical-and-performance archetype is formulated. The author offers personal typology: Dionysian musical-and-performance archetype, Apollonian musical-and-performance archetype, Orpheusian musical-and-performance archetype.*

**Key words:** musical performance, type of creation, typology, musical-and-performance archetype.

УДК 78.071.1 (477)

ББК 88.454 (Укр)

Мирослава Новакович

### ПРОБЛЕМА АДРЕСУВАННЯ У ТВОРЧОСТІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

*Публікацію присвячено комунікативній функції у творчості Б.Лятошинського. Особливу увагу звернено на експресивну та метамовну функції музичного мовлення майстра, що дає змогу відповісти на питання, який тип культури він репрезентує. Важливість цієї теми полягає у тому, що вона сприяє глибшому усвідомленню природи музичного мислення Б.Лятошинського та особливостей його мово-стилю.*

**Ключові слова:** тип комунікату, культурний код, експресивна функція, метамовна функція, “відкритий” твір.

Актуальність запропонованої у даній статті теми зумовлена багатоманітністю методів і підходів до аналізу музичного мистецтва, що досить помітно проявляється останнім часом. Це пов'язано також з усвідомленням музики як особливого виду комунікативної діяльності, поштовхом до чого стало зроблене ще на початку минулого

століття лінгвістичне відкриття Ф.де Соссюра. Його основою є аналіз символічних структур мови, що в подальшому набуло ширшого розуміння ніж просто як теорія лінгвістики. Сутність цього полягає у баченні філософською та науковою думкою ХХ століття мистецтва як мови і їх тісного взаємозв'язку. Щодо музики, то вона “постає як один із найбільш потужних інформаційних процесів, що охоплюють у принципі все суспільство” [1, с.91].

Об'єктом нашого зацікавлення є творчість Б.М.Лятошинського, одного з найвизначніших композиторів минулого віку, зокрема, її детермінованість та адресування певному колу слухачів. Слід звернути увагу на те, що музиці майстра присвячений досить значний об'єм праць. Це, насамперед, монографії В.Самохвалова, у яких аналізуються риси музичного мислення Лятошинського та особливості його симфонізму, дисертаційне дослідження Л.Грисенко стосовно ролі гармонії у розгортанні музичної форми його творів, монографія М.Копиці, присвячена драматургії симфоній композитора, детальне висвітлення характерних рис музичної мови майстра, зроблене О.Козаренком. Музика Лятошинського розглядалася як із позиції спадкоємності національної музичної культури (порівняльний аналіз творчих індивідуальностей Лятошинський–Лисенко, здійснений О.Таранченко), так і в контексті функціонування української культури загалом (Лятошинський і музична франкіана, Лятошинський–Довженко, Лятошинський–Рильський). Сюди потрібно зарахувати також монографії російських музикознавців-дослідників творчості композитора (І.Белза, Н.Запорожець). Однак у вивченні музичної спадщини майстра є ще багато незаповнених лакун, недосліджених проблем. Тому новизна теми, обраної для даної публікації, полягає у висвітленні саме комунікативної функції творчості композитора. Остання дасть змогу глибше усвідомити природу його музичного мислення та осягнути особливості мово-стилю, оскільки тип мови, якою мистець звертається до свого адресата, у значній мірі пов'язаний з типом комунікату.

Розробці теорії функціональності сучасна наука завдячує ученим “Празького лінгвістичного гуртка” й особливо Р.Якобсону, який, досліджуючи поетичну функцію мови, визначив, що головною категорією стосовно неї буде не *культура*, а *повідомлення*. Свої спостереження учений узагальнив такою схемою:

#### Адресант — Повідомлення — Адресат

Відомо, що однією з найважливіших функцій музичного мистецтва є комунікативна, у якій твір трактується як *повідомлення*, надіслане композитором (адресантом) і отримане слухачем (адресатом). Це дає підставу стверджувати, що музика Б.Лятошинського служить меті комунікації, створюючи певну модель дійсності з її гострими конфліктами, напруженим пульсом часу, трагедійністю. Композиторові довелося жити і творити у жорстких умовах панування тоталітарної системи. А це, зокрема, сприяло наростанню протиріч між ним і дійсністю, спровокувало повну несумісність світогляду майстра з тогочасною суспільною ідеологією і, в результаті, призвело до несприйняття більшості його творів офіційною думкою.

Чим викликана негативна реакція вищезгаданої системи щодо музики Лятошинського? Насамперед, невідповідністю *певного типу комуніката і адресата*. Адже будь-який мистецький твір має свого адресата, він, “як і репліка діалогу, спрямований на відповідь другого (других), на його активну відповідь розуміння, яке може набувати різних форм” [2, с.408]. На думку Р.Якобсона, для того, щоб *повідомлення*, надіслане адресатові, змогло виконати свої функції, потрібні контекст і код. Як відомо, Лятошинський знаходився на **риторичній осі** стосовно офіційної культури першої половини ХХ століття. Внаслідок цього його тексти не вписувалися, а випадали із загального культурного контексту, тому що ця

культура відзначалась закритим нерухомим **горизонтом**, а отже, і закритим **культурним кодом**. Для неї характерна відсутність діалогічного розуміння (адже мистецтво тільки завдяки діалогу може бути розкрите у своїй історичній та культурній альтернативності), поступова догматизація, що проявляється у різноманітних способах відмови від діалогу, а також у забороні творчого пошуку. Отже, ця система підлягає визначенню як **монологічна** (закрита для діалогу), з однією фіксованою нерухомою точкою зору, нетерпима до будь-якої інакшості. Звідси – тільки певний тип текстів сприймається нею як єдинодопустимий, усі решта піддаються різкій критиці, навіть до повного їх знищення.

У такому разі напрошується питання: які ж комунікативні функції повинні домінувати в даній культурі? Адже структура *повідомлення*, на що, зокрема, звертає увагу Р.Якобсон, залежить від функції, яка в ньому переважає. У тому типі культури, що визначається як *закритий* (офіційний канон української музики першої половини ХХ століття сформувався в результаті панування саме такого типу культури), всі тексти скеровані на *вираження*. При цьому відкидається будь-яка довільність і конвенціональність знаків, що їх формують. Тому можна стверджувати, що однією з домінуючих функцій офіційного канону є **метамовна**. У даному випадку метою комунікативного акту є не намагання передати повідомлення засобами певного коду, а навпаки: предметом мовлення стає сам код. А останній, як відомо, завжди пов'язується з певним типом ідеології. Коли ідеологія усупільнюється, тоді вона стає кодом, тому що “певний спосіб вживання мови ототожнюється з певним способом розуміння суспільства” [3, с.540]. У кінцевому результаті “ідеологія – це остаточна конотація всіх конотацій знаку або контексту знаків” [3, с.541]. Тому в текстах того типу культури, яка є зорієнтованою на **код**, не допускається довільне тлумачення знаків. До цього ще слід додати, що ідеологія сприяє появі риторичної основи. Так, у системі, в якій довелося жити і працювати Б.Лятошинському, такою риторичною основою стало поняття “народний”. Адже ця система діяла (як вона сама стверджувала) від імені “народу”, а отже, й вимагала *народності* від культури й навіть від мови. Тому поняття національного в музичному мистецтві асоціювалось виключно з використанням усної форми мовного коду (основою якої є фольклор). А останній є спільним для адресанта й адресата.

Ми розглянули домінуючу функцію того типу комунікату, на якому базувалася офіційний канон української культури першої половини ХХ століття. Але, крім метамовної, у ньому простежуються виразні ознаки інших функцій, що входять до розробленої Р.Якобсоном схеми компонентів комунікативного акту. Їх, як відомо, лише шість: **комунікативна, апелятивна, поетична, експресивна, фатична, метамовна**. Серед них слід виділити **апелятивну**, спрямовану на другу особу. Це є свідченням того, що згадана функція відзначається зорієнтованістю на адресата. Адже тексти офіційного канону були створені з певною ідеологічною метою (виховання людини тоталітарного способу мислення), тому вони у значній мірі просякнуті апелятивною функцією, яка набуває виразних ознак повчальності.

Щодо повного несприйняття тогочасною системою музики Б.Лятошинського, то на це існували певні причини. Так, з іменем композитора пов'язується функціонування *відкритого* культурного коду. А, як відомо, всі його тексти скеровані не на функцію *вираження*, а на зміст, повідомлення. Отже, мова йде про зовсім інший тип комунікату, який до того ж має оновлюючу здатність. У чому вона полягає? Насамперед, цей новий тип комунікату (визначимо його як *відкритий, зовнішній*) здійснює певний переворот, у результаті якого він (як стверджує У.Еко) виражається через новий код та нову ідеологію. А це являє небезпеку та загрозу для вищезгаданої системи, тому що всі тексти цього комунікату вчать дивитися на світ “свіжим поглядом” і формують нове розуміння мови. Не випадково саме мовний аспект більшості творів Лятошинського було піддано найрізкішій критиці (складність музичної

мови оцінювалася з позиції формалізму). На такі випадки композитор відповідав, що пише тією музичною мовою, яка йому властива, а не надумана. Тексти мистця давали імпульс до розуміння нових можливостей мови, тому що після їх появи (як стверджує У.Еко) нормальним буде таке бачення світу, яке вони показують, адже останні стають взірцями.

Інформаційне використання нового коду загрожує руйнуванню ідеологічних сподівань адресата, які ця система роками створювала. Тому композитор під натиском офіційної думки, як сам про це висловився, “свідомо вирішив писати простіше” [5, с.301]. Сутність цього “простіше” полягала у скеруванні своїх текстів на функцію *вираження* та усну форму коду. А це спричинило зворотний ефект, тому що, як стверджує мистець, він “перестав бути самим собою у значній мірі” [5, с.302]. І, як результат, знову критика з боку влади вже за простоту мови. Адже, вживаючи усний код виключно інформаційно, композитор тим самим “не тільки піддає його сумніву, а й водночас із думкою про сумнівний характер коду викликає думку про сумнівний характер ідеологій, з якими цей код ототожнюється” [3, с.542]. Так, усний код у *закритій* комунікативній системі відіграв роль не стільки носія національного первня, як внутрішнього цензора, нездатного транслювати такі психочуттєві комплекси, як: страх, невдоволення, тугу, відчай, відчуження, смерть, що стали екзистенційною умовою творчості модерністського майстра.

Ще однією з причин несприйняття системою музики Лятошинського є універсалізм адресування в офіційному каноні. Тексти повинні писатися з таким розрахунком, що вони мають бути зрозумілі всім прошаркам населення. Серед основних вимог – спільність коду для адресанта та адресата (щоб останній зміг його декодувати). Весь трагізм становища Лятошинського як композитора полягає у тому, що його твори не вписувались у число тих, які мали таке універсальне призначення. В офіційному каноні увага зосереджувалась виключно на масовому слухачеві, тоді як музика Лятошинського не розрахована на масового слухача. У такому разі постає питання: кому адресовані тексти композитора? Адже при написанні твору (як стверджує М.Бахтін) автор повинен урахувувати аперцептивний фон сприйняття його музики слухачем, рівень його культурних знань. Тільки ці перелічені умови визначають і вибір жанру музичного висловлювання і, що найважливіше, вибір мовних засобів, тобто вибір стилю.

Щодо музики Лятошинського, то композитор опирається на **писемну** форму коду, а останній, як відомо, є кодом культури (базується на культурі писемної традиції), тому вимагає відповідного рівня знань. Більше того, для масового українського слухача це є новий код.

Критика на адресу Б.Лятошинського з боку правлячої системи (мистець трактувався як “представник буржуазно-індивідуалістичного урбанізму”) була пов'язана ще з тим, що він писав не в тих жанрах, які відповідали духу тоталітарної ідеології. Не випадково проблема адресування і пов'язана з цим проблема жанру неодноразово піднімається композитором у його листуванні з Р.Глієром. Так, в одному з листів, підтримуючи морально свого учня, Глієр пояснює основні причини його “невдач”, ставлячи при цьому риторичне запитання: “А ви які масові твори написали?” Адже для того, щоб бути “успішним” композитором, потрібно було писати “музику для мас”. А модернізм в українській культурі першої половини ХХ століття з найбільшою повнотою проявився саме в жанрі камерної музики. Це у значній мірі стосується і Лятошинського, бо новий мовний код, внесений ним у національний музичний простір, знайшов логічне втілення спочатку в камерно-інструментальному та вокальному жанрах. Більше того, домінуючою функцією мовленнєвої комунікативної системи мистця є **експресивна**, або, як ще її визначають, **емотивна**, якій властива передача певних вражень та емоцій. Особливість цієї функції полягає у тому, що *остання концентрує свою увагу не стільки на адресатові, як, насамперед, на самому*

адресантові і “має за мету пряме вираження ставлення мовця до того, про що він говорить” [6, с. 469]. Таке зосередження уваги на адресантові повністю суперечить нормам, виробленим офіційним каноном, тому що автор відзначається суб’єктивним ставленням до змісту свого висловлювання, а це є однією з іманентних ознак індивідуалізму. Не випадково, що інтерес композиторів-модерністів і Лятошинського викликаний до жанру камерно-інструментальної музики тим, що останній належить до так званих “інтимних” жанрів висловлювання. Адже саме в них адресант відчуває свого адресата “поза рамками соціальної ієрархії та суспільних умовностей” [2, с. 414]. У результаті відбувається процес злиття адресанта й адресата, їх внутрішньої спільності.

Можна говорити про взаємозв’язок між мовленнєвою комунікативною системою Лятошинського та вибором певних жанрів, тому що домінуюча у композитора **експресивна** функція музичного мовлення (особливість якої полягає у зосередженні уваги на самому адресантові) якнайповніше проявляє себе в жанрі камерно-інструментальної та вокальної музики. Адже той провіденційний слухач, якому адресовані тексти майстра, це, насамперед, його власне alter ego. Проте уподібнення композитора зі своїм адресатом у даному випадку не є ознакою автокомунікату, так як останній визначає такий тип культури, яка, створивши свій зміфологізований “ідейний автопортрет”, примусово впливає на всі мистецькі тексти і є моделлю себе самої. Більше того, небажання догоджати невибагливим смакам масового слухача, політична незаангажованість Лятошинського перед владою стали однією з головних причин “неуспіху” його творів і різкої критики з боку правлячої системи. Підтвердженням цього є один із листів композитора до Р.Глієра, де на запрошення свого учителя відвідати Москву у зв’язку з концертом, у якому звучатиме і музика Лятошинського, той відповідає, що не очікує від концерту “нічого доброго, все одно соната публіці не сподобається” (5, с. 83). У вищезгаданому випадку композитор недооцінив підготовленість московської публіки та аперцептивний фон сприйняття нею творів майстра, тому що вони отримали схвальну оцінку. Однак передбачення композитором відповідної реакції адресата є одним із факторів посилення внутрішнього драматизму висловлювання (на що звертає увагу М.Бахтін), а також засобом активації **експресивної** мовленнєвої функції. Особливо це стосується тих творів Лятошинського, у яких є наявні риси автобіографічності (як відомо, до таких творів належить Четверта симфонія).

Але не варто обмежувати комунікативну систему композитора лише **експресивною** функцією мовлення, бо у ній є наявними інші функції і, зокрема, **метамовна**, яка є свідченням того, що, крім тенденції до домінування зовнішнього, *відкритого* комунікату, в Лятошинського простежуються ознаки *внутрішнього*. Це пояснюється тим, що його тексти мають здатність інтерпретуватися двояко: залежно від певної позиції адресата “один і той самий текст може виконувати роль і повідомлення, і коду, або ж, осцилюючи між цими полюсами, того та іншого одночасно” [4, с. 172].

Яскравим прикладом одночасної присутності двох систем мовленнєвої комунікації є Третя симфонія майстра. При цьому введення у текст твору тексту із зовсім іншої мовленнєвої системи (побічна партія) змушує сприймати останній двояко: і як текст-повідомлення, і як “текст-код” (термін Ю.Лотмана). У результаті спостерігаємо виразний естетичний ефект, “коли текст переключається з однієї системи комунікації в іншу, зберігаючи в свідомості аудиторії зв’язок з обома” [4, с. 174]. Для підкріплення нашої думки звернемося до “Слов’янської сюїти” Лятошинського. Четвертий розділ твору під назвою “Траурна музика” сприймається не тільки естетично. Адже за основу для цієї частини взято тему фольклорного походження (українська народна пісня), яку композитор піднімає до рівня категорії **трагічного**. Безперечно, що траурна музика,

передана мистцем через призму етностильового, є втіленням не тільки філософського первня твору. Таке трактування етностильового свідчить про міфологічність мислення майстра, тому що національне ототожнюється тут із *трагічним*. Отже, можна стверджувати, що ми маємо справу не просто з текстом, а, насамперед, із текстом-кодом, який є носієм певної ідеї не тільки у цьому розділі твору, але й у сюїті загалом.

Це дає нам підставу ставити питання про відкритість даного твору, оскільки останній може бути по-різному інтерпретований адресатом. При цьому, слід зазначити, що поетика *відкритого* твору (на чому базується значна частина сучасної музики) є результатом модерного типу мислення і повністю суперечить сталій визначеності творів офіційного канону, де не допускалася багатозначність тлумачення і свобода інтерпретації. Поетика відкритості притаманна вже для творів Б.Лятошинського 20-х років. Яскравим свідченням цього є його фортепіанний цикл “Відображення”. Вибір композитором циклічної форми є не випадковим, тому що саме вона якнайкраще відповідає поетиці *відкритості*. Так, кожен із розділів (а їх аж сім, тому можна говорити про символіку цього числа, адже сім у біблійному розумінні – вияв Божественної повноти) – це зменшена модель, образ екзистенціального стану сучасного світу, який розглядається під різними кутами зору. Водночас сам цикл стає за своєю структурою подібний до кристалу, який, повертаючись, виблискує перед нами мінливими гранями. Сім його частин втілюють у звуковій музичній формі певні емоційні стани, а саме: крайню емоційну напруженість та гостроту в першій п’єсі, витонченість, чистоту і стриманий ліризм у другій, емоційний порив у третій, трагізм у четвертій, вишуканість, прозорість, легкий рух звукових ліній у п’ятій, повернення до стану крайнього емоційного напруження та драматизму у шостій та сьомій завершальній п’єсах.

Підсумовуючи вищесказане, потрібно зробити акцент на тому, в чому ж полягає інтелектуалізм концепції *відкритого* твору. Адже концепція відкритості вимагає від адресата творчої інтелектуальної співдії, його розумової співпраці та активності у досягненні мети розшифрування. До цього слід додати, що поетика *відкритості* є визначальною для творчості композитора загалом, про що свідчать твори, написані ним в останні роки.

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974.
2. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996.
3. Еко У. Риторика та ідеологія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996.
4. Лотман Ю. Семиосфера. Культурный взрыв. – С.-Петербург: Искусство-СПБ, 2000.
5. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина: У 2-х т. – К., 2002. – Т.1.
6. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика. // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996.

*The article is devoted to the communicative function in B.M.Liatoshynsky's works. Special attention is paid to the expressive and metalanguage functions of the composer's musical speech in order to reveal the type of culture he represents. The importance of this topic lies in the fact that it facilitates the deeper understanding of the nature of Liatoshynsky's musical thinking and the peculiarities of his language style.*

**Key words:** type of communication, cultural code, expressive function, metalanguage function, “open” work.

УДК 78.071.1: 159.9.07

ББК 88.454

Наталія Совва

### ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ КОМПОЗИТОРА У СВІТЛІ СУЧАСНИХ ПСИХОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Запропонована стаття є досвідом установалення міждисциплінарних зв'язків психології і музикознавства у вивченні проблеми формування творчої особистості композитора. Матеріал побудований на аналізі ряду літературних джерел, що висвітлюють дотичні обраній тематиці питання. Урахування наукових спостережень сучасних провідних фахівців у царині вікової та креативної психології сприяють її глибшому розумінню у підході до процесу становлення індивідуальності митця, дослідженні типології ранніх творчих періодів і композиторських "стартів".

**Ключові слова:** вікова психологія, геніальність, дитяча обдарованість, композитор-вундеркінд, ранній старт у творчості, спадковість і середовище.

Проблема особистості митця завжди залишатиметься актуальною. Психологія, філософія, соціологія, педагогіка, генетика, намагаючись дати відповіді на ті чи інші питання стосовно людської природи, неодмінно породжують нові, які часто знаходять своє вирішення шляхом міждисциплінарних дискурсів. Одним із них є процес формування творчої особистості композитора, дослідження якого вимагає взаємозбагачення психології та музикознавства.

Так, композиторська індивідуальність, ранній чи пізній вияв креативного потенціалу, особливості й масштаб творчого обдарування розглядаються нами в залежності від конкретних історико-біографічних та психологічних мотивацій. Тим самим, ми намагаємося обґрунтувати принципову важливість вивчення раннього вікового етапу як визначального у конфігурації життєвого шляху людини, у формуванні характеру, етичних установок і цінностей, вияві здібностей, таланту, загалом комплексу чинників, що формують неповторність особистісної структури.

Вагоме місце у даній науковій ділянці займають проблеми дитячої психології, вікової періодизації, ранньої інтелектуальної та творчої обдарованості й пов'язаного з нею загадкового феномену "вундеркінд". Особливу цікавість викликає психологія музичних здібностей, їх рання діагностика та порівняльний аналіз творчих "стартів", а також виділення факторів, що сприяють максимальній реалізації креативних можливостей обдарованої людини.

У ході дослідження даної теми ми опиралися на результати наукових спостережень авторитетних учених – вікових психологів та педагогів (Л.Виготський, Д.Ельконін, І.Кон, Л.Божович, О.Хухлаєва), дослідників природи і специфіки феномену геніальності (Ф.Гальтон, Н.Гончаренко, В.Ефроїмсон, Е.Кречмер), фахівців у сфері інтелектуальної та творчої обдарованості дітей (А.Валлон, Ж.Піаже, Н.Лейтес, В.Чудновський і В.Юркевич), спеціалістів у сфері психології музичних здібностей (Б.Теплов, Л.Рудкевич, Б.Алякрінський, Д.Кірнарська) та інших. Урахування їх наукового досвіду дозволяє екстраполювати деякі найбільш цікаві висновки у нашу дослідницьку ділянку, присвячену феноменології композиторського старту та типології ранніх творчих періодів узагалі.

Зупинимось на деяких найважливіших працях, що висвітлюють проблемні зони у виділених галузях знань.

Особливий інтерес до проблем розвитку особистості, що насамперед пов'язуються з віком, існує дуже давно. У різні часи вчені намагалися обґрунтувати власні періодизаційні теорії і сьогодні масо чималу кількість перспективних ідей. Об'єктом аналізу переважно обирається дитячий

етап, що відіграє визначальну роль у формуванні пізнавальних процесів і становленні особистості. Так, на думку Н.Лифарьової, саме у дитинстві закладаються її основні мотиваційні, інструментальні та стильові риси. Дослідниця виділяє такі етапи розвитку дитини [8, с.55]:

– від народження до 3 років – період, коли закладаються основи майбутнього характеру і прагнення досягти успіхів;

– від 3 до 6 років – період розвитку самосвідомості й початок відкритого прояву характеру. У цей час формуються самооцінка й рівень прагнень дитини, індивідуально-особистісні риси характеру;

– від 6 до 12 років – етап прихованого формування світогляду й моралі. Головною у цей час є навчально-пізнавальна діяльність, а в процесі спілкування дитини з дорослими та ровесниками закладаються основи моральної позиції індивіда;

– від 12 до 16 – первинний етап у відкритих проявах світогляду й моралі;

– 16 – 17-річний вік – особистість можна вважати майже сформованою.

Перехід від одного етапу особистісного розвитку до іншого, зазвичай, пов'язують із двома передумовами: проявами кризи вікового розвитку і зміною способу спілкування. У цей час трансформується ставлення дитини до самої себе, до оточуючих людей і своїх обов'язків.

А.Н.Леонтьєв був одним із перших, хто науково обґрунтував поняття вікової кризи. Він підкреслює: "Криз може і зовсім не бути, якщо психічний розвиток дитини протікає не стихійно, а є розумно скерованим процесом" [11, с.36]. Основними критичними, переломними періодами особистісного вікового розвитку дітей психологи визначають 3, 7, 13 – 14 та 17 років.

Пильну увагу особливостям періодизації дитячого віку приділяв Л.Виготський [2]. Вчений вилучає з неї юнацький етап, вважаючи його першим "дорослим віком", де розвиток підпорядковується новим закономірностям. У свою систему він також вводить поняття кризи, проте наголошує, що криза не є негативним часовим проміжком, а, навпаки, несе зі собою позитивний заряд, адже особистість зазнає якісних змін, результатом чого стає її перехід на новий, вищий щабель розвитку. Велику наукову цікавість викликають його спостереження у галузі дитячої психології, уяви і творчості зокрема.

І.Кон у своїй праці "Психологія юнацького віку" [5], узагальнюючи результати різних психологічних досліджень стосовно вікових закономірностей творчості, виділяє три підходи до вивчення цієї проблеми. Перший підхід установає кореляцію продуктивності з віком. Другий – особистісний, коли психологи намагаються позиціонувати константні риси творчої особистості. В основі третього підходу лежить вивчення розумових процесів, які відрізняють творчу думку від прагматичної.

Дослідження Я.Пономарьова у цій галузі доводять, що творчий процес – це результат взаємодії різних рівнів інтелектуальної діяльності. Вчений також вважає, що „пік розумового розвитку досягається вже у 12 – 13 років, проте не слід його плутати з піком творчої продуктивності" [5, с.51]. До подібних висновків дійшла більшість учених-психологів, серед яких Д.Ельконін, Л.Божович, Н.Рейлі та інші. Їх сутність полягає у твердженні, що на 19 – 20-річний вік припадає апогей інтелектуального розвитку людини. За статистикою Бергінса "20% майбутнього інтелекту набувається нею до кінця 1-го року життя, 50% – до 4-х років, 80% – до 8 років, 92% – до 13 років" [1, с.7].

Серед авторитетних учених у галузі дитячої психології слід згадати швейцарського психолога, засновника операційної концепції інтелекту та генетичної епістемології\* Жана Піаже і французького вченого-психолога, засновника дитячої генетичної\*\* та прикладної

\* Епістемологія – з грецької epistem – теорія пізнання.

\*\* Генетична психологія вивчає походження інтелекту, а також питання, як у дитини формуються основні поняття: об'єкт, простір, час, причинність тощо; досліджує проблему пізнання, спільності та відмінності

психології Анрі Валлона. Центральним завданням їх наукових досліджень стало вивчення розумового розвитку та проблем логічного мислення у дітей.

Докладно аналізуючи психологічну теорію Піаже, Л.Обухова на сторінках своєї праці докладно подає основні її положення і узагальнює, що сутність його концепції інтелекту полягає у сприйнятті “розумового розвитку дитини як спонтанного, відносно незалежного від навчання процесу, що підпорядковується лише біологічним законам” [12, с.112]. Формування психіки дитини розглядається науковцем як еволюція, скерована потребою у рівновазі. Піаже поділяє цей процес на 3 періоди:

- сенсомоторний інтелект (до 2-х років);
- репрезентативний інтелект та конкретні операції (2, 3 роки – 11, 12 років);
- репрезентативний інтелект та формальні операції (11, 12 – 15 років);

Серед них перший етап учений характеризує як найбільш важливий. Адже саме у цей час визначається весь хід подальшого психічного розвитку. Вік від 11–12 до 15–16 років Піаже пов’язує з процесом виникнення теорій та ідей, які стосуються соціальної реформації життя, акцентує, що тут відбувається народження особистості та її інтеграція у суспільство.

Результати досліджень Жана Піаже зробили значний прорив в осягненні розумового розвитку дитини, проте викликали цілий ряд критичних зауважень. Колеги часто вказували на односторонність його суджень, адже вчений розглядав розвиток дитини лише з позицій внутрішніх біологічних процесів, не враховуючи роль культурного, соціального та історичного середовища. Це давало стимул до формування нового напрямку у психології, який має на меті довести, що джерело інтелектуального розвитку дитини – в її середовищі (Л.Виготський, А.Леонтьєв, Д.Ельконін, Н.Рудкевич, Г.Мелхорн та інші).

Своєрідною вихідною точкою міркувань А.Валлона [14] стало положення про те, що процес психічного розвитку дитини характеризує його стадіальність та стрибкоподібний рух. Досліджуючи діалектику виникнення, типологію і взаємозв’язки цих етапів, він прагнув охопити всі аспекти особистості.

Особливо плідними джерелами у процесі дослідження обраної теми видались праці, присвячені феномену геніальності, спадковості таланту і яскравим проявам унікальних можливостей дитини, що охоплює у собі поняття “вундеркінд”.

Аналізу раннього розквіту розумового інтелектуального потенціалу присвятив свою наукову роботу відомий російський психолог і психофізіолог Н.С.Лейтес [7]. Він вважав, що ознакою яскравого обдарування дитини найчастіше є невідповідність розвитку інтелекту нормі (тобто рівню розумового розвитку дітей їх віку), випередження віку, пришвидшений розвиток особистості. Н.Лейтес підкреслює, що “в міру сходження дитини по вікових “шаблях” відбувається якісно нове і в деякій мірі одностороннє посилення можливостей розвитку, яке веде до загального піднесення творчих сил” [7, с.142]. Учений також вирізняє характерні риси “видатних” дітей, серед яких: підвищена схильність до розумової діяльності, її висока продуктивність, здатність до максимальної концентрації і інтелектуальних операцій, швидкість процесу мислення, можливість аналізу і узагальнення. “Маленькі генії”, на його думку, відрізняються чіткими оцінками в судженнях, здатністю класифікувати, виділяти й обирати головне, вірою у самодостатність власної ерудованості та способу висловлювання думок.

Досліджуючи творчий шлях відомих учених, які працювали в різних галузях науки, а також філософів та митців, Н.Гончаренко у своїй монографії “Геній в мистецтві і науці” [4] подає власну версію їх психологічного портрета в ранньому юнацтві. Крім вищезазначених рис, виділяється також широка ерудиція, феноменальна пам’ять, самоконтроль, цілеспрямованість, висока енергійність та індивідуалізм. Цікаві

статистичні спостереження стосуються ранньої творчої діяльності та професійної орієнтації. Підсумовуючи досвід багатьох зарубіжних психологів, автор стверджує, що серед видатних людей з ранніми проявами унікальних можливостей переважають композитори, поети та математики. “Серед тисячі відомих історії видатних особистостей 61,3% були музикантами і лише 10% – вчені, філософи, юристи...” [4, с.150].

Надзвичайно близькою до обраної теми дослідження виявилась стаття А.Аронова “Ранній композиторський старт і дотичні питання” [1], де автор аналізує творчі біографії 54 видатних діячів світової культури і, використовуючи іншу методику, приходять до подібних з нами висновків стосовно факторів, що спричиняють надзвичайно яскравий ранній розквіт природного творчого потенціалу (крім спадковості, це – моральна й матеріальна підтримка з боку батьків в будь-яких творчих починаннях, неocenна роль матері, мудрих наставників, важливе значення культурного середовища, в якому виховується обдарована дитина). Аронов цілком слушно виділяє ще один фактор – фактор випадковості, коли йдеться про сильні емоційні враження або події, після яких відбувається інтенсивний потяг до творчості. Отже, вчений розглядає можливості раннього дитинства в історико-педагогічній ретроспективі, оптимальні умови для його повної реалізації у юному віці, наводить чимало фактичних підтверджень своїм рефлексіям.

Тоні Мейснер у книзі “Вундеркінди: реалізовані і нереалізовані здібності” [10] розглядає феномен ранньої дитячої обдарованості, розмірковує щодо причин появи багатьох легенд і міфів про “диво-дітей” і наводить чимало вражаючих випадків з їх життя. На сторінках свого дослідження американський психолог аналізує його прояви у різних сферах: музиці, математиці, шахах, лінгвістиці, художньому мистецтві, а також наводить приклади патологічних випадків геніальності і способи раннього діагностування міри обдарованості дитини. На думку автора, “більшість вундеркіндів не стільки продукт передчасного дозрівання організму, скільки результат раннього розвитку вроджених здібностей у сприятливих умовах [...] проте, без спадкових передумов, генетичної команди ранній розвиток інтелекту неможливий” [10, с.20]. Аж ніяк не применшуючи значення цієї праці, слід усе ж зазначити її хибні риси. Найбільш серйозним прорахунком з боку автора, на нашу думку, є відсутність посилення на спеціалізовану літературу, а також надто побіжний, поверхневий огляд кожної конкретної галузі знань в зв’язку з широким колом наукових зацікавлень автора.

Велике наукове зацікавлення у царині психологічної природи музичних здібностей викликають роботи доктора мистецтвознавства Діни Кірнарської [16]. У поле нашої уваги потрапили статті різних років видання, присвячені різним виявам музично-творчого обдарування людини. Дослідниця вибудовує власну теорію обдарованості й підкреслює значення “музично-репродуктивного комплексу”, притаманного вундеркіндам. У нього входять: віртуозні дані, феноменальна пам’ять, здатність до музичного наслідування і копіювання. Розглядаючи імпровізацію як ключ до творчості, вона доводить, що виконавське мистецтво і процес творення музики композитором мають спільне коріння.

Цікаві спостереження з приводу впливу навчання на розвиток творчих здібностей висловлюють відомі російські вчені О.Лук і А.Лазурський. Так, останній стверджує: “Виховання і навчання, у широкому сенсі цих слів, є ні чим іншим, ніж те, без чого жодні, навіть видатні задатки не сформуються у здібності, а пізніше – у талант” [9, с.13]. Погоджуючись із ним, О.Лук висловлює думку, що “задатки творчих здібностей притаманні будь-якій людині, будь-якій нормальній дитині, проте самі здібності не даються у готовому вигляді з моменту народження, а є результатом цілеспрямованого розвитку. Вони формуються і досягають того чи іншого рівня за умов активного включення людини у чітко

визначену діяльність, яка на перших етапах її шляху є переважно навчальною” [9, с.47]. Розвиток здібностей потребує насамперед наполегливості, сильної волі та любові до праці.

Спостереження за дітьми з раннім розвитком здібностей дають важливий матеріал до проблеми вивчення таланту і його спадковості. Так, використовуючи соціологічні методи, відомий англійський учений Ф.Гальтон у своїй праці “Спадковість таланту: закони і наслідки” [3] обґрунтував власну психогенетичну теорію. Він дійшов висновку, що “здібності високого рівня (талант, геній) передаються з покоління в покоління, а рівень обдарованості в родині має тенденцію до рівномірного підвищення, і, досягаючи свого апогею, починає знижуватись у наступних поколіннях, послаблюючись і, навіть, згасаючи” [3, с.145]. Свої дослідження у цьому напрямку здійснює Л.Рудкевич, підкреслюючи, що „геніальність являє собою складну комбінацію спадкових ознак, тому збереження цілісності цієї комбінації в процесі передачі нащадкам є малоімовірним, як і її випадкове утворення в генеалогічному апараті нового організму” [13, с.216].

Відома книга німецького психіатра і психолога Е.Кречмера “Геніальні люди” [6] створена на основі великої кількості історико-біографічного матеріалу, що відноситься до творчості видатних людей, а також патографічної літератури і спеціальних досліджень. Автор розглядає спільні фактори, які впливають на джерела й механізми геніальності: спадковість, культурне середовище, соціальне оточення, етнічне походження, психологічні відхилення (“геній” і “безумство”), стать, сексуальний розвиток, географічне місце народження тощо. Як і Гальтон, Кречмер робить висновок, що “талановитий рід є запорукою виникнення генія, проте він з’являється лише у тій точці спадкового ланцюжка, де високорозвинутий рід починає вироджуватись” [6, с.29]. Цікавими видаються його роздуми щодо унікальності проявів жіночої геніальності, паралелей між геніальністю і божевільям (у своєму дослідженні виступає опонентом піонеру у цій галузі італійському психіатру, засновнику антропологічного напрямку у криміналістиці Ч.Ломброзо, який у 1863 році написав свою ґрунтовну працю “Геніальність і божевілья”) тощо.

Ще одним надзвичайно цікавим джерелом інформації у цій сфері є дослідження російського генетика і психолога В.П.Ефроїмсона “Загадка геніальності” [15], в якій автор розмірковує над питаннями сутності цього феномену, його ранніми віковими проявами, роллю матері у вихованні геніїв, а також окреслює ряд спадкових хвороб видатних особистостей. Серед них: подагра, “синдром Марфана або Авраама Лінкольна”, “синдром Морріса або Жанни Д’арк”, гіпоманіакальна депресія. Учений підкреслює важливість дослідження дитячо-підліткового етапу біографій геніїв, який і по сьогодні залишається недостатньо вивченим. Але в тих випадках, коли він усе ж є висвітленим, авторами наголошується, що саме цей період життя проходив в умовах, винятково сприятливих для розвитку генія.

Отже, аналізуючи результати спостережень видатних психологів із приводу широкого кола дотичних до проблеми формування творчої особистості питань, можна дійти висновку, що сучасна наука виділяє дві теорії розвитку таланту: перша віддає перевагу ролі генетичної спадковості, а друга підкреслює позитивний вплив середовища на розвиток закладених природою здібностей. На думку більшості вчених, праці яких були актуалізовані в ході даної статті, першорядним усе ж є генетична зумовленість. Прихильники другого підходу, з якими ми цілком солідарні, не відкидаючи її важливе значення, виділяють цілий ряд інших факторів, що сприяють стрімкому розвитку особистості, впливають на ранній творчий старт і блискучий прояв здібностей, які мають усі шанси реалізуватись і перетворитись у найвищу ступінь музично-творчого обдарування, що уособлює у собі талант композитора.

Розглядаючи процес формування творчої особистості як філософсько-психологічну проблему, ми намагались підкреслити принципову важливість поглибленого вивчення

раннього дитячо-юнацького періоду біографій тих композиторів, чий ранній старт виявився унікальним явищем в історії музичного мистецтва. Ці дослідження сприяють більш цілісному баченню еволюційної лінії композиторської самосвідомості, виявляють складну природу взаємодії стилєвих та позастилєвих факторів їх мистецького становлення.

1. Аронов А.А. “Ранний старт” в творчестве и порождаемые им вопросы // Ярославский педагогический вестник. – 2003. – №4 (37). – С. 5 – 10.
2. Выготский Л.С. Детская психология / Ред. Д. Эльконина. – М.: Педагогика, 1984. – Т. IV. – 423 с.
3. Гальтон Ф. Наследственность таланта: законы и последствия. – М.: Мысль, 1996. – 270 с.
4. Гончаренко Н.В. Геній в искусстве и науке. – М.: Искусство, 1991. – 432 с.
5. Кон И. Психология ранней юности: Книга для учителя. – М., 1989. – 255 с. – (Психология и наука – школе).
6. Кречмер Э. Гениальные люди / Пер с нем. Г.Б.Ноткина. – М.: Академ. проект, 1999.
7. Лейтес Н. С. Одарённые дети // Психология и психофизиология индивидуальных различий. – М.: МГУ, 1982. – С. 141 – 150.
8. Ліфарьова Н.В. Психологія особистості: Навч. посіб. – К.: Центр навч. літ-ри, 2003. – 204 с.
9. Лук А.Н. Психология творчества. – М.: Наука, 1978. – 127 с.
10. Мейснер Тони. Вундеркинды: реализованные и нереализованные способности / Пер. с нем. Г. Рыбаковой. – М.: Крон-Пресс, 1998. – 359 с.
11. Моргун В., Ткачёва М. Проблема периодизации личности в психологии. – М.: МГУ им. Ломоносова, 1981. – 80 с.
12. Обухова Л.Ф. Концепция Жана Пиаже: За и против. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. – 191 с.
13. Рудкевич Л. Талант: психология и становление // Социальная психология личности. – Л.: Знание, 1974. – С. 207 – 222.
14. Тутуджанян О.М. Психологическая концепция Анри Валлона. – Ереван: Айастан, 1966. – 196 с.
15. Эфроимсон В.П. Загадка гениальности. – М.: Знание, 1991. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер.: Культура и религия. – №1). – 64 с.
16. Кирнарская Д. О вундеркинда // www.composers.ru/?module=arsnova&page=article&lang=rus&article\_id=44

*The article itself is the experience of establishing of the intersubject links of psychology and musical knowledge in the process of learning of the problem of a composer’s creative personality. The material is based on the analyses of some literary sources elucidating the question concerning the themes chosen. Taking into consideration scientific observations of the leading specialists in the sphere of age and creative psychology favour its deeper understanding in the approach to the process of formation of an artist’s individuality, investigation of typology of the early creative periods and composer’s „starts”.*

**Key-words:** *age psychology, geniusness, children’s gift, composer-prodigy, early start in the creative work, heredity and surrounding.*

**УДК 78.071.1: 78.01**

**ББК 85.32; 88.454**

### **СОЦЕОСТЕТИЧНИЙ ПОРТРЕТ ВИДАТНОЇ ОСОБИСТОСТІ**

**Тетяна Кіреєва**

*Сучасні дослідження творчої спадщини видатних українських композиторів, вироблення нових підходів до аналізу їх творчості для більш глибокого розуміння специфіки індивідуальних стилів у контексті української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття, а також відтворення концепції їх особистостей стають актуальними проблемами в соціологічному й естетичному напрямку наукової діяльності музикознавців України. У творчості особистості об’єднуються рушійні сили нових*

етнічних та культурних аспектів освіти, одного з вирішальних факторів формування особистості. Особистість і соціокультурна динаміка як імпульс творчості сприяють народженню нових художніх ідей з оновленими поліструктурами, багатообразними мішаними техніками, а також витоків енергії як символів духовності.

**Ключові слова:** творчість, творча особистість, індивідуальний стиль, соціоестетичні параметри.

Соціальні зміни, що відбуваються в Україні, зумовили певні новоутворення у вітчизняній культурі, істотно впливають на існування та функціонування художньої культури, утверджують суб'єкти розвідок музикознавців, соціологів. Статті, книги, брошури, тези, наукові дослідження, виконавча діяльність майстрів мистецтва, а також творчі досягнення композиторів, етнографів, культурологів, філософів, істориків, теоретиків, учених, педагогів свідчать про наявність великого художнього, наукового потенціалу в мистецькому просторі, перспективність напрямку регіону щодо влиття у загальноукраїнський культурний процес. “Повертаючи до гармонії з своїм істинним поняттям усе те, що в інших формах існування було спотворене випадковими й зовнішніми особливостями, мистецтво звільняє явище від невідповідних його істинному поняттю рис і створює ідеал лише шляхом такого очищення” [1, с.164]. Історично першою, найбільш адекватною формою зберігання духовного досвіду людства стає художність, чий смисл пов'язаний з формуванням гармонійного образу світу, злагодженого існування. Естетично довершений ідеальний образ – основне призначення художності та її вищої форми мистецтва, що утверджується як істина життя. Тому сучасні дослідження творчої спадщини видатних українських композиторів, вироблення нових підходів до аналізу їх творчості для більш глибокого розуміння специфіки індивідуальних стилів у контексті української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття, а також відтворення концепції їх особистостей стають актуальними проблемами в соціологічному й естетичному напрямках наукової діяльності музикознавців Східної України.

Талант Олександра Некрасова – композитора, заслуженого діяча мистецтв України, професора, декана виконавського факультету Донецької музичної академії ім. С.С.Прокоф'єва – у щасливій комбінації багатьох творчих здібностей, у поєднанні з творчою волею. Його спостережливість, вразливість, пам'ять, фантазія, почуття внутрішнього та зовнішнього ритму й темпу життєвих змін, смак, розум, самовладання, без сумніву, вражають. Він творець своєї особистості, знаходиться у постійному пошуку нових методів, форм перевтілення свого таланту в життя. Педагогічна праця композитора – творча акція, якою рухають розум, воля, почуття, сприяє народженню внутрішнього емоційного стану, а результативність ґрунтується на теорії діалогової взаємодії культурних цінностей, мистецького спілкування. Це створює фундамент для розуміння мистецтва (діалога митця зі світом, діалога автора зі собою, студентом, художнім твором), особистісних смислів, становлення яких відбувається на підґрунті суб'єктивних переживань, а також можливості підняття до усвідомлення духовної сутності мистецтва й розкриття себе художньому світові. Вибудовуючи ідеальний образ світу, мистецтво О.Некрасова, його педагогічна діяльність розумно вступають у своєрідний діалог із дійсністю, беручи її як матеріал для творення досконалого гармонійного образу ідеальної життєвості. Це утверджує красу як творчу силу, як реальну перспективу саморозвитку, організує студентський дух логікою явлення краси, спонукає на естетичне саморозгортання суб'єкта на діалог із собою в ім'я досконалості та гармонійних стосунків у соціумі. “Без культури у суспільстві не може бути моральності, не діють соціальні та економічні закони, не виконуються укази, не розвивається наука, бо тільки всебічне функціонування культури створює умови для повного виявлення талантів, інтенсивного нарощування інтелектуального потенціалу, спроможного перетворити

довкілля” (Д.Лихачов). Педагог-композитор прищеплює своїм студентам “зір та слух”, вчить чути й бачити, що кожен являє собою. “...Тільки вони (художники) навчили нас цінувати героя, прихованого в кожному із звичайних людей...” [2, с.559] :

Он совершенство женское ваял –  
Торс ослепительный,  
Овал лица,  
Улыбку...  
Он не лепил скульптуру – создавал! –  
Ту женщину,  
Которую познал,  
И в изваянье жизнь свою вселял.  
...Великий Страдивари так отдал  
И страсть, и душу собственную – скрипке.

Ці та інші поетичні ліричні вірші О.Некрасова надруковані двома мовами – українською й російською. У його творах яскраві відблиски, відлуння поетичної натури, високої особистості, здатної на самовіддані відчуття: цикли “заповітна любов”, “Пастелі”, “Віршики для маляток”, “Університет Кузьми Лихого”, “Воспоминания”, “Галерея искусств”, “Иронический взгляд”. Лірика поета, композитора, педагога захоплює образністю мови, прихованою силою ніжних відчуттів, натхненністю.

До поетичних рядків, мелодії, виразності мармуру, у дні радості, роздумів і смутку, віднайти надію і впевненість, відчутти захоплення і зробити відкриття – спрямована, хвилююча таїна знаменитого, натхненного Пігмаліона. Грецька міфологія донесла до нас його образ, образ царя Кіпру (Pigmalion), знаменитого скульптора, який вирізьбив із слонові кості статую чарівної Галатеї. Легенда свідчить, що від кохання Пігмаліона статуя ожила. У певному значенні Пігмаліон – людина, закохана у своє творіння, феномен якого вказує на подолання стереотипів мислення, що особливо важливо у творчості Педагога. “Хочеш виростити троянду – стань Землею” – стверджує давній афоризм. У музиканта-педагога, композитора О.Некрасова питання як виховати композитора-людину є основоположним. Не буде перебільшенням порівняти становлення особистості у процесі педагогічного впливу життєтворчості з поетичним образом Птаха, символом духовності.

Два слова – “крила” й “пісня” – стали символами творчості Лесі Українки, оскільки вона мріяла злетіти в небо, долаючи окови слабкого хворого тіла, а “феномен творіння” розглядала як найвищу людську й суспільну цінність. У контексті філософської освіти й гуманістичної парадигми, орієнтованої на творчу самореалізацію особистості, творці композитори – яскраві представники духовного діалога поколінь, смислотворчої основи цілісності людського універсуму й особистого культурного самовизначення у системі “людина-нація-всесвіт”. Серед них естетичну цінність позитивного світосприйняття несе в собі талант творів О.Некрасова. У 2003 році видається документальна монографія композитора “Життя у музиці”. У ній суттєво визначаються світоглядно-ціннісні орієнтації особистості в індивідуальному й суспільному бутті, що сприяє її адекватному самоусвідомленню у системі національних і загальнолюдських цінностей. У книзі філософія переконання функціонує на засадах Співчуття, Милосердя і Добра, а принципи діяльності пов'язані з їх спонукальними мотивами. Роздуми О.Некрасова важливі для практичної педагогіки з акцентом на користь зростання, піднесення людського в людині. “...Між молодими, особливо початкуючими, композиторами досить часто ведуться розмови про натхнення. Для мене питання це було також не з другорядних, а тому цілком природно, що на одному із занять і я хотів одержати від професора рекомендації, як і коли найкраще

створювати музику. Р.А.Симович порадив: “Працюйте постійно, пишіть, навіть два такти в день, але не чекайте натхнення... Будете працювати – результат не примусить себе чекати; що робити з музичною темою – покаже сама музика” [4, с.159].

Не втрачають актуальності висновки німецького філософа І. Гердера, який стверджує, що освіта й виховання сприяють передачі духовних традицій і цінностей від покоління до покоління, забезпечуючи наступність в історії культури, перспективи духовного вдосконалення людини й суспільства. “Мені хотілося б словом гуманність охопити все, що я до цього говорив про людину, виховання її благородству, розуму, свободи, високих помислів і стремління, волі і здоров’я...” [3, с.636].

На нашу думку, визначення освіти як “зростання до гуманності” становить методологічне підґрунтя сучасної філософії освіти. У вітчизняній традиції морально-етичні проблеми людини розроблялися в “Поученні” В.Мономаха, відомих концепціях “філософії серця” П.Юркевича, Г.Сковороди, трактів краси людини Ф.Прокоповича.

Розуміння освіти як способу буття людини привертає увагу до ідей “філософії життя” (В.Дільтей), “життєвого світу” (Е.Гуссерль), “волі до життя” (А.Шопенгауер, Ф.Ніцше), антропокозмизму (В.Вернадський), синергетики й філософії нестабільності (І.Стенгерс, І.Пригожин). У грецькій філософії відомий феномен “акме” у значенні “вершина, розквіт” трансформував в нову наукову галузь – акмеологію. Російський вчений М.Рибakov обґрунтував важливість розвитку акмеології як галузі гуманітарної науки, що досліджує найвищі досягнення людини у процесі її життєвого шляху.

“...Схильність до філософського мислення про явища дійсності з успіхом поєднується у композитора О.Некрасова з прагненням активної діяльності, спрямованої у наші дні на необхідні перетворення й у культурі й у громадському житті. Про це свідчать його творчі пошуки, музично-критичні, публіцистичні статті, педагогічна робота з виховання молодих композиторів, насичена громадська діяльність...” [5].

“Про композитора О. Некрасова, заслуженого діяча мистецтв України, лауреата премії ім. С.С.Прокоф’єва, професора Донецької державної музичної академії написані статті, брошури, його творчість досліджувалась відомими і молодими музикантами, музикознавцями, виконавцями. Кожен з них має свою думку про творчість, особистість композитора, але всі сходяться у головному – у постаті митця, його внутрішній сутності домінує світле, гармонійне художньо-оглядове світосприйняття, що допомагає створювати неповторне індивідуальне обличчя, художнє мислення, барвисту палітру оригінальних музичних засобів у численних його опусах... Оскільки особистість О. Некрасова стала невід’ємною частиною сучасної української культури, а його музика – однією з виховних функцій впливу на розвиток людини..., процес соціалізації емоційної системи, - важливим елементом духовної культури України...” [6, с.207].

Освіта несе в собі елементи культури: духовні, практичні, естетичні, моральні. Осмислюючи феноменологію культури, культурні артефакти, людина набуває освіти. При цьому освіту можна наслідувати “як органічну частину феномена культури” [7, с.21], залучаючи у педагогічний процес кращі зразки світової, вітчизняної, регіональної культури. Публікація наукових статей: “Новаторські тенденції хорового письма у творчості О.І.Некрасова” [8], “Українські фортепіанні сюїти О.Некрасова” [9], “До проблеми інтерпретації фортепіанних творів О. Некрасова у зв’язку з жанрово-художньою природою музики композитора” [10], “Вокальні твори О.Некрасова” [11], “Особистість митця у вихованні дітей та юнацтва” [12], «Деякі характерні риси фортепіанної творчості О.Некрасова» [13], “Музика О.Некрасова як фактор духовного виховання молоді” [14] вбачає своїм першочерговим завданням піднесення науково-пошукової активності з вивчення й узагальнення досвіду композитора, визначення

мистецько-педагогічних пріоритетів, підтримку та заохочення молодих талантів, пропаганду творчості видатних вітчизняних композиторів, розвиток мистецьких напрямків. Отже цикл статей про творчість, особистість О.Некрасова знаходиться у процесі постійного творіння. З точки зору філогенетичного, онтогенетичного, синхронного та діахронного напрямків він ідентифікує, формує та інтерпретує з допомогою символів, емоційних, естетичних, варіативних уявлень систему образів композитора. Набутий упродовж життя значний матеріал акумулюється свідомістю О.Некрасова, впорядковується згідно з прагненням до єдності й цілісності. У зв’язку з “духовною ситуацією часу”, поступом етнонаціональної культури “отоса–афекту–смыслу” виявляється метод мислення “композитор–виконавець– мистецтвознавець”, домінантне положення якого “етос–пафос–логос”, його валентність “характер–пристрасть–думка” і “характеристичне–емоційне–логічне”, а також жанрові модули “лірична пісня–сюїта–монодраматичний солоспів”, “епос–драма–лірика”. Довкола композитора утворюються стильові тенденції ідентичності: “школа–напрямок–послідовність”. В О.Некрасова багато випускників, талановитих композиторів, серед яких професор, заслужений діяч мистецтв України О.Скрипник. Йдучи різними шляхами, вони приходять до мети – створення власної своєрідності їх індивідуальностей, неповторного художнього мікросвіту, крізь який сутнісними рисами просвічується макросвіт української культури, що їх зростила, та високопрофесійна школа педагога, композитора О.І.Некрасова. Мистецький дар надає йому можливість трансформувати природні імпульси й зробити їх загальним надбанням. Освіта відкриває людині–педагогу–композитору високе покликання: “Він поринає у процес руйнації, щоб саме через нього стверджувати цілісність власної особи” [15, с.167]. Пізнання, емоційність, споглядання і тісний зв’язок із широким спектром позамузичних явищ освіти спонукають до осмислення діалога з минулим, до переосмислення цілого ряду педагогічних завдань. О.Некрасов завдяки “акту переродження не лише в розумінні загострення раціонально-пізнавальних механізмів, але й у сенсі цілісного духовного піднесення, на що настроює сама природа мистецтва” [16, с.8], накреслює етнокультурологічний аспект музичного виховання, “входження в культуру” з позиції історії ціннісних орієнтацій, цілісного образу “етномосфери” (Д.Лихачов). Композитор розглядає вираження цього образу в означеннях “знакової природи пісенної традиції”, семантичного поля конкретного пізнавального архетипу (суті народнопісенної традиції, духовно-практичного досвіду народу), як концентрацію духовної енергії і поступ ментального образу української душі. Його хорова музика (оригінальні твори), композиції на теми українських народних пісень, науково-методичні, публіцистичні праці: “Роль фольклора в нравственном воспитании молодежи”, “Хорова аранжировка”, “Запаловати іскри”, “Зростає виконавська майстерність”, “Свято юних талантів”, “Хорова палітра Петра Горохова”, “Як зберегти музичний фольклор” сприятимуть більш глибокому розкриттю внутрішніх і зовнішніх особливостей культурного розвитку хорового мистецтва.

Творче відтворення образного змісту народних пісень потребує від виконавців емоційної виразності, оригінального стилю сучасної інтерпретації, коріння якої сягають у народну пісенну музичну творчість. Значний інтерес до появи нових жанрів хорової музики зростає і майстерність набувається шляхом спеціальної освіти. Твори О.Некрасова для симфонічного оркестру, оркестру народних інструментів, науково-методичні праці: “Методика викладання інструментовки”, “Сучасні композиторські техніки у виконавській практиці”; публіцистичні статті: “Богатство красок и звуков”, “Грає духовий оркестр”, “Звучать народні інструменти”, “Камерний молодіжний”, “Оркестр В’ячеслава Воєводіна”, “Приємні зустрічі” впливають не лише на людський розум, душу, але є природним потягом до єдності, гармонії, розгляду актуальних питань музичної педагогіки та виконавства. На думку композитора: 1) ретельний аналіз авторських текстових ремарок і власна уява про



зміст музичного твору у поєднанні з емоційним включенням та слуховим контролем під час виступу є головними засобами втілення художніх образів музичних творів; 2) відбувається зростання суспільного інтересу до проблем виконавської майстерності, інтерпретації оркестрової музики у численних статтях та рецензіях на сторінках періодики, присвячених концертним виступам гастролерів та яскравих місцевих виконавців.

Гуманістичні ідеї, розвинені культурою Нового часу, поставили у центр онтологічних та гносеологічних проблем філософії, філології, мистецтва й педагогіки людину, що зумовило піднесення емоційного тону музичних творів, появу нових жанрів вокальної, камерно-інструментальної, камерно-вокальної, інструментальної музики.

О.Некрасов створює септет для фортепіано, квінтету духових та ударних інструментів. Новий жанр за формою, змістом, складом інструментів і сучасних музичних технологій став образним носієм постійного руху з відповідним психологічним станом душі. Нова образність музики вимагала живого, артистичного, особистого ставлення до відтворення тексту, максимальної емоційної виразності.

Суб'єктивно-психологічні орієнтири творчого пошуку стають типовими ознаками стилю композитора й саме це обумовлює виняткову роль фортепіанної творчості як носія лірики та композиційно-драматургічних форм: «Гуцульська» та «Карпатська» сюїти, «Два фантастичних ескізи», «Дзеркальні структури», «Три присвячення С.С. Прокоф'єву». У публіцистиці О.Некрасова «Музика минулих епох», «Становлення таланту», «Увійдіть у світ музики», «Успехов, тебе Серенада» підкреслюються творчі імпульси мистецтва, відпорядкованість усіх засобів музичної виразності головній меті: «В музиці – все для музики, все через музику» [17, с.54].

У творах для дітей та юнацтва О.Некрасов об'єднує рупійні сили нових етнічних та культурних аспектів освіти, тому посиленню педагогічної спрямованості навчально-виховного процесу, як одного з вирішальних факторів формування особистості майбутнього вчителя, композитор приділяє велику увагу. Для нього парадигма життєтворчості спрямована на плекання дитини як суб'єкта життя, його повноти й культури: «Життя – і є освіта, і теорія освіти, і по суті теорія життя» (С.Гессен). Якщо відбиттям у педагогічних моделях є реалізація особистісних планів, забезпечення розуміння своєрідності іншої людини, досягнення світу в його хаотичному русі до повної єдності: «Зрозуміти світ, з тим щоб краще пізнати самого себе» [18, с.17] – то духовне виробництво музичної освіти ХХІ століття продовжується й у дитячих творах О.Некрасова. «Соціалізація емоційної системи дітей та юнацтва приводить до формування почуттів, а це є місток, взаємодія з оточуючим світом, що функціонує на різних рівнях активності та контакту з середовищем. Виконавці музики композитора переживають свій культурний, інтелектуальний розвиток, а наступна сходинка поглиблення їх емоційного переживання пов'язана із стійкою ефективною пам'яттю й індивідуальним смаком» [12, с.38]. Дитячі п'єси «Півник», «Давня пісня», «Вже сонечко в море сіда», «На земному горбочку», хоровий цикл «Пісні з Волині», «Фольклорна сюїта №1» надають відчуття співмірності, гармонії та забезпечують учням високий рівень емоційного стану. Співчуття, здивування, захоплення, радість, мажорний настрій, оптимізм, гумор – це джерело позитивних емоцій. «Гумор – мудрість» казали стародавні. Естетична домінанта такого мислення знайшла відображення у творах «Ой веселі дударі», «Малюки-смільняки», «Подружки-говорухи», «Де же ты дед Мороз» О.Некрасова. Життя наповнюється новими образами в їх філософсько-поетичному осмисленні. Твір мистецтва народжується тричі: спочатку у композитора, потім у діалозі естетичної співтворчості у виконавця, далі у співпереживанні у слухача. Таким чином відкривається людині у Слові, Мелодії, Ритморусі камерно-вокальна музика О.Некрасова, його циклічні твори, вокальні цикли, солоспіві, композиції на теми народних пісень, пісні. «Вони привертають

простосердечністю, правдою психологічного вираження. І слухаючи їх, мимоволі зазнаєш почуття доторкання до чогось світлого, чистого... щирість та привабливість народної піснетворчості середньої смуги Росії, національні особливості азербайджанського мелосу та ритміки, неповторний колорит західноукраїнської гуцульської пісенності, багатий фольклор шахтарського краю... втілюються у музиці композитора...» [19]. «Особливістю його солоспівів є сучасні ладогармонічні та метроритмічні засади...» [11, с.7].

Феномен творення поєднує об'єктивне й суб'єктивне єство композитора. У сфері гармонії нове трактування дисонансу, нове ставлення до хроматики, нова система ладогармонічних значень, нова акордика ХХ століття і класифікація акордів, нова тональність, нова модальність, хроматична модальність, серійність, індивідуальна тональна гармонічна структура – складають загальні основи у творах несхожих авторів: С.Прокоф'єв і А.Веберн, С.Щедрін і К.Штокхаузен, Е.Денисов і Ю.Буцко, А.Берг і О.Мессіан, Д.Шостакович і Д.Лігетті, О.Пахмутова і П.Булез, А.Штогаренко й О.Скрипник, О.Рудянський і Г.Ляшенко, В.Сільвестров і Є.Мілка, М.Скорик і О.Некрасов. Завдяки новій системі музичного мислення творчість наших сучасників, навіть їх незнайомий опус, сприймається як музика ХХ – початку ХХІ століття, бо її належність Новітньому часу легко можна встановити. Сучасна музика, яка починалася новаціями К.Дебюсі, С.Прокоф'єва, І.Стравінського, Б.Бартока, А.Шенберга, вже склалася як історично нова система музичного мислення і тепер у Новітній час продовжує через творчу працю композиторів, митців, якими рухає розум, воля, почуття, сприяти народженню нових художніх ідей з оновленими поліструктурами, вільними багатообразними мішаними техніками, мікрохроматиками, цитатами тощо. Художні ідеї ХХІ століття, художньо-творчі істини, творчість митців, їх онтологічно-творчий духовний зміст можна пізнати через інтерес до людини у контексті історії, її творчої долі, особистості діяча культури, драми життя, мотивів творчості, діалогів із самим собою, сили духу, всього того, що дає унікальне уявлення про сучасну культуру й мистецтво.

«О.І.Некрасов народився на берегах Волги. Україна для нього стала могутнім джерелом формування високих людських і творчих засад, вона стала для нього Батьківщиною» [20]. «Витоки творчості О.Некрасова, відомого українського композитора, професора Донецької консерваторії, лауреата премії імені Сергія Прокоф'єва, члена спілки композиторів України – волинські» [21]. «...Навчався у Володимир-Волинській музичній школі... Луцькому музичному училищі... викладав у турійській музичній школі... директор турійської музичної школи...» [22]. «Представник львівської композиторської школи, випускник Львівської консерваторії по класу заслуженого діяча мистецтв України, професора Р.А.Симовича» [6]. «...У Донецьку, куди Олександр був направлений на роботу... помітне прагнення до втілення кращих традицій... накопичення майстерності...» [23]. «...Невдовзі виповниться двадцять років, як О.Некрасов працює у Донецькій консерваторії імені С.Прокоф'єва, де він пройшов шлях від викладача до професора кафедри теорії музики та композиції... Композитор глибоко перейнявся духовністю українського музичного мистецтва. Це засвідчують його хорові твори, якими українські музиканти виборюють найвищі нагороди на конкурсах сучасної музики у країнах Європи, зокрема Київський хор «Хрещатик» на фестивалі в Ірландії (І премія), на міжнародному конкурсі імені Ф. Мендельсона у Німеччині (І премія)... Своєю творчістю О. Некрасов сприяє утвердженню українського мистецтва у європейській музиці» [23]. «Указом президента України за значний особистий внесок у розвиток Української національної культури, вагомі творчі здобутки присвоєно почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України» Олександрові Івановичу Некрасову... Це повідомлення ми з радістю прочитали в газеті «Урядовий кур'єр» за 23 листопада 1995р... Сердечно вітаємо нашого шановного земляка... Творить і надалі, маестро зрілий, на благо свого народу» [24].

Збірка фактів преси дає теоретичне осмислення та висновки до соціоестетичного портрета видатної особистості О.Некрасова. Образ “добудовується” за допомогою цитат із статей, надрукованих протягом декількох років, витворюється багатогранність особи, виявляється динаміка її розвитку, стиль життя, модель поведінки, традиції та новаторство, становлення духовного світу. Підкреслюються етнічні та регіональні особливості, індивідуальність, унікальність особистості, імпульси, витоки життєвої енергії та сила впливу митця, його творчості на людей.

1. Гегель Г. Эстетика: В 4 т. – М., 1968. – Т.1.
2. Ницше Ф. Веселая наука. Соч. в 2 т. – М., 1990. – Т.1.
3. Некрасов О. Життя в музиці. – Київ – Донецьк, 2003.
4. Гердер І. Ідеї до філософії історії людства. М.: Наука, 1977.
5. Киреева Т. Воспеваю Украину // Социалистический Донбасс. – Донецк: 1989. – октябрь, 18.
6. Кіреєва Т. Особистість митця у вихованні дітей та юнацтва. – Донецьк: Наука. Релігія. Суспільство, 2005. – №3.
7. Сигов В. Освіта – феномен культури // Alma Mater. – М., 1996. – №1.
8. Бубенцова А.Г. Новаторські тенденції хорового письма у творчості О.Некрасова // Музичне мистецтво Донбасу. – Київ – Донецьк, 2001.
9. Кіреєва Т.І. Українські фортепіанні сойти О.Некрасова // Музичне мистецтво Донбасу. – Київ – Донецьк, 2001.
10. Землянюк Л.М. До проблеми інтерпретації творів О.Некрасова у зв'язку з жанрово-художньою природою музики композитора. – К.: Республіканський методичний кабінет, 1992.
11. Александрова Н.В. Вокальна творчість О.Некрасова // Музичне мистецтво Донбасу. – Київ – Донецьк, 2004.
12. Кіреєва Т.І. Особистість митця у вихованні дітей та юнацтва // Теоретичні та практичні питання культурології. – Київ – Мелітополь, 2005.
13. Кіреєва Т.І. Деякі характерні риси фортепіанної творчості О.Некрасова // Актуальні проблеми сучасної української музики. – Донецьк, 1990.
14. Кіреєва Т.І. Музыка О.Некрасова як фактор духовного виховання // Наука. Релігія. Суспільство. – Донецьк, 2005.
15. Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. – М.: Ренессанс, 1992.
16. Медушевский В. О предмете и смысле истории музыки // Музично-історичні концепції у минулому і сучасності. – Львів, 1997.
17. Хурсіна Ж.І. Видатні педагоги-піаністи Київської консерваторії. – К., 1990.
18. Єрмаков І.Г. Школа життєтворчості особистості як освітня стратегія // Педагогічна практика та філософія освіти. – Полтава, 1997.
19. Мінкін Л. Висока нота // Вечірній Донецьк, 7.03.1984.
20. Іванченко В. З любов'ю до Волині // Молода Волинь. Віче. – Луцьк, 15.03.1995.
21. Філатеню А. Музыка Олександра Некрасова // Волинь. Луцьк, 25.03.1995.
22. Струцьок Й. Камертон прекрасного // Молодий ленинець. Луцьк, 19.02.1970.
23. Іванченко В. Панорама подій // Музыка. – Київ, 1997. – №5.
24. Рудич В. Олександр Некрасов – заслужений діяч мистецтв України // Народне слово. – Турійськ, 13.12.1995.

*Modern researches of creative legacy of the prominent Ukrainian composers, uses of new approaches to the analysis of their creation for more deep understanding of specific of individual styles in the context of the Ukrainian culture of end of the XX beginning of XXI age, and also recreations of conception of their personalities become the issue of the day in sociological and aesthetic direction of scientific activity of art critics of Ukraine. Motive forces of new ethnic and cultural aspects of education unite in creation of personality, one of deciding factors of forming of personality. Personality and sotsyokul turnaya dynamics as impulse of creation is instrumental in birth of new artistic ideas with renewed polystrukturamy, by the varied mixed techniques, and also energy sources as characters of spirituality.*

**Key words:** *creative work, creative personality, individual style, social and aesthetic operation factors.*

УДК 729.8: 159.923

ББК 85. 32

Богдан Стасько

## ЕСТЕТИЧНО-ПСИХІЧНА РЕГУЛЯЦІЯ НАВЧАЛЬНО-ПІЗНАВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ХОРЕОГРАФА-ВИКОНАВЦЯ ТА ХОРЕОГРАФА-ПЕДАГОГА

*Наукове дослідження спрямоване на пошук шляхів розв'язання проблеми індивідуально-диференційованого підходу до навчання студентів-хореографів. Розглянуто методи естетично-психологічної регуляції навчально-пізнавальної діяльності майбутніх хореографів-виконавців. З'ясовано роль навчально-художнього матеріалу у процесі формування професійних навичок хореографів-педагогів та місце музичного матеріалу в цьому процесі.*

**Ключові слова:** *емоційний стан, регуляція, виразність, напруження, здібності, екзерсис, танець, музика, національна культура.*

Збагачення і вдосконалення системи підготовки спеціалістів хореографічного профілю у вищій школі завжди розглядалися з точки зору застосування нових, інтенсивних методів навчання, викриття невикористаних ресурсів уже наявних традиційних методик, а також поповнення навчальних курсів шляхом упровадження найновіших досягнень науки, що є особливо актуальним сьогодні.

Зміни, що намітилися останніми роками у структурі освіти, визначаються соціальною потребою у збереженні й розвитку національної культури взагалі й національної хореографії зокрема. Центральною фігурою у становленні даного процесу має стати особа педагога-хореографа – духовно багата, творчо активна, цілісна особистість.

На пошук шляхів удосконалення вирішення даної проблеми спрямоване наше дослідження.

Навчання й виховання майбутнього хореографа широкого профілю покладено в основу розробленої нами методики індивідуально-диференційованого підходу до студентів-хореографів у процесі як групових, так і індивідуальних занять.

Сама проблема індивідуально-диференційованого підходу не є новою. Вона досить широко висвітлена в ряді робіт і наукових досліджень С.Г.Ананьєва, В.І.Гладких, К.Ю.Василенка, Т.А.Ткаченко, І.М.Антонової та ін. Що ж до навчання студентів вищих мистецьких закладів, то тут багато питань досі залишаються нерозкритими. Такі проблеми, як вибір методів, прийомів та способів навчально-виховної роботи залежно від індивідуально-типологічних якостей студентів, їх інтересів і нахилів, досі залишаються невисвітленими. Це диктує необхідність пошуку нових шляхів і форм індивідуальної роботи зі студентами.

Один із шляхів розв'язання індивідуально-диференційованого підходу до студентів-хореографів вбачається у можливості регуляції їх емоційно-психологічних станів. Хореографічне виконавство як вид художньо-творчої діяльності тісно пов'язане з розкриттям і донесенням до глядача емоційно-сміслового змісту хореографічного твору. Проте, як наголошує видатна балерина й педагог А.Ваганова [1, с.127], основною перешкодою у розкритті емоційно-художнього, образотворчого боку виконуваного хореографічного твору є психологічна скутість. Тому розвиток емоційності при формуванні хореографічних навичок майбутнього танцівника є одним з основних завдань педагогів у вузі.

Методика індивідуально-диференційованого підходу переслідує дві мети. Загальна – розширення емоційно-образної, художньо-виховної сфери діяльності студентів-

хореографів. Конкретна – оволодіння навичками та прийомами емоційно-психічної регуляції, які сприяють позитивному емоційно-психічному тону навчально-пізнавальної й виконавської діяльності. В основу методики покладено поділ структури розгортання навчальної діяльності на три основних етапи або так звану “потрійну проблематизація” (В.Медушевський [2, с.112]). Кожному з етапів навчальної діяльності відповідають психологічні механізми регуляції емоційних та психічних станів.

Як зазначає Р.Захаров [3, с.104], на першому етапі (аналіз навчального завдання) провідним виступає рух емоцій від здивування до цікавості; на другому етапі (синтезу) – від цікавості до допитливості; на третьому (аналітико-синтаксичному) – від допитливості до захоплення.

Однак, як стверджує П.Якобсон [4, с.168], перелік похідних емоцій набагато ширший і може містити як позитивні, так і негативні емоції. Характер механізмів емоційної регуляції може змінюватися відповідно до етапів навчального завдання, але головним їх змістом залишається спрямованість на створення сприятливих, позитивних емоційно-психічних станів у процесі навчальної діяльності, створення атмосфери творчого пошуку, емоційної активності й захопленості.

Ці ж критерії покладені в основу прийомів емоційно-психічної регуляції навчальної діяльності студентів-хореографів. Вибираючи прийоми, необхідно прагнути, щоб вони були доступні й разом із тим ефективні у використанні, легко вирівнювалися відповідно до умов навчального завдання і не потребували особливої підготовки педагога.

На думку Д.Колесова і І.Мягкова [5, с.54], до прийомів емоційно-психічної регуляції належать:

1. Прийом “експресивної виразності”, який включає у себе процес емоційного спілкування педагога зі студентом, уміння захоплювати, виразність міміки й жестів. Цей прийом спрямований на формування і розвиток міжособистісних стосунків.

2. Прийом “художнього впливу” ставить за мету створення атмосфери зацікавленості й бажання оволодіти хореографічним матеріалом.

3. “Живе” виконання, суть якого полягає у безпосередньому показі педагогом хореографічного па, етюда, твору, що вивчається. При цьому виконання має бути високопрофесійним.

4. Прийом асоціативних зв’язків передбачає яскраву, образну асоціацію з якимось явищем, літературним твором, образом живопису, а інколи з життєвими ситуаціями.

5. Прийом переключення уваги. Цей прийом спрямований на створення атмосфери емоційної розрядки. Тимчасове переключення уваги студента на завдання не основні, супровідні, але такі, що мають безпосереднє відношення до вирішення основного навчального завдання. Він сприяє зниженню рівня емоційно-психологічного напруження.

6. Прийом “моделювання сценічних ситуацій” найчастіше використовується у роботі зі студентами-хореографами для створення яскравого сценічного образу виконуваного хореографічного твору.

7. Прийом психічного тренінгу передбачає можливість застосування методів навіювання і самонавіювання для регуляції емоційно-психологічних станів студентів.

Важливу роль в естетично-психологічній регуляції пізнавальної діяльності студентів-хореографів – майбутніх керівників хореографічних колективів відіграє навчально-художній хореографічний матеріал.

У хореографічній підготовці виховання і розвиток через вимоги музики є головними у методиці роботи кожного педагога, а їх носієм – цілеспрямована система навчального матеріалу, специфіка якого зумовлена завданнями курсу.

Як стверджує С.Архангельський [6, с.173], виходячи з принципу доступності, в навчальний матеріал для розгляду навчального предмета завжди включається якась його визначена частина в певних змістовних межах відповідно до мети й завдань навчання, коли навчальний матеріал в одних випадках обмежується і спрощується, а в інших – ускладнюється в залежності від необхідності. На кожному етапі вводяться нові завдання, при цьому закріплюється пройдений матеріал, оскільки вже вивчене включається у нові, більш складні завдання.

Під час хореографічної підготовки “пізнавальний інтерес зумовлюється логічною структурою змісту знань і закономірностями засвоєння учбового матеріалу” (Сохор А.М. [7, с.102]). Твердження про те, що характер навчальної діяльності студентів визначається, з одного боку особливостями мислення, а з іншого, – якістю матеріалу, що вивчається, справедливе для будь-якого учбового предмета й у тому числі для формування хореографічних навичок студентів.

Навчально-художній матеріал, який лежить в основі хореографічної підготовки в мистецьких вузах, має на меті:

– сприяти глибшому сприйняттю музики, розвивати музичні здібності, відчуття ритму;

– розвивати й удосконалювати на основі сприйняття музики якість і культуру руху, досягаючи його ритмічності, свободи, пластичності, легкості;

– оволодіти основами хореографії при вивченні класичного, народно-сценічного, українського, історико-побутового танців;

– розвивати художньо-творчі здібності, ініціативу, самостійність при складанні варіантів екзерсису, танцювальних етюдів, хореографічних композицій;

– вивчати фольклорний хореографічний матеріал, зберігати його традиційну культуру, прилучати до національних традицій;

– оволодіти навичками розбору народно-сценічних, українських, історико-побутових танців, уміти аналізувати хореографічну літературу.

Підібраний відповідно до мети й завдання учбовий матеріал дозволяє формувати хореографічні й педагогічні навички в комплексі, але при цьому необхідно враховувати, що керівництво процесом навчання здійснюється багатьма способами, й найважливіший з них – визначення послідовності введення тих чи інших розділів і конкретний зв’язок між цими розділами (Сохор [7, с.96]). Закони приємливості знань і послідовності сприйняття у вузі є основою оцінки рівнів наукового розвитку студентів і конкретніше виражає послідовність переходу до накопичення знань.

Процес формування хореографічних навичок є багаторівневою системою з обов’язковою опорою на нижні рівні знань, умінь і навичок, оскільки якщо цього немає, може виникнути таке явище, як формальне навчання, яке дає знання без розуміння.

Програмовий матеріал предметів класичний, народний, український, історико-побутовий, танці органічно поєднує в собі структурні елементи:

1) музично-ритмічні вправи;

2) тренувальні вправи;

3) хореографічний художній репертуар;

4) самостійні творчі постановки.

Музично-ритмічні вправи, які є азбукою музичного руху, сприяють розвитку музичності як студентів, так і учасників хореографічних колективів, де майбутні педагоги-хореографи, починаючи з молодших курсів, проходять ознайомлюючу, педагогічну й виробничу практику. Проте, як свідчать наші спостереження, студенти не зовсім готові

до своєї майбутньої професії. Тому вважаємо за необхідне паралельно з формуванням хореографічної установки розширити курс "Методика роботи з хореографічним колективом".

У наукових працях багатьох дослідників узагальнено передовий досвід, який дозволяє окреслити ряд концептуальних положень для формування змісту й розвитку художньої освіти на основі національної культури, народної творчості, які передбачають засвоєння духовних і матеріальних цінностей, створених народом і обумовлених етнічною самосвідомістю, національними й регіональними традиціями.

Виходячи з цього музичний і хореографічний матеріал необхідно підбирати з врахуванням культурного надбання суспільства, народу, нації, яке ґрунтується на звичаях, обрядах, традиціях, ознайомлення з якими починається від народження і які повинні стати об'єктами для формування духовної культури й виконувати особливо важливу місію – передавати накопичені духовні цінності підростаючому поколінню; формування особистості, яка здатна зберігати й розвивати колективні цінності народу.

Оскільки основним видом людської діяльності, в якій в умовних ситуаціях відображаються, засвоюються і вдосконалюються специфічні для людської культури форми і способи буття, є гра як одна з основних сфер естетичного виховання, в якій індивід передає досвід життєдіяльності старших поколінь і яка тісно пов'язана як із дитячою, так і дорослою творчістю, що ґрунтується на фольклорній дії, зв'язок між якою і грою пояснюється їх загальними витоками – первісним способом життя, ритуалами, магією і т. д., вважаємо за необхідне розвиток музично-ритмічних і хореографічних навичок майбутніх педагогів-хореографів здійснювати в першу чергу на матеріалі народних музичних ігор, пісень, хороводів, веснянок, структурна побудова яких однакова для виконавців різного віку і є проекцією на майбутню педагогічну діяльність.

Музично-ігровий і хореографічний матеріал умовно можна розділити на:

1) хороводні ігри (гагілки, русальські ігри, купальські ігри, сімейно-обрядові пісні, й т. д.);

2) пісенно-ігрові розваги (колові веснянки, ключові танці, веснянки-заклички, гуканки й ін.);

3) народно-ігрові пісенні змагання (коломийки, частівки, пісні з пританцюванням), яким властивий чіткий музично-руховий ритм, ритмізована декламація, спів на одному звуці, біхорди, трихорди, дитоніка, тритоніка й оволодіння якими забезпечує належний рівень музично-ритмічного і хореографічного розвитку.

Основою формування хореографічних навичок і їх удосконалення є цілеспрямовані тренувальні вправи (народно-сценічний і класичний екзерсис). Застосування змішаного екзерсису не дає таких високих результатів, як його чергування. Конкретне застосування екзерсису залежить від мети занять – якщо робота над народним танцем вимагає народно-сценічного екзерсису, то класичний і історико-побутовий танці – класичного, сучасні бальні танці – своєрідного бального, спортивного.

Довготривале застосування класичного екзерсису в колективах народного танцю без його чергування з народно-сценічним екзерсисом негативно відображається на манері виконання. Так, пози класичного екзерсису екарте – вперед – назад, тан ліе пар тер, ефасе вперед – назад та інші виробляють плавність у рухах рук, ніг, корпусу, але при виконанні народних танців це дає негативні результати, оскільки губляться манера й характер виконання, рухи повинні бути різкими і стрімкими. Це у значній мірі стосується фольклорних танців. У свою чергу елементи народно-сценічного екзерсису негативно впливають на характер і манеру виконання класичного танцю.

Педагогічні умови вибору й застосування тренувальних вправ такі:

1. Ясна мета і двосторонній контроль за їх виконанням.

2. Усвідомленість їх необхідності і свідоме виконання.

3. Поступовість і послідовність із зростаючою складністю і запровадженням нових елементів.

Як стверджує Л.Бондаренко [8, с.112], в різновікових хореографічних колективах заняття необхідно розпочинати з розминки спортивного характеру – танцювальні маршування, біги, галоп для розігріву м'язів ніг, рук, корпусу. Знайомство з елементами екзерсису (позиції ніг, рук, голови, корпусу) необхідно здійснювати при вивченні простих танцювальних рухів, виконання яких детально описане провідними хореографами В.Верховинцем, К.Василенком, А.Гуменюком та ін. І тільки після того, як учасники колективу отримують елементарну хореографічну підготовку, навчання набере певного змісту, стане усвідомленим, гуртківці ближче пізнають один одного, сформуються задатки колективізму, налагодяться міжособистісні відносини, робота над народно-сценічним і класичним екзерсисами як основою хореографічної грамоти стає необхідною для розвитку виконавської техніки, координації рухів, їх пластичності.

Порядок вправ в екзерсисі чітко визначений і сформований за принципом їх чергування, розвитку і тренування різних груп м'язів. Екзерсис готує до формування хореографічних навичок. Зловживання екзерсисом у перші місяці роботи (збільшення навантаження, тривалості виконання) дає негативні наслідки – пропадає бажання працювати, з'являється апатія, тренувальні вправи виконуються бездумно, механічно. Цього принципу побудови занять необхідно дотримуватися у вузі у зв'язку з тим, що склад навчальної групи неоднорідний за початковою хореографічною підготовкою, емоційним сприйняттям музики і відгуком на неї.

Згідно із З.Слав'юнасом, творча діяльність у навчанні хореографії опирається на традиції живого народного танцю як старовинного, так і сучасного, які доступні всім поколінням, і саме він повинен стати основою хореографічної підготовки майбутнього педагога-хореографа.

Що стосується класичного танцю, то гуртки цього напрямку повинні об'єднувати особливо обдарованих і керівництво ними має здійснюватися високо-професійними балетмейстерами (педагогами-хореографами), які проходять спеціалізацію у цій сфері. Заняття з класичного танцю необхідно розпочинати, коли формування хореографічної установки проходить паралельно з формуванням організму, оскільки вже сформований організм тільки в рідких випадках піддається класичній хореографічній підготовці.

Вивчаючи історію становлення класичного танцю, М.Габович [9, с.34] указує на його витоки – народний танець, пізнавальні, ідейно-виховні значення якого важко переоцінити.

Ж.Ж.Новер [10, с.24] вбачав у характерному танці образність, емоційність, насиченість і вважав, що вдихнути життя у канонічно застигле мистецтво балету може тільки народне мистецтво.

Оскільки народний танець сприяє розвитку навичок, пов'язаних з яскравістю звуків, контрастністю темпів, характерними ритмами, важливим етапом є прослуховування музики, під яку виконується танець. Це допомагає зрозуміти його зміст, образи, характер і манеру виконання. Саме тому розучування народних танців необхідно розпочинати з хороводів як синтетичного виду народної творчості, в яких органічно поєднуються поезія, музика, хореографія і які умовно можна поділити на три групи :

- 1) ті, що відображають трудові процеси;
- 2) ті, що передають сімейно-побутові відносини;
- 3) ті, що розкривають патріотичні почуття, любов до рідної природи.

Мелодії хороводів глибоко змістовні й емоційно виразні, їх виконання містить у собі елементи ігрового й імпровізаційного характеру. Саме тому виконання хороводів доступне як дорослим, так і підліткам, і дітям.

Розвиток творчого потенціалу майбутніх педагогів-хореографів, прищеплення їм навичок самостійної роботи зі створення хореографічних композицій, сюжетних танців, танцювальних етюдів, підбору до них музичного матеріалу, інсценізація пісень безпосередньо є професійною орієнтацією на майбутню педагогічну діяльність.

Основою етюдів можуть служити музичні твори, пісня, сюжет, узятий з життя (підготовка до екзаменів, перша лекція, перша зустріч). Оскільки студенти-хореографи, починаючи з першого курсу, перебувають на ознайомлюючій практиці у школах, хореографічних колективах, їм можна запропонувати поспостерігати як за дітьми, так і за дорослими й у подальшому відобразити в етюдах, хореографічних сценках побачені життєві епізоди. Пізніше необхідно поступово переходити до постановки сюжетних танців, хореографічних композицій, у яких органічно поєднуються композиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка як складові танцювальних номерів.

Музичний матеріал, відповідно підібраний до тренувальних вправ, хореографічних постановок, вибудовується за принципом ускладнення музичної образності, яка відповідала б безперервно зростаючому емоційному розвитку, відображала життєві враження, допомагала правильно сприймати і глибше переживати оточуючу дійсність.

Аналіз наукової літератури з даної проблеми свідчить про те, що формування хореографічних умінь і навичок майбутніх хореографів-виконавців та хореографів-педагогів необхідно вибудовувати як процес, спрямований на становлення особистості спеціаліста в цілому при її активності як суб'єкта виховання і при безпосередній участі педагога у вузі.

1. Ваганова А.Я. Основы классического танца. – Л.: Искусство, 1980 – 362с.
2. Медушевский В.В. О закономерностях в средствах художественного взаимодействия музыки. – М.: Музыка, 1976 – 288с.
3. Захаров Д.В. Слово о танце. – М.: Молодая гвардия, 1979 – 278с.
4. Якобсон П.М. Психология чувств. – М.: Просвещение, 1991 – 312с.
5. Колесов Д.В., Мягков И.Ф. Учителю о психологии и физиологии подростка – М.: Просвещение, 1986 – 128с.
6. Архангельский С.И. Лекции по теории обучения в высшей школе. – М.: Просвещение, 1976 – 324с.
7. Сохор А.Н. Логическая структура учебного материала. – М.: Педагогика, 1976 – 216с.
8. Бондаренко Л.А. Хореографічна робота в дитячих гуртках художньої самодіяльності. – К.: Музична Україна, 1989 – 234с.
9. Габович М.М. Душой исполненный полет. – М.: Молодая гвардия, 1966 – 168с.
10. Новер Ж.Ж. Письма о танце. – Л. – М.: Искусство, 1965 – 84с.

*The research is directed towards the search for ways of solving the problem of an individual and differentiated approach to teaching student choreographers. There were considered the methods of aesthetic and mental regulation of educational and cognitive activity of prospective performer choreographers. The author determined the role of educational and artistic material in the process of formation of professional skills of teacher choreographers as well as the place of music material in this process.*

**Key words:** *emotional state, regulation, expressiveness, tension, capabilities, dance, music, national culture.*

УДК 378.016: 78.01

ББК 85.314.1

Олена Кравчук

## ЕВОЛЮЦІЯ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТЕАТРАЛЬНО-ВИДОВИЩНИХ ФОРМ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

*Автор розглядає етапи формування сценічного хореографічного мистецтва України в контексті розвитку української музично-театральної культури. У роботі пропонується визначення поняття “театрально-видовищні форми хореографічного мистецтва”.*

**Ключові слова:** *сценічне хореографічне мистецтво, музично-театральне мистецтво, театрально-видовищні форми.*

У процесі вивчення витоків та шляхів розвитку мистецтва танцю питання про різноманітні форми хореографічної культури (ігрові, ритуальні, бальні, театральні та ін.), їх еволюцію з єдиного синкретичного цілого, подальший взаємозв'язок із музичним мистецтвом та естетичну індивідуалізацію синтезу музики й танцю набуває особливого значення. Це пояснюється, перш за все, активізацією процесу інтеграції українського хореографічного мистецтва у світовий культурний простір та узагальненням, доповненням, уточненням вітчизняного шляху розвитку мистецтва танцю. Присутність-співіснування у сучасному хореографічному просторі багатьох різноманітних танцювальних течій, напрямків, стилів вимагає уваги вітчизняних науковців до проблем їх виникнення, естетичних запозичень і трансформацій, логіки розвитку й класифікації, обґрунтування їх місця у світовому культуротворчому процесі.

По-друге, з позицій сучасних освітніх вимог загострюється проблема суттєвої модернізації мистецької освіти в сфері подолання стереотипів відокремленого розгляду еволюційних процесів у різних галузях мистецтва. Розгляд хореографічного мистецтва у контексті еволюції музично-театральних жанрів в Україні дозволяє прослідкувати паралельний розвиток танцювального, музичного й театрального мистецтв, поглянути на цей синтез із точки зору виявлення його нової якості, зокрема, театральності й видовищності.

Танок – самобутній вид творчості, який відображає превалюючі емоційні особливості, ознаки темпераменту, естетичні ідеали, художній хист нації в цілому, а тому є невід'ємною складовою частиною буття народу, що підпорядкована закономірностям розвитку культури суспільства як одна з її форм. Зародження, еволюція тих чи інших галузей танцювального мистецтва формує у сукупності *танцювальну культуру* – поняття широке та багатомірне. М.П.Загайкевич у дослідженні, присвяченому українській танцювальній культурі, зазначає: “Танцювальна культура тієї чи іншої нації охоплює не лише те, що створив даний етнос, а й мистецькі цінності, котрі він асимілював, взяв від інших... Однак це не заважає кристалізації неповторного культурного поля, трансчасової спадкоємності його характерних особливостей” [4, с.21]. Наукова думка свідчить, що в результаті розвитку і диференціації української танцювальної культури визначилися два напрямки, кожний з яких виконує певну функцію у суспільстві й у самому найширшому розумінні є сценічною (театрально-видовищною) або побутовою формою танцювального мистецтва. Вивчення театрально-видовищних форм хореографічного мистецтва базується на розгляді феномену видовищності та історії розвитку українського музичного театру.

Видовище – це явище, яке відбувається у перцептивному полі спостерігача, набуває статусу особливої події, що надає видовищу яскравий, вражаючий характер, робить його предметом незабутнього переживання. Видовище передбачає той ступінь заглиблення у реальні події, який перетворює пасивного суб'єкта у глядача; співучасть, що забезпечується

атмосферою свята (А.Авдєєв, М.Євреїнов, Г.Кюн, Ю.Ліпс, Г.Тард). У контексті даної статті ми зосереджуємо увагу на етапах еволюції театральних форм хореографічного мистецтва України у їх тісному зв'язку з розвитком театального й музично-театального мистецтва на основі підходів філософської герменевтики та феноменологічної естетики Г.Г.Гадамера, Р.Інгартена, М.Мерло-Понті та ін. Смісл цих підходів розкривається у залежності від розуміння видовища як процесу сприйняття творів мистецтва, де ігровий принцип досягає ступеню рефлексивної гри й дозволяє глядачу розуміти твір мистецтва.

Вихідною позицією для аналізу й розуміння театральних форм танцювального мистецтва є усвідомлення їх загальної синтетичної природи, яка формується внаслідок взаємодії та органічного поєднання музики, хореографії та сценографії. Визначальним у даному синтезі нам вважається взаємозв'язок мистецтв, що розгортаються у часі та ґрунтуються на факторі ритмічної організації, характеризуються першочерговою увагою до розкриття емоційного стану людини (музика та хореографія). Незважаючи на ряд корінних відмінностей, зокрема, щодо специфіки сприймання, вони створюють єдину завершену цілісність. Саме тому *мета статті* – на основі аналізу особливостей мистецького синтезу (переважно музики та хореографії) виявити етапи розвитку театральних форм танцювального мистецтва у контексті формування самобутнього національного музично-театального мистецтва.

Театральна культура українського народу глибоко закорінена в міфоритуальній архаїчній практиці, архетипах язичницької доби та надбаннях християнської цивілізації. Ранні форми танцювального мистецтва були складовою частиною синкретично-видовищної первісної культури, у надрах якої виникли передумови формування театального мистецтва (принципи пластичної імітації події, розігрування ситуацій). Обряд поступово трансформувалася в ігрове дійство, театралізовану розвагу, у якій особливу магічну функцію мали пісні й танці. Синкретизм танцю, пантоміми, музики, слова, костюма, предмета виступає найхарактернішою ознакою давньоукраїнського театального видовища (яскравий приклад – “Маланка”, новорічна гра або весільна гра, весільна драма). Вагомим значенням у грі набувають пластичні виражальні засоби, широко використовуються натуралістичні зображення. Ритуальні ігри диференціювалися на: *ігри-змагання* як відтворення подій міфу (“Мак”, “Просо”, “Льон” та ін.), у яких спостерігається зародження конфлікту у формі протидії протилежно спрямованих воель (змагання та сперечання груп виконавців) та *ігри з рядженням*, у яких посилюється роль костюма й атрибутики. В ігрових видах фольклору у язичницький період спостерігається поява елементів професіоналізації танцювальної культури; для виконання ритуальних танців запрошуються професійні танцівники – “плясци” та “плясиці” й музиканти [4, с.22]. Так, дохристиянська видовищна культура характеризується зародженням принципів реалістично-побутових форм видовищності. Виконання ігор для глядачів стає важливим чинником трансформації видовища у традиційну театральну виставу та початком розвитку театральних форм мистецтва танцю.

Наступний період у розвитку театральних форм хореографічного мистецтва тісно пов'язаний із становленням типологічних особливостей *народної драми*, яка мала генетичний зв'язок із ритуалами. Характерною рисою народної драми виступає те, що пісня і танець у ній становлять сценічну подію, усвідомлюються як учинок. З іншого боку, персонажі дійства не мали індивідуалізованих характеристик і були характерами-масками. У народних драмах спостерігаємо виразну реалістичну тенденцію до відтворення у пісні й танці зрозумілих життєвих ситуацій та побутових обставин. У жанрі народної драми продовжується розвиток реалістично-побутових форм видовищності, відбувається

становлення специфічних танцювальних виконавських засобів та прийомів, заснованих на колективних рухах, емоційних вигуках, яскравому зовнішньому вигляді, гримуванні тощо.

Рубіж XVII – XVIII ст. – період формування нової гуманістичної естетики в українській культурі, закладення фундаменту національної театально-музичної культури, в надрах якої продовжувався розвиток хореографічного мистецтва, доповнюючись та збагачуючись у процесі становлення шкільної освіти – загальної та мистецької (музичної, театальної). Навіть побіжний огляд мистецьких здобутків шкільної драматургії та шкільного театру Києво-Могилянської академії виявляє близькість до європейського середньовічного містеріального театру з його алегоричністю й умовністю. Танець і пантоміма поряд із музикою, декламацією становили основу шкільної драми, але видовищні форми хореографічного мистецтва були повністю підпорядковані сценічній дії відповідно до сформованими типологічних рис театральних жанрів (містерія, мораліте, міраклі). Особливості організації сценічного простору (розподіл сцени на квадрати або двоверхова містеріальна сцена), відсутність декорацій, статика художньої дії, узагальненість образів, використання символіки, сценічних ефектів, музичних епізодів сприяли кристалізації прийомів професійної танцювальної майстерності, зокрема таких, як вільне відтворення різноманітних темпоритмів, театральність й емоційна забарвленість хореографічної пластики, важлива драматургічна роль атрибутики, костюма, аксесуарів, бутафорії, гриму.

Поступово театральне мистецтво виходить за межі шкільного сценічного простору на міську площу, що призводить до певних змін у сценічних формах танцювального мистецтва. На особливу увагу заслуговує факт формування танцювальних характеристик у народному ляльковому театрі “Вертеп”, які сповнюються динаміки, імпровізаційних рис на основі протиставлення танцювальних образів у контексті поєднання релігійного та побутового сюжетних мотивів вистави.

У XVII – XVIII ст. в аристократичних колах стають популярними царські вистави як особливий різновид придворно-церемоніальної містерії. Головною роллю у професійній організації придворних театралізованих видовищ, сценічних ефектів, танців, ілюмінацій, феєрверків відіграє *magister comediae* (“магістр видовищ”) – прообраз сучасного режисера та балетмейстера. У європейських світських театрах цю функцію виконували капокоміко та регіста в Італії, лорд-камергер – в Англії, інтендант – у Франції, оберфеєрверкер та принципал – у Німеччині.

У другій половині XVIII – поч. XIX ст. у контексті української дворянсько-масткової культури розвиток театральних форм хореографічного мистецтва відбувався під впливом кріпацького та дворянського аматорських театрів, які стають утіленням характерного для дворянської культури синтезу пластичних (архітектурне, образотворче, садово-паркове та ін.) та видовищних мистецтв (театральне, музично-театральне, танцювальне). На сценах кріпацьких оперно-балетних театрів К.Розумовського, Д.Ширая, Г.Галагана, Рум'янцева-Задунайського, І.Скорупи з успіхом демонструвалися поруч з операми К.Глюка, В.Белліні, Л.Керубіні, Раупаха, Дж.Россіні – танцювальні хореографічні сюїти на матеріалі українських народних танців (“Метелиця”, “Журавель”), хореографічні спектаклі на античну або середньовічну лицарську тематику “Венера і Адоніс”, “Амур і Психея”, “Павел і Вірґінія” тощо. Виконавцями в них були талановиті освічені кріпаки, що мали високий рівень акторської майстерності. Функцію режисерів-постановників усіх видовищних форм виконували відомі музиканти К.Лау, Д.Астаріта, композитори Г.Теплов, О.Аблесимов, регенти Туровський, Чухнов. Таким чином, танцювальна культура України безпосередньо змикалася із загальноєвропейською, а в її надбаннях з'явилася нова самостійна театральна форма – балет.

Наприкінці XVIII ст. – на початку XIX ст. у містах Києві, Харкові, Полтаві відкриваються загальнодоступні театри, які стали відомими сценічними майданчиками для розвитку театральних-видовищних форм хореографічного мистецтва. Особливу роль у цьому процесі відіграв Полтавський “вільний” театр на чолі з видатними акторами М.Щепкіним, П.Барсовим, Угаровим, К.Нальотовою, Т.Пряженківською. У постановках акторської трупи Полтавського театру (1819р.) драматичних творів І.Котляревського – “Наталка Полтавка” та “Москаль-чарівник” у жанрах етнографічно-побутової музично-драматичної п’єси та “українського” водевілю виразно розкриваються нові підходи до використання сценічного хореографічного мистецтва в драматургії: чергування танцювальних номерів із розмовними діалогами та музичними номерами, широке використання театралізованих українських народних пісень і танців, жанрів міського фольклору.

Український театр нового часу утвердився як театр музично-драматичний. Актори в театрі були, як правило, синтетичними, вільно володіли співом і танцювальним мистецтвом. Як прекрасні танцюристи славилися корифеї українського театру Микола Садовський, Степан Глазуненко та ін. У цілому, демократизація культурного побуту у XIX ст. (поява вільних театральних колективів) сприяла утвердженню важливої тенденції у сфері професіоналізації української танцювальної мистецтва: розгортався процес перетворення фольклорного танцю у танок артистичний, театральний-сценічний, формувалася новий тип театральних-видовищних форм хореографічного мистецтва. Основну роль у цьому процесі відіграла діяльність українських театральних колективів і, передусім, прославленого театру корифеїв.

Значний вплив на розвиток та професіоналізацію театральних-видовищних форм хореографічного мистецтва в Україні мали польські й російсько-українські антрепризи Д.Ширая, І.Штейна, Л.Млотковського, Моріс-Піона. Завдяки мобільності, жанрово-стильовій багатоманітності та видовищності репертуару (опера, балет, водевіль, пантоміма, жанри драматичного мистецтва, драматичні переробки), поєднання творів західноєвропейської, російської та української традицій антрепризи могли задовольнити різноманітні смаки й уподобання демократичної публіки. В організації та постановці спектаклю зростає роль антрепренера, який серед інших функцій приділяє особливу увагу навчанню акторів пластиці рухів, основам танцювального й акторського мистецтва. Яскравим прикладом антрепренера й режисера був І.Штейн, який очолював Перший Київський міський театр у 30-х рр. XIX ст. Це був період розквіту театального мистецтва та театральних-видовищних форм танцювального мистецтва, що засвідчується архівними матеріалами.

Визначною подією культурно-мистецького життя Києва було відкриття 1856 року Другого постійного театру. До складу театру ввійшли драматична та балетна трупи. Репертуар театру традиційно складався з драматичних творів, опер та балетів, що сприяло подальшій професіоналізації українського театального мистецтва й, зокрема, вдосконаленню виконавської та режисерської складової у розвитку театральних-видовищних форм хореографічного мистецтва.

Поповненню національної скарбниці театральних-видовищних форм у хореографічному мистецтві значно сприяла творчість українських композиторів-класиків у музично-театральних жанрах. Так, творча діяльність Семена Гулака-Артемовського була тісно пов’язана з театральним середовищем. Специфіка театральних-видовищних форм бачення композитором танцювальної музики стала запорукою плідного залучення танцювальних епізодів у музично-театральну драматургію (танцювальна сюїта в опері “Запорожець за Дунаєм”, водевілі, “живі картинки” та ін.). Вокально-хореографічний дивертисмент “Малороссийская свадьба”, де розгорнута низка танцювальних номерів «під пісню», виразно підкорена засадам класичної дансантиності; сучасні дослідники

хореографічного мистецтва по праву називають її “прообразом українського національного балету” [3].

Оперну спадщину фундатора української національної композиторської школи Миколи Лисенка можна розглядати як творчу лабораторію, у якій кристалізувалися музично-хореографічні моделі різних видів театральних-видовищних форм хореографічного мистецтва – побутово-етнографічні (“Різдвяна ніч”, “Утоплена”, “Тарас Бульба”), сатиричні (“Гопак на Олімпі”, “Танок грацій” з “Енеїди”), класично-романтичні (“Танок Рожевих і Золотих снів” у “Ноктюрні”). Подальші вдаль спроби театралізації народного танцю і використання його як важливого драматургічного компонента зустрічаються у сценічних творах М.Аркаса, А.Вахнянина, І.Воробкевича, В.Матюка, П.Сокальського, К.Стеценка та ін.

Таким чином, процес перетворення народного танцю у справжнє театральне видовище протягом тривалого історичного поступу вимагав втручання фахових театральних режисерів, балетмейстерів, композиторів, збагачення зразків етнічної традиції засобами класичного танцю та професійної музики, тобто вироблення своєрідного лексичного стилю і драматургічних форм. Теоретична фіксація та наукове осмислення даного процесу відбулося у 1919 році з виходом у світ публікації дослідження Василя Верховинця “Теорія українського народного танцю”. Подальший науковий розвиток проблеми синтезу мистецтв (народної танцювальної пластики, сценографії і музики) розвивали у своїх роботах Андрій Гуменюк, Кім Василенко (“Лексика українського народно-сценічного танцю”, 1971, ост. ред. – 1996), Василь Авраменко (“Українські національні танки, музика і стрій”).

Теоретичне осмислення сценічних форм танцю та широке практичне розповсюдження масових форм самодіяльності в радянській Україні у 50–70-х роках ХХ ст. сприяло розквіту народно-сценічного танцювального мистецтва, творчості великої кількості аматорських та професійних ансамблів, вінцем яких став Державний заслужений ансамбль танцю УРСР, очолений Павлом Вірським (нині – Національний ансамбль танцю імені П.Вірського). Саме в надрах цього колективу сформувалися класичні зразки нової театральних-видовищної форми танцювального мистецтва – сюжетні номери. Характерні ознаки сюжетного номеру закладалися у хореографічну практику ще Василем Авраменком (“Січ отамана Сірка”, “Великдень на Україні”, “Русалки” та ін.), але у творчості колективу П.Вірського вони набули класичної довершеності (“Гопак”, “Запорожці”, “Повзунець”, “Чумацькі радости”, “Лісоруби”, “Шевчики”, “Про що верба плаче” та ін.). Типологічні ознаки сюжетного номера: а) жанрова визначеність (ліричний, героїчний, жартівливий жанр); б) акторська багатомірність втілення хореографічного образу; в) режисерська інтерпретація; г) глядацька інтерпретація зображеного.

У сучасній українській національній танцювальній культурі репрезентована найскладніша й найбільш багатогранна театральних-видовищна форма хореографічного мистецтва – балет, у якому особливо яскраво проступає проблема формування цілісного художнього організму, взаємозв’язок виразових систем музики, хореографії та візуальних мистецтв (сценографія). Доробок українських композиторів нині наближається до сотні балетів, які побачили світ рамп. Серед них – високохудожні “Лілея” К.Данькевича, “Лісова пісня” М.Скорульського, “Камінний господар” В.Губаренка, “Ольга” Є.Станковича та інші, що засвідчують усебічне володіння законами жанру й водночас прагнення прокладати нові шляхи його розвитку, пошук прийомів оновлення сучасних театральних-видовищних форм хореографічного мистецтва.

Для танцювальної культури початку ХХІ ст. характерні спроби оновлення сценічної хореографічної пластики поза сферою класичного танцю, а саме – кристалізація танцю модерн з його різними напрямками й течіями (ритмопластичний, “вільний”, експресіоністичний тощо), що була започаткована послідовниками Айседори Дункан і

виховної методики Е.Жак-Далькроза на українському ґрунті в Галичині О.Суховерською, О.Федак-Драгомирецькою та іншими (на радянській території танок модерн не культивувався до початку 90-х років ХХ ст.).

Процесу оновлення театральних форм хореографічного мистецтва сприяють сучасні фестивалі, конкурси (ім. С.Лифаря, ім. В.Ніжинського), створення колективів танцю модерн. Специфічні театральні форми сучасного хореографічного мистецтва утворюються при зміні стильової спрямованості музичного компонента мистецького синтезу (форми естрадного танцю на основі хіп-хопу, брейк-дансу, джазу тощо), активізації взаємозв'язків зі спортом (спортивний бальний танець, балет на льоду), посиленні-абсолютизації театральних форм (театр танцю). Подальший розвиток бальних танців сьогодні – шлях поступової персоналізації театральної та музичної режисури, втілення у танці принципів реалізму в акторському мистецтві, злагодженості ансамблю, майстерності, блискучої техніки. Театр танцю в епоху постмодерну обов'язково поєднує такі компоненти, як ігрове драматичне дійство, високопрофесійна музична основа та видовищність. Сучасна художня практика театру танцю формується під впливом соціокультурних факторів, серед яких найважливіший – становлення нового світосприйняття, що перестає бути цілісним, набуває рис мозаїчності, колажності, кліповості. Таке специфічне неформлене світосприйняття і стає новою естетикою постмодерну, яка безпосередньо впливає на модифікацію характерних ознак сучасних театральних форм хореографічного мистецтва.

Нові синтетичні театральні форми танцю збагатили мистецтво найтоншими почуттями, високими думками, здатними сформувати аристократизм духу, шанобливе ставлення до естетичних та символістичних витівок сучасності. Мистецька проблематика збагачується новими гранями: на місце вічної проблеми свободи творчості заступає проблема свободи вибору глядача, який віддає перевагу справжнім, а не штучним почуттям. Театральність нових форм наповнює реальність, танцювальне мистецтво звільнюється від соціального тиску, надмірної патетики. Посилення у сучасному хореографічному мистецтві елементів театральності (гра, сценічна дія, простір, зорова партитура), трактування процесу створення хореографічного образу як художнього перетворення об'єктивує процес театралізації танцю з метою загострення взаємодії танцювальних образів – образів відображення та образів взаємодії одночасно.

Таким чином, історико-культурні передумови становлення театральних форм хореографічного мистецтва в Україні тісно пов'язані з історичною еволюцією театральної й музично-театральної культури. Тому доречно вважати хореографічні театральні форми своєрідною межею функціонування певних традицій українського музично-театрального мистецтва. Розвиток сучасної хореографії у дуалістичному руслі відповідності музичним засобам виразності та законам розвитку театральних форм (жанрова та стильова визначеність, концептуалізм художньої дії і організації сценічного простору, художні прийоми й засоби та ін.) дозволяє зробити висновок про історичну співвіднесеність розвитку хореографічних театральних форм з еволюцією форм театральних й музично-театрального мистецтва.

Процес театралізації є потужним фактором сучасного структурування видів мистецтва та театральних форм у мистецтві, хореографічному мистецтві зокрема. Це дає можливість досліджувати сценічну хореографію, її різноманітні театральні форми як окремий вид сучасного театрального й музично-театрального мистецтва. Дослідження театральних форм хореографічного мистецтва дозволяє вирішити питання синтезу театральних прийомів у сучасному

хореографічному видовищі: синтез психологічного, експериментального театру та самостійної видовишно-зорової партитури дійства (костюми, освітлення сцени). Дослідження взаємопроникнення музичного і драматичного театру (драматизація оперного й балетного видовищ; нова роль музики і пластики у драматичній виставі) як “музична партитура вистави” зосереджує увагу на важливості ролі драматургії у хореографічному мистецтві.

1. Андрианова Н. Шляхи розвитку українського театру. – К., 1960.
2. Дынник Т. Крепостной театр. – М., 1994.
3. Загайкевич М.П. До питання визначення основ курсу “Українська танцювальна культура” //Вісник Міжнародного Слов'янського університету. Харків. – Т.8. – №1. – С.21–25.

*An author examines the stages of forming of choreographic theatrics of Ukraine in the context of development of the Ukrainian music-theatrical culture. In work determination of concept is offered “theatrically-spectacle forms of choreographic art”.*

**Key words:** *choreographic theatrics, music-theatrical culture, theatrically-spectacle forms of choreographic art.*

УДК 78.03 (477): 783.8

ББК 85.314.1

Жанна Зваричук

## РОЗВИТОК ДУХОВНОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА ГАЛИЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ У ДЗЕРКАЛІ ПЕРІОДИКИ.

*У статті автор на основі критичних відгуків у періодичних виданнях кінця ХІХ століття робить висновки про специфіку національного виконавського стилю у сфері духовної музики Галичини, духовного хорового виконавства, про розвиток і плідне відтворення традицій національного хорового мистецтва.*

**Ключові слова:** *преса, духовне хорове виконавство, хор, Служба Божя.*

Українська духовна хорова творчість своїм розвитком і розквітом значною мірою зобов'язана різним регіональним школам, завдяки яким були збережені і примножені давні національні традиції. Одним із таких центрів була Галичина, де відбувалося цілеспрямоване плекання національної хорової культури, де виховувалось покоління українських хорових диригентів і композиторів і, за сприятливих суспільно-політичних умов, із другої половини ХІХ століття інтенсивно розгорнулися питомі чинники українського богослужбового мистецтва.

Актуальність теми зумовлена потребою вивчення регіональних виконавських традицій у галузі духовного хорового виконавства як сфери, де століттями концентрувались високомистецькі цінності та конкретизації загальної картини розвитку української хорової культури.

Основним джерелом і фактором осмислення специфіки національного виконавського стилю у сфері духовної музики Галичини є різноманітні публікації у тогочасній пресі. Мета і завдання дослідження полягають у з'ясуванні сутності виконавських традицій, особливостей “звучання” і стильової репрезентативності духовної музики, необхідних складових виконання цих творів, зокрема – адекватності



до стилю і церковного середовища, взаємозв'язків із католицькою і православною традицією тощо у процесі аналізу критичних відгуків, рецензій і принагідних оголошень.

Систематизовані критичні матеріали від середини XIX ст., як і наукові розробки нашого часу, що відображають сучасні погляди на тогочасні процеси, формують важливий історико-стилістичний напрямок українського музикознавства. Важливо наголосити, що відомості про духовне виконавство доводиться черпати у принагідних газетних та журнальних публікаціях, зокрема “Діло”, “Слово”, “Руслан”, “Зоря”, “Зоря Галицька” календарі “Просвіти”, “Галичанин” тощо, що у XIX ст. належать не фаховим дослідникам, а тим, хто насамперед висловлював своє емоційне сприймання і враження. Проте вони містять важливі висновки стосовно нерівнозначності площин виконавства та репертуарного добору, потреби наполегливого виховання музичних смаків різних верств громадськості, про значення виконавців у сприйнятті високого культуротворчого тону богослужбового мистецтва й, зокрема, духовного хорового виконавства. Проблема оригінальності творчості виявляє визрівання суджень про розвиток і плідне відтворення традицій національного хорового мистецтва як провідного естетичного чинника музичного процесу.

Вагома роль у цьому процесі належить дискусіям довкола актуальних проблем української музики. Уже на межі 1890-х рр. окреслюється розмежування між критикою “професійного” рівня та аматорськими відгуками, яскраво виявлена у рецензіях слухачів-аматорів, критиків - немусикантів та ґрунтовних зауваженнями музикознавчих рецензіях. Ця полеміка виявилась надзвичайно плідним ґрунтом для подальших розробок про сутність українського богослужбово-музичного мистецтва. Виникла потреба в усвідомленні фахових підходів до духовного хорового виконавства й була сформована позиція довкола таких понять, як “дилетантизм”, “аматорство”, “епігонство”, “професіоналізм” та ін. У центрі дискусій виявилась досить непроста тема – спадщина Д.Бортнянського. А виконання його музики сприяло, як показують ці матеріали, осягненню і втіленню ідей національного мистецтва, впровадженню критеріїв національного мистецтва у повсякденне життя.

Найяскравішим проявом цієї полеміки стала стаття І.Франка “Думки профана на музикальні теми” загальновідома теза з якої, на жаль, здебільшого сприймається як однозначна позиція визначного українського культурно-громадського й мистецького діяча. Незважаючи на численні публікації, здійснені згодом С.Людкевичем з метою, так би мовити, “реабілітації” української природи джерел творчості Д.Бортнянського, гострий полемічний виступ письменника до цього часу викликає або нерозуміння, або, принаймні, замовчування. Утім, думка І.Франка була мотивована культурно-громадськими чинниками у сфері духовного хорового виконавства, зрозуміти які можна, вдавшись до аналізу джерел, що дають уяву про розвиток цієї галузі музичного мистецтва після “перемиського періоду”.

Ще до часу розквіту Перемишльського хорового осередку, у 1830-ті роки – церковний нотний спів було запроваджено у Львові. Головним музичним осередком, природно, стала духовна семінарія, до якої вступали вихованці Перемишльської школи. Першими організаторами й керівниками хорів у Львові були Г.Шашкевич, Я.Неронович, І.Х.Сінкевич (пізніше ці функції виконували М.Вербицький, І.Лаврівський та ін.). Отож через 5 років після Перемишльського (1831 р.) Й.Левицьким був заснований хор при Ставропигійській гімназії (диригентом працював той же Я.Неронович, вчителями співу – Мюллер, І.Х.Сінкевич). Про нього пише М.Бурбан: “У хорі були співаки з доброю

музичною підготовкою, відмінними вокальними даними, які формувались у хорі вихованців духовної семінарії, хорах співоцьких товариств, хорі “Руської бесіди” [1, с.25]. Хор Ставропигії – з часом один із кращих церковних хорів у Львові – готував співаків, давав прекрасні кадри для інших хорів Галичини, які активно діяли до 40-х років. Досить докладно про новостворюваний репертуар писав у “Огляді історії української церковної музики” Б.Кудрик, поміж відомостей якого є дані про існування мішаного хору [2, с.85]. Насправді ж, за його даними, мова йде про чоловічий хор із використанням сопранових та альтових партій: їх виконували, очевидно, хлопчики і юнаки до періоду мутації (Кудрик говорить про фальцетний спів). Натомість М.Загайкевич у монографії “Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості” говорить про роки навчання композитора в семінарії таке: “Священики мусили мати гарний голос, вільно володіти вокалом і тому навчанню співу приділяли велику увагу в семінарських заняттях. Питомці складали добрий хор, що брав участь в богослужіннях та різних святах” [3, с.11]. З інших фактів, наведених у цій праці, для дослідження має особливе значення зіставлення чинників, що визначали формування парадигми хорового виконавського мистецтва у богослужбовій сфері. З одного боку, за свідченням одного із семінаристів 1830-х років: “43 із них (всіх семінаристів було біля сотні) вважали себе за співаків і руських, а руськість свою виявляли тим, що співали по київському напіву...” [3, с.12]. З іншого, – “Керівництво орієнтуючись на самолівкові традиції, як “нібито “руської” форми співу, на відміну від нотної, чужої, “німецької” [2, с.63].

Необхідно зауважити, що тогочасні відправи Служб Божих у Львові справді відбувалися за католицькими зразками; короткі літургії супроводжувалися тихим читанням. Повсюдно використовувалася єрусалимка й найпростіші форми загально-народного співу. Тому таке нововведення, як виконання творів Бортнянського під час богослужінь, зустріли протидію духовенства. Очевидно, аргументом такої протидії був і занепад хорового церковного співу у Перемишлі, причиною чого був відтік музично освічених кадрів до духовних освітніх закладів Львова. Хоча й хорові твори постійно виконувалися у місті, навіть згодом, упродовж 1854–1887 рр. – за часів регентства хором Перемишльської катедри Л.Седляка – семінарія відстоювала суворий, аскетичний стиль церковного співу. Очевидно, Л.Седляк (принаймні, так свідчать праці Б.Кудрика та інших дослідників церковної музики в Галичині) не володів тими творчими інтенціями й спеціальними знаннями, як його попередники. За нього хор занепадав, значно погіршилося викладання співу в музичній школі.

Тільки 1835 р., коли хор Львівської духовної семінарії (швидше це був ансамбль у складі 8 чоловік) виконав архієрейську літургію за упокій Франца І нотний хоровий спів набуває провідного положення у церковних відправах, поступово витісняючи давні дяківські співи з недільних та святкових відправ і поширюючись у інших церквах міста.

У 1840-х рр. із хорами Львівської семінарії та Ставропигії співпрацюють М.Вербицький та І.Лаврівський. М.Вербицький працював як регент Ставропигії у 1840–1842, 1843–1845, можливо, також у 1849–1850 рр. Безумовно, що надзвичайно важливим питанням є з’ясування особливостей звучання тогочасних хорів названих навчальних закладів: і з точки зору втілення композитором його бачення традицій хорового співу доби Бортнянського, і в аспекті майбутніх виконавських процесів. Б.Кудрик про виконавську базу, на яку зорієнтована церковна музика М.Вербицького, писав: “... в заранню своєї творчості Вербицький писав для мішаного хору перемишльської катедри або для львівських питомців, які з жіночих голосів мали фальцетові сопрани й альти. Пізніше, в шестидесятих роках, писав він для мужеських хорів, бо тоді найкращою

виконавчою силою... стає хор львівських питомців, чисто мужеський, без фальцетів” [2, с.89]. І далі - “Церковна музика Вербицького... це якби звучача емблема нашої галицької духовенщини. Є у ній також сильний локальний колорит – річ, якої ніяк не охопити в утерті формулки шкільної музикології, а треба тільки відчуті!” [2, с.94].

Зрозуміло, що Б.Кудрик говорить про “емблему” музично-літургічної творчості другої половини XIX ст. Але видається, що саме вона формує той “ключ” до коду галицького духовного хорового виконавства, який було втрачено вже на початку XX ст. І тут необхідно опертися на висновки о. М.Бендрика, що виявляють специфіку регіональної традиції: “Зовнішні ефекти, якість голосу, технічна вправність не мають у даному випадку такого суттєвого значення, як внутрішній стан – відкритість до духовного єднання з усім Всесвітом, у якому перебувають виконавці чи слухачі” [5, с.7].

На відміну від “київської” манери виконання, галицький спів у своїй “інтравертисності” тяжів до дещо сповільненого руху, що відбилося у богослужбовій музиці М.Вербицького. Це виявляється і в особливостях музичної мови цього пласту його творчості: “З давньої обрядової традиції, зі стильових особливостей ірмологічних напівів, партесного багатоголосся, кантів і псалмів впливає сповільнений рух його творів, перевага вузькооб’ємних інтервалів мелодичної лінії, закінчення на тонічній терції, плагальні каданси, а передусім – зосереджено-молитовна палітра співу” [3, с.75]. “Церковні композиції Вербицького у порівнянні з творчим доробком Бортнянського, позначені далеко меншим розмахом... Основний жанр, в якому найяскравіше розкрився величезний талант великого класика – хоровий концерт – не приваблював галицького митця. Та й він був недоступним через брак такого великопрофесійного хору, якою була Придворна капела в Петербурзі” [3, с.77].

Отже, “камерність”, “ліричність”, “суб’єктивність” загальною настрою з одного боку, та відтворення регіональної традиції співу – з іншого, і є рисами того “еталону” звучання, який реалізував М.Вербицький у своїх творчій та регентській діяльності, що став загальноприйнятим і відіграв чільну роль у галицькому духовному виконавстві другої половини XIX ст. А пам’ятаючи про активність виконавських еталонів звучання композицій Д.Бортнянського в Галичині того часу, можна говорити не тільки про взаємодію між ними, а й співдію, спрямовану на створення своєрідного середовища, в якому можливі різноманітні за стилістикою, але цілісні за походженням вектори розвитку духовної виконавської традиції.

Докладні дані про хорове життя 1850-х р.р. майже відсутні. Окремі факти містять дописи Йосифа Левицького з Болшева (1852, “Зоря Галицька”, Ч. 33-34) та І.Лаврівського (1854, “Вісник” (Відень), Ч. 1-4) та “Історія введення музикального пінія в Перемишлі” І.Левицького (Календар “Перемишлянин” на 1853 р., С. 81 - 90) та деякі інші. Так, у “Зорі Галицькій” (1851. – Ч. 57. – 11/23 липня) опубліковано анонімний допис, у якому йдеться про участь хору під орудою Петра Любовича у Благодарственому молебні. Його термінологія і зміст характерні для тогочасної преси: “Під зарядом многонадійнішого нашого Петра Любовича, захопивши всіх присутніх красою нашого обряду, в якому живим голосом, походящим із оживленого вірою серця, Богу честь і слава воздається”.

Виступи хору Львівської духовної семінарії відбувалися достатньо регулярно і це сприяло збереженню мистецького рівня. Детальніші характеристики його звучання (у церкві св. Георгія (Юра) містить допис Н.К. у цій же газеті: “...пініє пречудесное неумомимих питомців наших, коли іде о слову народності або обряду, маючої вже преданіє за собою, сего разу самого себе перевисшило. Добрані хори, звучавші пречудесною гармонією от надземського пінія серафимів, аж до всестрясающего

подвалинами грома, прехороші; з найбільшою прецизією виконані соло, задивляючіє слухателя своєю чистотою і вправою, добивалися до розчувствованих грудей кожного, і доволно в них владаючи, відносили мислі і чувства до країн надзвездних – до вічного джерела чувства і любви” [8, с.272]. Крім цього, вдається зрозуміти, що виступи хору у той час були регулярними, бодай під час великих свят (на Пасху, на Божих гробах) у різних церквах міста (св. Юра, Ставропигіальній).

За необхідності згадки про другого представника Перемишльської школи – І.Лаврівського – як музиканта, який дотримувався тих же засад творчості, що й М.Вербицький, зіштовхуємося з набагато поміркованішою, можна навіть сказати – консервативнішою позицією у розробці хорових (а тому й виконавських) опусів. І.Лаврівський був регентом Львівської семінарії у 1863–1866 рр. (до цього у 1848–1854 був диригентом хору Перемишльської катедри). У цей час семінарський хор налічував до 60 учасників; виконувалися такі складні композиції, як восьмиголосе “Тебе Бога хвалим” І.Лаврівського. Поодинокі визначення особливостей хорового звучання духовних творів – “композитор трактує хор виключно як масу” [2, с.100], – що зустрічається у Б.Кудрика (а отже, відсутність будь-яких звукових ефектів у стилі Д.Бортнянського), як і незначна кількість виконуваних творів І.Лаврівського галицькими хорами, дає підстави для припущення про посилення концертних чинників у галицькому духовному виконавстві вже з 1860-х рр. Важливу оцінку хорового стилю композитора в інтерпритації хору Львівської духовної семінарії подає П.Бажанський на початку 1880-х рр. Наведена нижче цитата дає достатню уяву про сприйняття характеру звучання його творів галицькими музикантами: “Утвори Лаврівського суть чисто слов’янського церковного стилю. Мило слухаються і розжалюють серце. Покійний Лавровський розумів змісл своєї композиції і випосадив її хорошими красками. Вибухи болізни, сила хора, ніжне фальованье тоничними струями, нервова гармонія і окончательное ехо чаруючо отбивалися в серцях слухачів” [16, с.1].

Настунний етап поступу регіональних виконавських традицій у Львові пов’язаний з працею П.Бажанського. Він засвідчує, що у Ставропигійській бурсі протягом 1850-х і перших роках наступного десятиліття хоровий спів не викладався. Призначений на посаду вчителя музики, церковного уставу та ірмологічного співу в 1863 р., П.Бажанський “застав в бурсі 3 голосове єрусалимське пініє. Через 10 літ по Рудковському вже ніхто не вчив нотного музичного пінія. Наука розпочалася наново. При прийнятті до бурси вагу кладено на добрий голос” [4, с.27]. Це свідчення виявляє існування у Львові на початку 1860-х двох різних за стильовими характеристиками осередків церковного співу: хорового в семінарії та “традиційного” – у Ставропигії. П.Бажанський переписав існуючі в бібліотеці Ставропигії партитури, а також дістав чотириголосні твори Д.Бортнянського та П.Турчанинова. З цього часу починається нова хвиля піднесення духовного хорового виконавства: маючи добірні голоси, “бурсацький хор стояв високо, люблений митр. Литвиновичем, котрому сей хор 5-6 разів до року в церкві Юра, і в палаті співав. При великих даваних обідах співали часто бурсаки ставропигійські псалми Бортнянського... При посвяченню церкви Василян в Жовкві митрополитом співала бурса” [4, с.62]. Утім, практика співу за єрусалимкою не припинялася й надалі. Так, упродовж 1863–1871 рр. три- та чотириголосі співи “єрусалимки на самоліку” під час Служби Божої практикувалися щонеділі (а часом і в п’ятниці) в церкві св. Николая у Львові. П.Бажанський подає цікаве порівняння, в якому не тільки виявляються його особисті вподобання, а й зіставлення традицій співу у різних навчальних осередках Львова: “Порівнюючи співи музичні бурси і Єрусалимку препарандів, віддати треба першенство Єрусалимці

препарандів, тому бо музичний спів вліяє на ухо, а Єрусалимка на серце і духа” [4, с.62].

Отже, уже із середини 1860-х рр. активізується зацікавлення хоровим життям; йому присвячуються різні публікації, з яких можна достатньо чітко скласти уяву про особливості тогочасних виконавських процесів. Особливо плідним видається 1865 р., – принаймні, саме у періодиці цього року зустрічається найбільше даних про церковний хоровий спів.

Так, у ч.19 газети “Слово” міститься допис про культивування хорового співу у Ставропигійській бурсі, зокрема, про успіхи її вихованців у набутті професійних співочих навиків: “Од часу оновлення музикального пінія в сій бурсі підноситься тее щораз більшого совершенства; питомці того заведенія співають чимраз краще і сміливіше, чимраз із більшим смаком і стараються вже всі музикальні засади соответственно співаємій пісні отдати і дійсно доказали вони свою вже велику вправність і вправу при “страстних псалмах”, которі во втору неділю посту проізвидали. Істинно прекрасне то пініє, переміняючи с умні чувства в веселіші, роблячи перехід від звуків скорих до повільних, від сильних до слабких. Особливо захопило нас пініє страстное ... іменно хоровий возглас “Нас ради”. Особливу шану складає дописувач тогочасному керівнику хору – П.Бажанському. [6, с.4].

У липні того ж року у “Слові” знаходимо досить детальний на той час відгук про виконання хором Львівської бурси трьох концертів Д.Бортнянського (на жаль, без вказівки назв). Очевидно, що його автором є очевидець досягнень Перемишльського хору: “Прекрасні, чудові, чудні то псалми! Ми чули їх уривково в мужеському хорі, але не було такої сильної дії. Ті бо приємні дитячі голосочки, та легкість, солодкість і колоратура в випровадженню загально всіх церковних пісень цього хору істинно полонить серця. Щось подібного чути можна було колись-то в однім тільки Перемишлі. Кожний, хто спів нинішній Львівської бурси чув, дуже мило собі пригадає”. Заслуговують уваги окремі акценти на динаміці розвитку цього колективу, зокрема – у репертуарному плані: не тільки “...вмів богослуження украсити, а серця побожних слухачів полонити. До заслуг цього хору причислити належить, що він так велику старанність в добрі красних і все мистецьких пісень прикладає” [7, с.4].

Вельми характерний з огляду поширення авторитетності українського церковного співу в Галичині матеріал, в якому йдеться про впровадження хорового співу у “Товаристві к виобразованію музики в Галичині” (яку в дописі названо Львівською консерваторією) вперше за її історію, хоча це було передбачено її статутом 1857 р. Цими заходами Товариство “надіється участія і допомоги в ділі піднесення хорального співу по гречеському обряду” [9, с.4]. 14 жовтня 1865 у церкві св. Юра відбулося перше виконання Літургії М.Вербицького у перекладенні з мішаного хору на чоловічий склад [9, с.4]. В оголошенні про це вказується, що репетиції проводив (а отже, і диригував виконанням) І.Лаврівський. Можна зробити логічний висновок про високу якість виконання цієї богослужбової музики, оскільки, як вихованець одного з М.Вербицьким середовища, І.Лаврівський цілком володів парадигмою музики, індивідуального стилю композитора.

У 1870 р. М.Вербицький слухав виконання Літургії П.Бажанського в Успенській церкві. Його враження відтворені у статті “О творениях музыкальных, церковных и мирских на нашей Руси” [9, с.1]. Безумовно, вони насамперед цікаві як відгук композитора старшого покоління на творчу спробу мистця, значно молодшого віком і, водночас, є свідченням мистецької мобільності хорових виконавців, які належно

виконали стилістично нетиповий для їхнього творчого досвіду твір, що після публікації “... моєї Літургії не власного утвору, но зібраних давніх років мелодій, Поділя, Покутя, Львова, Бучача, Зарваниці – діставем похвальні письма з різних сторон. Межи ними цікавий один, вихвалює мене яко знатока, і просить щобим привернув чудесне, красне, гармонійне пініє старе на 7 голосів” [4, с.31].

На цьому аспекті Вербицький наголошує, говорячи про імпульс, що привів його, на той час уже хворого, до Успенської церкви: “Яко музик, удал еш ся на хор, в надії, що там услышу давній пінія, которій мені ще за молодих літ моїх суть знані”. Та, прослуховуючи під час богослужіння невідомі йому музичні фрагменти, композитор і регент захоплюється почутим. У своїй статті-відгуку він засвідчує перевагу цього нового твору перед іншими відомими йому композиціями, насамперед, з точки зору богослужбової відповідності, ставлячи в основу доступність тексту для слухачів і вказуючи на брак належного акцентування слів при компонуванні у неназваних творах (“на гласоударенія в текстах. і на прозодію музикальну ні малійшої уваги не брано”). Тут містяться й інші думки, які допомагають відтворити бачення М.Вербицьким стильових особливостей суто виконавського плану. Дізнаємося про практику виконання під час богослужіння творів різних композиторів: “пініє до цілої Літургії було твором одного автора, а не збірка від різних композиторів, як то давніше бувало”. Зі стильових характеристик самого твору можна скласти певну уяву про прийоми, які використовував П.Бажанський під час диригування своїм твором, та хорові ефекти, що особливо поцінував М.Вербицький. Це, зокрема, кантиленність, що пов’язана з точною передачею тексту, а також – акцентування смислових наголосів. “Не есть то музыка легка, італіянська, но по большой части гармонія в ній есть тяжка, слова текста із сердца викликующая, каждый кусень і каждое місце текста вчислено на особий ефект чувства слушателя, каждая пісьнь виражає і маркує особенное чувство і характер, мысль при композиції взнесена” [4, с.31].

Водночас ця музика потребувала вслуховування, а отже, містила нові особливості не тільки для прихожан, а й самих виконавців. Як не дивно, але ці нові особливості, ймовірно, були пов’язані з його ідеями апробації художніх можливостей самопівки, реалізованими П.Бажанським у його церковній творчості. Цей погляд є достатньо усталеним і у сучасному музикознавстві. Так, Л.Кияновська пише, що П.Бажанський “...мало зважав на провідні мистецькі напрямки свого часу. Так, у церковній музиці за зразок він мав “самопівку”... обмежену виразовими можливостями і художньо доволі просту, рамки котрої вже його вчитель Вербицький успішно подолав, потрактувавши її у значно ширшому художньому контексті”.

Подальші відомості про хор Львівської семінарії стосуються 1887 р., коли вчителем співу було призначено А.Вахнянина, а диригентами працювали особи, вибрані з-поміж семінаристів. Виконавські досягнення цього колективу не викликають сумніву, що виявляється з порівняння думки П.Бажанського: “Музичні хори Семінарицькі все стоять гарно. Зате Єрусалимки ніхто там незнає” [4, с.69] та анонімно дописувача “Слова” у 1885 р.: “Пение питомцев духовного семенища во Львове есть настоящее, як нас даже лучшие знатоки уверяли, во всяком отношении отличное. Говорили бывалые, слышавшие уже не одно церковное пение, что так отличного мужского хора, яким есть настоящий хор нашей семинарии, им не случалось ещё слышати... пение наших воспитанников обох львовских бурс есть настоящее значительно лучшее, чем на пр. минувшего года” [13, с.3]. Так само промовистим – адже належить не українському, а польському дописувачу – є наступний відгук 1889 року: “Тіі русини так заспівають своє хоть би коротеньке “Господи помилуй”, так якось наскрізь прошибнуть чоловіка

проймаючим своїм співом, що й не отямишся, як в твоїм оці засвітить ясна сльоза глибокої печалі” [14].

Таким чином, аналіз джерел галицької періодики свідчить, що вже у другій половині XIX століття розвиток духовного хорового виконавства був започаткований у церковних колах і впливав на відтворення традицій національного хорового мистецтва й музичного відродження Галичини.

1. Бурбан М. Українське хорове виконавство. – Дрогобич, 2005. – Ч. 1. Хори. – С.255.
2. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – Львів, 1995. – 128 с.
3. Загайкевич М. Михайло Вербицький: Сторінки творчості. – Львів, 1998. – 145 с.
4. Бажанський П. История руського церковного пенія. – Львов, 1891. – 85 с.
5. о.Бендик М. Літургія М. Вербицького і проблеми сприймання духовної музики // Михайло Вербицький і відродження української музичної культури в Галичині. – Дрогобич, 1992. – С.7.
6. Слово. – 1865. – Ч. 19. – 6/18 березня.
7. Слово. – 1865. – 26.06/8.липня. – С.4.
8. Зоря Галицька. – 1851. – Ч. 33. – 18/30 квітня. – С.272.
9. Львівська співно-музикальна консерваторія // Слово. – 1865. – Ч.77. – 29.09/11.10.
10. Слово. – 1865. – Ч. 84. – 17/29 жовтня. – С.4.
11. Слово. – 1870. – Ч. 38. – 16/28 травня. – С.1.
12. Слово. – 1870. – 11/23.06. – С.4.
13. Слово. – 1885. – Ч. 41. – 17/29 червня. – С.3.
14. Діло. – 1889. – Ч.194.
15. Кияновська Л. Церковний спів Галицької композиторської школи // Каліфонія. – Л., 2002. – Ч. 1. – С.146.
16. Бажанський П. Гдешо про музику взагалі, а про спів пригробний в особенностях // Діло. – 1881. – Ч.37. – 13/25 мая. – С.1.
17. Франко І. Думки профана на музикальні теми // Артистичний вісник. – 1905. – Зошит 5. – С.55–56.

*On the basis of the criticism in the periodicals of the late 19<sup>th</sup> century the author of the article makes conclusions about the peculiarities of the national spiritual music performing in Halychyna, about spiritual choir performing, about the development and productive application of the national choir art traditions.*

**Key words:** the press, spiritual choir performing, a choir, a mass.

УДК 78.071+785.161

ББК 85-6 (4 Укр)

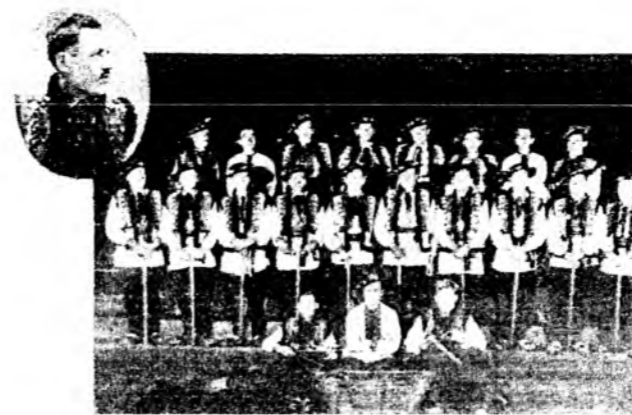
Тарас Кметюк

### ДМИТРО КОТКО ТА ГУЦУЛЬСЬКИЙ АНСАМБЛЬ ПІСНІ І ТАНЦЮ

*У статті автор розглядає діяльність Гуцульського ансамблю пісні і танцю у період художнього керівництва ним Дмитром Котком (1945–1951 рр.). Д.В.Котко – відомий хоровий диригент, музично-громадський діяч. Мистецька діяльність вищезгаданого колективу під керівництвом Дмитра Васильовича внесла вагомий вклад у розвиток української музичної культури.*

**Ключові слова:** виконавство, вокальний ансамбль, репертуар, композиція, хорова культура.

Однією з найхарактерніших тенденцій розвитку сучасного музикознавства та історії музичної культури є зростання актуальності вивчення етнорегіональної музичної



культури, яка розглядається як цілісна система в загальнонаціональному культуротворчому процесі.

Зміст статті, її проблематика актуалізуються у сучасній історії музичного мистецтва внаслідок використання великої кількості новітніх документальних матеріалів, часописів, газет, наукових праць, що дозволяють по-новому оцінити важливий зламний період історії пісенно-хореографічного виконавства Станіслава

Котка зокрема діяльності Гуцульського ансамблю пісні і танцю під керівництвом Дмитра Котка у 1945–1951 роках.

Метою та завданням даної статті є розгляд плідної праці Д.Котка в ансамблі та аналіз концертно-виконавської діяльності колективу у вищезазначений період.

Березень 1940 року вважається датою створення у Станіславові (тепер – Івано-Франківськ) Гуцульського ансамблю пісні і танцю, керівником якого був призначений музикант-композитор Ярослав Барнич. За короткий час артисти новоствореного колективу підготували програму, до якої увійшли найкращі старовинні гуцульські пісні, танці, коломийки, авторські твори. Після вдалого дебюту в обласному центрі ансамбль почав виїжджати у перші гастрольні подорожі по містах і селах Прикарпаття, а згодом до Києва. Після виступів у Києві колектив успішно гастролює по містах Росії, Грузії, Вірменії, Абхазії, Осетії, Азербайджану.

З початком Другої світової війни Гуцульський ансамбль припиняє свою діяльність. Згодом відновлює її в липні 1944 року. А вже 1 березня 1945 року Станіславський обласний відділ у справах мистецтв призначає “...Котка Дмитра Васильовича художнім керівником Гуцульського ансамблю пісні і танцю...” [8, с.10]. Засновник першого професійного хору у Польщі та Західній Україні у 20-х роках, перший диригент львівської хорової капели “Трембіта”, відомий діяч української пісенної культури Дмитро Котко на той час був найпопулярнішим хоровим диригентом Галичини. Тому заслужено він зайняв посаду художнього керівника, а згодом і головного диригента.

Балетмейстером ансамблю став Ярослав Чуперчук, керівником оркестру – Дмитро Якуб'як. Учасниками оркестру були відомі на той час артисти, такі як М.Ковалів, Б.Гоповський, М.Гринюк, М.Дашкевич, Ю.Загурак – досвідчені та професійні музиканти.

Колектив почав здобувати велику популярність і славу як єдиний фольклорний карпатський ансамбль пісні і танцю. Котко добився від обласного виконкому виділення коштів для придбання нових музичних інструментів, костюмів, нот, а також надання приміщення. Художній керівник особисто набирав здібних і талановитих співаків, танцюристів, музикантів.

З початком організаційної роботи у філармонії було зібрано артистів, більшість з яких із різних причин певного часу залишили ансамбль. З поваги до Котка в колектив повертаються люди, які працювали в ньому ще до війни, зокрема, Володимир Петрик, один із найвідоміших хореографів України. Приходить і творча молодь: Василина Чуперчук, Євгенія Петрик, Іван Долинський, Василь Дрекало, Дмитро Соколишин, Василь Мельник, Василь Гаврилук, Нестор Костецький, Павло Барчук, Єва Іпатів, Ганна Попович – люди, які по-новому закладали ядро творчого колективу [3, с.26].

Перші успішні післявоєнні гастролі відбулися у Києві, Москві, Білорусії, Прибалтиці, Східній Пруссії.

Невтомним організатором роботи був художній керівник колективу Дмитро Васильович Котко. Непересічний музикант, прекрасний диригент, збирач та аранжувальник народних пісень він вніс чималий вклад у скарбницю музичної культури Гуцульщини. Керівник ансамблю велику увагу приділяв пошукам і записам народних пісень, танцювальних та інструментальних перлин Гуцульщини, Прикарпаття, їх обробці й поверненню народу у відшліфованому вигляді. Щораз більше Котко вводив у репертуарну палітру численні потоки з криниць творчості українських, зокрема, галицьких композиторів. У репертуарі утверджувалась нова лінія. У виконанні хору звучали твори М.Леонтовича, М.Вериківського, Л.Ревуцького, С.Людкевича. Концертну програму поповнили “Бандура” Г.Давидовського, “Вулиця” Ф.Колесси та ін.

Нелегкими були тодішні концертні поїздки по селах Прикарпаття. Проте артисти з особливою теплотою згадують виступи при газових лампах у шкільних приміщеннях, у сільських радах чи просто на майданах. Далеко не сценічні умови не перешкоджали учасникам ансамблю вкладати в музику тепло душі та серцець. Концерти колективу радо приймали тисячі прикарпатців. Вони широко полюбили гуцульський ансамбль.

Після перших концертів з’являється ряд схвальних відгуків на виступи колективу. Так, у січні 1945 року з’явився відгук на концертну діяльність Гуцульського ансамблю під керівництвом Котка у Снятинському районі Станіславської області, в якому читаємо, що “... концертами глядачі були дуже задоволені і винесли подяку керівнику ансамблю Дмитру Котку та всім учасникам ансамблю” [4, с.1].

У листопаді 1945 року з’явився відгук такого змісту: “У місті Самборі пройшли гастролі Гуцульського державного ансамблю пісні і танцю... Репертуар ансамблю складається з народних характерних пісень, танків, хореографічної мозаїки та пісень оборонної тематики... Глядачі м. Самбора сприймали гастролі ансамблю з захопленням.

Надзвичайним успіхом користувалися пісні “Гуцульські коломийки”, “Бандура” Давидовського, танок “Пастушок” і масові гуцульські народні танці. Серед учасників ансамблю особливо виділялись своєю майстерністю співаки: Рослік Тамара, Тисяк Дмитро та Роп’яник Остап.

Серед балету окреме місце посідав Чуперчук Ярослав, який досконало обізнаний на народній, гуцульській хореографії і своєю майстерністю захоплює глядача.

Даючи позитивну оцінку всьому ансамблю, треба зазначити, що громадськість велику пошану віддає художньому керівнику Дмитру Васильовичу Котку. Його висока майстерність, художній смак, уміння в доборі пісень, складання програми – заслуговують на високу оцінку” [4, с.48].

У 1946 році відбулись перші великі гастрольні поїздки по тодішньому Радянському Союзі: у Росії, Латвії, Литві, Естонії, Калінінграді, Білорусії. Тривали вони близько шести місяців. Незважаючи на нелегкі умови проживання в обладнаних нарами товарних вагонах, велика дружба між артистами додавала сили й насаги згуртованому колективі.

У 1947 році ансамбль протягом чотирьох місяців виступав із концертами в містах і селах області, готувався до нової гастрольної подорожі до Львова, Луцька, Житомира.

Наприкінці липня 1948 року колектив під керівництвом Котка виступає з творчим звітом у Києві. З великою цікавістю кияни зустріли фольклорний репертуар – гуцульські мелодії, прикарпатські коломийки, записані Дмитром Васильовичем у селі Жаб’є (тепер – Верховина), народні танці “Гуцульський козачок”, “Парубоцькі жарти”, “Гуцулка”. Щирістю, простотою, народним колоритом та свіжістю захоплювала глядачів вокально-

хореографічна сюїта “Опришки Олекси Довбуша”. У програми концертів Дмитро Котко включав також російські, білоруські пісні [6, с.2].

Прекрасні народні строї, багата та розмаїта їх кольорова гама, фантазія узорів, вишивок, крою органічно доповнювали та збагачували хорівий і хореографічний ряди сценічного дійства, що змальовували яскраві, колоритні картини з життя Прикарпаття.

У серпні 1948 року артисти Гуцульського ансамблю на чолі з Дмитром Васильовичем прибули до Черкас. Місто урочисто зустріло гостей з написами на дошках оголошень та транспарантах: “Вітаємо дорогих гостей”, “Привіт братам з Прикарпаття”. На концерті від імені колективу привітав слобожан тодішній артист хору Павло Барчук. “Пізніше, повернувшись додому, – згадує він, – ми давали концерти в селах Прикарпаття. Про бачене на Черкашині з радістю розповідали своїм землякам...” [3, с.30].

Після концертів у Черкасах ансамбль виїхав до Канева. Це були перші відвідини могили Великого Кобзаря. Тут на могилі Тараса Григоровича Шевченка хор проспівав “Заповіт” і “Рече та стогне Дніпр широкий”. Гуцульщина доземно вклонялась великому синові українського народу, широко піснею прославляла єдність усіх українців [11, с.8].

Повертаючись до Станіслава, артисти були сповнені почуттям гордості за свою Батьківщину. Відчувалося, що подібні гастрольні подорожі стануть традиційними. Це було, свого роду, друге народження самобутнього Гуцульського ансамблю пісні і танцю, велику роль у якому відіграв художній керівник та головний диригент Дмитро Котко.

Після концерту 9 листопада 1949 року в Калуші Станіславської області з’явилась подяка керівнику ансамблю пісні і танцю Котку й колективу такого змісту: “Від імені молоді висловлюємо глибоку подяку за професійно проведений вами 9.ІХ.49 р. концерт. Він був проведений з особливою підготовкою і професійністю. Номери, які виконували Ваші артисти, надовго залишаться в пам’яті у нас...” [5, с.14]. Подібних подяк та відгуків було надзвичайно багато.

Улітку 1950 року колектив уписав ще одну яскраву сторінку в історію української пісенної культури. Організатор гастрольних поїздок Гойфман Герман Львович підготував концертні виступи по містах та селах Північного Кавказу, Середньої Азії, Сибіру, Поволжя, які пройшли з великим успіхом. Гастролі тривали 5 місяців. Для концертів Дмитром Котком спеціально було підготовлено нову концертну програму, до якої увійшли українські народні та авторські пісні: “Думи мої”, “Ой легонька коломийка”, “За городом качки пливуть”, “Весільні гуцульські пісні”. Хор виконував також “Поговір” Дж.Россіні, “Пташиний хор” Іпполітова-Іванова та інші.

Значне місце у програмі зайняли танці, поставлені головним балетмейстером В.Петриком. Кожен із них відзначався темпераментом, самобутністю та тематичною цілеспрямованістю. Серед танців були: “Парубоцькі жарти”, “Плескач”, “Воротар”, оригінально задуманий “Танець карпатських лісорубів” – хореографічна розповідь про працю лісоруба.

Одним із найуспішніших концертів був виступ 19 травня 1950 року у Таганрозі. До літнього театру, де виступали “гуцули”, зібралось близько п’яти тисяч чоловік. Жодного вільного місця, грім оплесків, багаточисленні вигуки “браво!”, “біс!”... Так відбувалося скрізь, на всьому шляху гастрольної поїздки. Успішно пройшли виступи у Ростові-на-Дону, Краснодарі, Ставрополі, Грозному, Орджонікідзе, Махачкалі, Баку, Дербенті, Чарджоу, Душанбе, Ташкенті, Самарканді, Фрунзе.

Після гастролей з’явився ряд рецензій на виступи колективу. Зокрема, після виступів у Таджикистані місцева преса писала: “Оригінальною демонстрацією народної музичної творчості виявилось задушевне, життєрадісне виконання гуцульської весільної пісні, пісень на слова геніального поета Тараса Григоровича Шевченка та інших творів. Багатство, темперамент і самобутність українського танцю розкриває перед глядачем

хореографічна група ансамблю... Артисти добре зіграного оркестру прекрасно володіють народними інструментами...” [1, с.6].

Інша газета подала такий відгук: “Державний гуцульський ансамбль пісні і танцю, що виступав у Петропавловську, є одним з яскравих відображень наступу щастя в долі народу. Це чудовий колектив, який увібрав у себе скарбницю гуцульської пісенно-хореографічної творчості” [7, с.7].

“Багато артистів ансамблю – вихідці з низів, прості люди, яким раніше були недоступні скарби мистецтва. До цього ніхто і ніколи не займався серйозно вивченням народної творчості карпатських українців, – розповідає керівник ансамблю Дмитро Васильович Котко, – а вона невичерпно багата” [7, с.7].

Усюди, де з’являвся Дмитро Котко зі своїм колективом, його скрізь зустрічали з радістю, проводжали з вдячністю. Часто за куліси приходили місцеві діячі мистецтв чи просто шанувальники народних талантів для привітання ансамблю із шаленим успіхом.

Після концертів у Середній Азії були виступи Гуцульського ансамблю у Новосибірську, Алтайському краї, Томську, Петропавловську [2; 9; 10; 11].

Навесні 1951 року у співдружності з місцевими поетами та композиторами Дмитро Васильович поповнює репертуар ансамблю новими піснями й вокально-хореографічними композиціями. З новою програмою колектив подорожує по селах Станіславщини, Закарпаття, Львівщини, Тернопільщини.

Улітку 1951 року учасникам балетної групи випала честь представляти Гуцульщину на Декаді українського мистецтва і літератури в Москві. Групу, до якої увійшли В.Дрекало, Є.Іпатів, Г.Попова, Л.Маслова, А.Войцех, В.Андропова, Н.Кучерук, В.Чуперчук, І.Долинський, Д.Ластівка, М.Поморянський, М.Фінчук, В.Музика та М.Мартинишин, очолює балетмейстер Володимир Петрик.

Поїздка до Москви стала знаменною для кожного артиста, адже вони звітували не тільки про свої досягнення, але й почерпнули неабияку насагу до нового творчого зростання. Після гастролей Гуцульський ансамбль пісні і танцю вже у повному складі й з оновленою програмою звітує перед глядачами Станіславської області.

На чолі Гуцульського ансамблю пісні і танцю Д.Котко стояв із 1945 до 1951 р. У 1951 році його заарештовано за “антирадянську діяльність”. Проти нього було сфабриковано кримінальну справу та, як колишнього петлюрівця, відправлено до Сибіру в концтабори [12, с.132].

У 1952 році ансамбль отримав нового художнього керівника – Володимира Пашенка.

24 березня 2006 року Гуцульський державний ансамбль пісні і танцю Івано-Франківської обласної філармонії заслужено отримав статус академічного колективу. Художнім керівником ансамблю з 1989 року є народний артист України Петро Князевич.

Доля Д.Котка в майбутньому склалася так. 16 липня 1956 року після п’ятирічного перебування у таборі Дмитро Васильович був звільнений. Він повертається до Львова, де виходить на пенсію. Принагідно керує капелою бандуристів Українського товариства сліпих, хором ветеранів війни і праці при Львівському будинку вчених, очолює хор у катедрі святого Юра.

Художній керівник Гуцульського ансамблю пісні і танцю Дмитро Котко за невеликий термін завдяки таланту та можливостям вплив своє віття до нев’янучого вінка слави ансамблю. Колектив ніколи не втрачав надії, завжди прагнув до незвіданих творчих висот та самовдосконалення, озброєний досвідом, мистецькою технікою і майстерністю.

Підсумовуючи написане, перед нами постає особистість диригента Д.В.Котка. Своїми організаційними здібностями він зумів протягом семи років утримувати

мистецький ансамбль на успішному концертному рівні, боротись за виживання у несприятливих умовах, пропагував українську народну пісню, танець, щоб через них показати світові той народ, що у віках творив духовні скарби великої цінності.

Із заідеологізованих матеріалів про діяльність Гуцульського ансамблю пісні і танцю під проводом Дмитра Котка пробивається на світ промінчик живої української душі, яка виразила себе через народну музичну й хореографічну творчість, незважаючи на нав’язуваний колективній обов’язковий офіційний репертуар. А робота в ансамблі Дмитра Котка – важлива сторінка його мистецької творчості.

1. Алексеев В. Песня о счастье // Коммунист Таджикистана. – 1950. – 25 июня. – С. 6.
2. Городская хроника. Жизнерадостное искусство // Правда Востока. – 1950. – 9 июля. – С. 5.
3. Гринишин М., Кубик М. Співає Гуцульський ансамбль. – Ужгород: Карпати, 1966. – 96 с.
4. Івано-Франківський державний обласний архів. – Ф. Р-317, оп. 1, спр. 15, с. 1, 48.
5. Івано-Франківський державний обласний архів. – Ф. Р-791, оп. 1, спр. 17, с. 14.
6. Матвеев А. Гуцульський ансамбль пісні і танцю // Прикарпатська правда. – 1948. – 31 липня. – С. 2.
7. Надеждин А. Гуцульский ансамбль песни и танца // Ленинское знамя. – 1950. – 27 августа. – С. 7.
8. Наказ №100 по обласному відділу у справах мистецтв від 21 березня 1945 р. – Івано-Франківський державний обласний архів. – Ф. Р-317, оп. 1, спр. 10, с. 10.
9. Спецкорр. Гастроли государственного гуцульского ансамбля // Дагестанская правда. – 1950. – 30 мая. – С. 9–10.
10. Спецкорр. Искусство гуцулов // Ставропольская правда. – 1950. – 24 мая. – С. 4.
11. Станов П. Концерт Гуцульського ансамблю // Прапор перемоги. – 1948. – 8 серпня. – С. 8.
12. Стельмащук С. Дмитро Котко та його хори: Статті, рецензії, спогади, документи. – Дрогобич: Відродження, 2000. – 336 с.

*In this article the author considers the activity of the Gutzulskiy ensemble of the song and dance under the guidance by Dmytro Kotko at the period of 1945-1951. D.V. Kotko is a famous choir conductor and music-public figure. The artistic activity of the Gutzulskiy ensemble of song and dance under the guidance by Dmytro Kotko has a great influence to the development of the Ukrainian music culture.*

**Key words:** performance, vocal ensemble, repertoire, composition, choir culture.

УДК 78.071.2: 78.087.684

ББК 85.310.7

Ольга Ничай

## РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ СТУДЕНТІВ У КЛАСІ ДИРИГУВАННЯ ТА В НАВЧАЛЬНОМУ ХОРІ

*У статті розглядається питання підготовки студентів до майбутньої діяльності диригента-хормейстера, простежуються етапи розвитку їх творчої активності у класі диригування та в навчальному хорі. Визначено, що в процесі хорової практики студент виявляє індивідуальні особливості розумової діяльності, емоційно-вольові якості, ставлення до своєї спеціальності, захоплення, тобто професійні здібності.*

**Ключові слова:** творча активність, творчий розвиток, художній образ, інтерпретація, диригування, хор.

При сучасних темпах розвитку науки й культури жоден навчальний заклад не може забезпечити своїх випускників запасом знань на всі випадки життя. Майбутній диригент повинен постійно вдосконалювати свої знання, поповнювати їх. Тому завдання полягає

не тільки в тому, щоб дати випускникам добру професійну підготовку, але також і в тому, щоб "навчити їх учитись", щоб виховати захоплених, активних ентузіастів своєї справи.

Творча активність проявляється у захопленні, одержимості своєю справою, у здатності відкривати нове навіть у повсякденному, звичному, в постійному пошуку, здатності до створення чи то нової інтерпретації музичного образу чи у творчій обробці для хору народної пісні тощо.

Питанням творчого розвитку студента присвячені дослідження Е.К.Сет [13] та Е.Сагайдак [12]. У них багато спільного. Обидва автори, оперуючи матеріалом своєї спеціальності, переконливо доказують, що цілеспрямоване керівництво творчою діяльністю студентів дає позитивні результати в розвитку їх умінь і навиків самостійної творчої інтерпретації музики. В.Г.Ражников у дисертації "Психологія диригента" виділяє три етапи творчого процесу диригента: роботу над партитурою, репетицію і концерт.

1. Ідеальна концепція (виконавський задум визріває в уяві диригента);

2. "звукова концепція" (у період репетиції – опора на реальне звучання);

3. "актуальна концепція" (завершальний етап, де актуалізується весь досвід диригента) [11].

Е.К.Сет і О.Г. Бенч-Шокало [13] відзначають пошуковий, творчий і виконавський характер роботи диригента над створенням виконавської інтерпретації.

Творча активність є вищим рівнем розвитку активності як якості особистості. Ми розглядаємо творчу активність як сплав емоційних, вольових та інтелектуальних якостей і процесів.

Метою нашого дослідження є розкриття можливостей розвитку творчої активності у класі диригування та в процесі роботи студента в навчальному хорі, виявлення факторів, що сприяють цьому розвитку, визначення деяких шляхів формування творчих якостей студентів.

Для того, щоб майбутній диригент міг самостійно виконати той чи інший твір, він повинен у першу чергу не тільки досягнути задум композитора, а й уміти переконати, "заразити" ним хористів. Тому основні вимоги до підготовки диригента такі:

1. Загально - музичний розвиток повинен випереджати технічний і бути базою для формування музичного мислення, культури і т. ін.

2. Необхідно ознайомити студентів із "живим" звучанням хору, розкрити виразні можливості хорових тембрів і фактури, їх роль у створенні музичного образу.

3. Методика роботи повинна використовувати прийоми активізації самого студента як у процесі набуття нових знань, так і в роботі над досягненням та інтерпретацією музичного образу.

Усе це здійснюється на уроці індивідуального диригування, де враховуються індивідуальні музичні дані, підготовка тощо. Отже:

1) урок диригування створює належні умови для розвитку тих творчих якостей, без яких неможлива діяльність керівника хору;

2) система занять у класі диригування дає можливість індивідуального підходу з врахуванням особливостей студента (розумових, музичних, емоційних), його професійної підготовки та інтересів.

Багаторічна праця автора зі студентами і спостереження за роботою викладачів кафедри співу та диригування дали нам змогу врахувати при аналізі проведених і відвіданих уроків такі параметри, як:

1) мета уроку;

2) зміст роботи (репертуар, види роботи);

3) основні методи, педагогічні прийоми;

4) характер ведення уроку;

5) реакція студента;

6) результат уроку.

Досвідчений педагог, якщо і не формулює словами мету уроку, то має її на увазі та добивається її здійснення постановкою перед студентом певних завдань.

Серед уроків, проаналізованих нами в цьому плані, чітко виділяються три основні типи:

1) уроки, головним змістом яких є робота над якимось технічним прийомом, хоч зв'язок із музикою, що породила цей прийом, часом повністю втрачається;

2) уроки, присвячені цілком (або майже цілком) роботі над музичною стороною, у той час як студент ще не володіє необхідним мінімумом технічних прийомів для втілення виконавського задуму;

3) уроки, які гармонійно поєднують два види роботи – художній і технічний.

Усі види роботи (технічний і художній) концентруються на двох головних етапах досягнення музичного образу: сприймання й досягнення.

Частина педагогів вважає, що творчі якості розвиваються самі по собі у процесі навчання, інші вважають їх вродженими й такими, що не підлягають педагогічному впливу. Багато педагогів єдиним своїм завданням бачать навчання професійним знанням і навикам. Викладач, використовуючи загально - дидактичні методи – пояснення, показ-ілюстрація, бесіда, не повинен забувати головну заповідь музичної методики: чую – бачу – відтворюю. Іноді викладач на старших курсах нав'язує своє трактування: "Тут виділи "о", а тут дай поспівати "а" й т. д. Якщо сам викладач яскрава особистість, то подібна методика іноді приносить користь студенту, але для цього потрібен зв'язок із хором, цим живильним середовищем його творчості.

Коли взяти за приклад твори "Весна" (муз. І.Шамо) чи "Літні тони" (муз. М.Леонтовича), необхідно поставити конкретні завдання:

1) усвідомлення художнього образу тексту;

2) засвоєння ритмічної пульсації;

3) робота над характером звуковедення;

4) робота над внутрішнім розумінням хорової фактури;

5) робота над темпами;

6) робота над нюансами;

7) створення виконавського образу, інтерпретація твору, керування хором.

Отже, музика повинна розглядатися як першопричина диригентського жесту, а значить, обов'язковою умовою є попередній етап у роботі над твором, етап, що передуює початку диригування. На цьому етапі:

1) студент досягає музичний образ і тільки потім приступає до його втілення у жесті для передачі свого замислу хору;

2) потрібно розвивати специфічні музично-слухові уявлення студентів, викликаючи звучання хору в їх уяві. "Присутність" хору необхідна на кожному уроці;

3) технічна робота повинна обумовлюватись художніми завданнями;

4) вплив на особистість студента передбачає стимулювання його творчої активності, самостійності мислення, а не копіювання педагога;

5) синтез знань, які студент отримує в інших класах, комплексність уроків мають бути спрямовані на більш глибоке розуміння і самостійну інтерпретацію твору, який вивчають.

Перш ніж почати диригувати студент повинен "вслухатись", "вдуматись", "вграти", "вспівати" твір. Для цього необхідним є прослуховування, аналіз засобів музичної виразності, оцінка – тобто вираження свого ставлення до твору, складання виконавського плану.

Передумовами активного, творчого ставлення до музики є: досвід сприйняття музики, об'єм знань і вмінь, необхідні якості мислення, здібності, інтерес.

На розвиток творчої активності впливає репертуар, тому потрібно в індивідуальні програми включати твори світової та вітчизняної класики, сучасних авторів, духовні твори, народну музику, а на старших курсах підбирати один чи два твори з репертуару хорового класу.

Шляхи активізації студента різні. Головне – похвала всякого прояву самостійності, ініціативи, допитливості, здійснення принципу єдності емоційного і свідомого. Творчою може бути будь-яка діяльність, пов'язана з пошуком нових шляхів пізнання, яка характеризується елементами новизни, оригінальності, утвердженням суб'єкта до процесу й об'єктів пізнання.

К.Ольхов підкреслює, що для диригента важливо не тільки "вміти бажати, але і вміти свої бажання виконувати" [10, с.87].

Розвиток творчої активності студентів у класі диригування тісно пов'язаний з процесом роботи в навчальному хорі.

Творча особистість студента формується у хоровому класі музичного факультету шляхом розвитку в нього творчої активності, оскільки, по-перше, він є учасником хорового колективу, навчається і співає у ньому під керівництвом педагога, а по-друге, цей же колектив є базою для набуття студентом практичних умінь і навичок керування хором. Суворі послідовність у використанні методів навчання дає ефективний результат і несе в собі великий заряд творчої активності з боку хористів і педагога, коли вона побудована на науково обґрунтованій системі. Формування професійних навичок майбутніх диригентів під час роботи з навчальним хором залежить від:

- репертуару і його змісту;
- методичної майстерності й досвіду педагога, його здібностей і вміння використовувати конкретну методику;
- музичного рівня хорового колективу;
- психологічного настрою студентів до співу в хорі.

Розвиток творчої активності студента нерозривно пов'язаний з процесом навчання. Вирішальним моментом набуття практичних навичок роботи з хором і розвитку творчої особистості є свідоме і творче засвоєння навчального матеріалу, набуття знань, які залежать від трьох факторів: хто і як навчає, чому навчає, кого навчає.

Творче засвоєння включає в себе ряд компонентів: увагу, мислення, запам'ятовування, набуття практичних знань, на базі яких набувають умінь і навички.

На першому етапі навчання у хорі під керівництвом педагога навички виробляються під час виконання вправ і закріплюються у репертуарі, що вивчається. При вивченні вправ необхідно дотримуватися таких умов:

- знати мету використання тієї чи іншої вправи;
- слідкувати за точністю виконання, за результатом звучання при виконанні;
- кількість вправ має бути достатньою для вироблення навички;
- в основі повинна лежати певна вокально-хорова система;
- робота над вправами мусить бути постійною, щоб удосконалювались навички швидкого й точного виконання поставлених завдань.

Фіксуємо увагу студентів на тому чи іншому прийомі, що використовується у даній звуковій ситуації, педагог пояснює, що і як при цьому треба робити й чому саме так, а не інакше. Це дає можливість студентам на базі раніше отриманих знань не тільки розібратися в якості звучання, але й заохочує їх до вибору найдоцільнішого прийому для досягнення бажаного результату. Схвалення, висловлене при цьому педагогом і товаришами, є

стимулюючим моментом для виховання творчої активності й інтересу. Таким чином, учасники хору вчаться сприймати так звану "чорнову роботу" як творчий процес. Під час вироблення у студентів професійного інтересу до предмета вирішальною є роль педагога, адже він спрямовує їх дію, урахувавши педагогічні складові засвоєння: увагу, наочність, спостережливість, запам'ятовування, аналіз і узагальнення, які тісно пов'язані з процесом мислення як із процесом активного переосмислення навчального матеріалу.

Активність студента починає особливо активно проявлятися у його самостійній роботі з хором під керівництвом педагога, що визначає наступний етап навчального процесу. У роботі з хором студент виявляє індивідуальні особливості розумової діяльності, емоційно-вольові якості, ставлення до своєї спеціальності, захоплення.

У процесі хорової практики визначаються професійні здібності студента. До них належать:

- художнє сприймання музики;
- образна пам'ять;
- естетичні почуття;
- образне мислення;
- творча уява;
- здатність до засвоєння точної і виразної мови музики й поетичного тексту.

У роботі з хором студент пізнає всі труднощі процесу навчання співаків, часто не вміючи виділити головне у вокально-хоровій роботі, в налагодженні контакту з хором, провести заняття грамотно й у темпі.

Найвищу творчу активність студент може проявити тільки в самостійній роботі над художнім твором і за обов'язкової його участі в концертах – як співака і як диригента. Хоровий концерт дає якісний стрибок в оволодінні студентами художньою майстерністю як співаків, так і диригентів.

Таким чином, на заняттях у класі диригування та в процесі практичної роботи у навчальному хорі існують сприятливі умови для пізнавальної і творчої діяльності студента, які спонукають його до творчої активності. Становлення креативної особистості – це постійний пошук творчих завдань, щоденний навчально-виховний процес, спрямований на формування майбутнього диригента.

1. Бенч О. Хороспів українців // Український світ. – 1992. – №1. – С.32–33.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. – К., 2002. – 440 с.
3. Бенч-Шокало О. Павло Муравський. Феномен одного життя. – К., 2002. – С.342–544.
4. Безбородова Л. Дирижирование. – М., 1985. – С.160?165.
5. Демчишин М. Методика музичного аналізу вокально-хорових творів. – К., 1996. – 130 с.
6. Круминьш А. Некоторые вопросы дирижирования хором. – Рига, 1976. – 60 с.
7. Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. – М.: Музыка, 1975. – С.60–129.
8. Левандо П. Анализ хоровой партитуры: Методическое пособие. – Л., 1971.
9. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972. – 314 с.
10. Ольхов К. Вопросы теории дирижирования и обучения хоровых дирижеров. – Л., 1979.
11. Ражников В. Психология дирижера: Дис... канд. иск. – М., 1976.
12. Сагайдак Э. Педагогические основы совершенствования дирижерской подготовки учителя музыки: Автореф. дис... канд. пед. наук. – К., 1979.
13. Сэт Э. Развитие творческой активности студентов в классе хорового дирижирования музыкально-педагогического факультета пединститута: Дис... канд. пед. наук. – М., – 1973. – 201 с.

*The article is dedicated to the problems of students' training for future occupation as a conductor-kapellmeister, enlightens the stages of their creative activities in conduct classes and school choirs.*

**Key words:** *creative activities, creative development, artistic character, interpretation, conduct, choir.*



УДК 78.071.2: 78.087.684

ББК 85.310.7

Романа Дудик

ДЕЯКІ ПИТАННЯ УДОСКОНАЛЕННЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ  
МАЙСТЕРНОСТІ ДИРИГЕНТА

Формування навичок педагогічної майстерності відбувається у педагогів-початківців у процесі невпинного вдосконалення як виконавської, так і аналітичної діяльності. Переконливий виконавський показ, здійснюваний педагогом, стимулює розвиток мистецької індивідуальності студента, його творчої ініціативи.

**Ключові слова:** диригент, хорове мистецтво, диригентське виконавство, диригентська техніка, хорове звучання.

Проблема професійної діяльності та необхідних для неї особистісних властивостей музиканта-виконавця викликає спеціальне наукове зацікавлення. Вона вивчається у різних аспектах і з різних методологічних позицій. Водночас, проблема стає і предметом окремого комплексного дослідження. У контексті положень і категорій хорознавства проблема професіоналізму спеціально не розглядалася, хоча майже в кожній праці дослідницького чи навчального характеру з питань хорового мистецтва та хорової освіти розглядаються окремі сторони цієї проблеми.

Найбільш розробленими аспектами проблеми професійної діяльності хорового диригента є питання диригентської техніки та шляхів її формування, навичок співу в хорі, інтерпретаційних умінь і деяких інших сторін хормейстерського професіоналізму. Але є і мало вивчені аспекти проблеми.

Проблема хормейстерського професіоналізму, його розмаїтості часто обговорюється у хорознавчих монографіях, статтях, підручниках, методичних розробках. Цікаві, глибокі і практично важливі зауваження про характер діяльності та професійні якості диригента-хормейстера ми знаходимо в наукових і навчально-методичних працях Г.Дмитревського, А.Єгорова, Д.Загрецького, С.Казачкова, М.Колесси, В.Краснощекова, Д.Локшина, А.Мархлевського, Я.Мединя, К.Ольхова, К.Пігрова, К.Птиці, В.Соколова, В.Чернушенко, П.Чеснокова, Л.Шаміної, В.Шипа та ін.

Питання хормейстерського професіоналізму обговорюються і в сучасній хорознавчій літературі на основі нових наукових методів. Так, оригінальні концепції, що мають пряме відношення до вивчення професіоналізму хормейстера, були запропоновані Анатолієм Лашенком (учений розглянув хорове мистецтво в широкому контексті актуальних проблем музичної естетики та культурології, у тому числі сучасних завдань української культури) [10, с.149], Ольгою Бенч-Шокало (проблема професіоналізму хорового мистецтва розглядається у взаємозв'язку з фольклорними витоками музичної культури України, сучасними тенденціями професійної композиторської творчості й питаннями виконавської стилістики) [3, с.440], Тетяни Смирнової (автор репрезентує широкий спектр проблем хормейстерської освіти) [20, с.143–152] та ін. У вітчизняному музикознавстві інтенсивно вивчається історія професійного хорового виконавства в руслі церковної традиції (наприклад, дослідження Н.Герасимової-Персидської, В.Іванова, Л.Корній, Ю.Ясиновського).

**Мета нашого дослідження** – визначити компоненти педагогічної майстерності хормейстера як системи типових властивостей особистості музиканта; визначити інваріантні властивості й типові обставини здійснення функцій педагогічної діяльності диригента, визначити опорні орієнтири професійної хормейстерської освіти.

**Завдання нашого дослідження:**

1) виявити найбільш істотні властивості педагогічної майстерності диригентів;

2) визначити інваріантну цілісну структуру професійної готовності, тобто особистісних психологічних властивостей диригента, що необхідні для педагогічної діяльності;

3) виявити основні історико-культурні типи втілення комплексу інваріантних властивостей особистості музиканта у практику хорового мистецтва; окреслити фактори, що визначають видове різноманіття хормейстерського професіоналізму;

4) порушити питання про актуальні вимоги до професійної якості хормейстера в сьогоднішній культурі України, про зміст і тенденції педагогічного формування хормейстерського професіоналізму.

Серед різноманітних мотивів діяльності хормейстера найбільш специфічними й плідними є схильність до хорової музики й диригентської творчості, ставлення до цього виду мистецтва як до високої естетичної, етичної, виховної та дидактичної, ідейної цінності (аксіологічний мотив). Специфічною професійною властивістю характеру є міцна воля до організаційно-колективних дій, комплекс якостей соціального лідера, емоційна рухливість, комунікативність, екстравертивність. Головними властивостями свідомості, що визначають готовність хормейстера до професійних дій, є розгалужена й струнка система цінностей, яка відповідає ієрархії загальнолюдських, а також історично та етнічно обумовлених культурних цінностей.

Спостерігається протистояння двох точок зору на можливість оволодіння цією професією за допомогою спеціалізованого навчання. Виникнення такої ситуації вбачається в особливостях диригентського “інструмента”, що полягають у відсутності тактильного контакту з джерелом звучання та необхідності донесення бажаного виконання до всіх учасників музичного колективу. Це, у свою чергу, стимулює постановку питання про некоректність вислову “диригентське виконавство” та необхідність його заміни поняттям “хорове виконавство”. Ці ж причини обумовлюють розподіл диригування на “мистецтво” та “керування”. Рівнодія між ними, що встановлюється К.Ольховим [13, с.108], О.Поляковим [18, с.83], доводить доцільність розгляду діяльності диригента як поліфункціональної. Оскільки одна з її найважливіших функцій полягає у тлумаченні музичного твору диригентом за допомогою його комунікативного зв'язку з виконавським колективом (М.Багріновський) [1, с.103], розглядається питання про пластичну сторону диригентського висловлення: 1) мануальне мистецтво споріднене з *танцем*; 2) служить *засобом взаєморозуміння* диригента й хористів (А.Пазовський) [15, с.93]; 3) полягає у встановленні непохитного зв'язку диригентської пластики з *художнім образом* твору. Особливий, семіотичний підхід до мануальної техніки пропонує О.Поляков, який розглядає її як *мову* диригування [18, с.83]. До професійних навичок диригента відносять також його особистісні якості, музичну та загальногуманітарну освіченість, поза якими не може здійснитися виконавська інтерпретація. У зв'язку зі своєрідністю диригентської професії виявляються окремі компоненти інтерпретаційної творчості, які специфікують її (Л.Гінзбург, К.Ольхов, А.Пазовський, Г.Шерхен та ін.). З найбільшою послідовністю своєрідність диригентської інтерпретації розкривається у вирішенні проблеми музичного часу, а також наявності специфічного “диригентського слуху” (А.Пазовський, Б.Хайкін).

Узагальнюючи надану інформацію, варто охарактеризувати діяльність диригента як *виконавську*, оскільки вона пов'язана з просторово-часовим втіленням звукоінтонаційної сторони музичного тексту. Необхідність особливої природної схильності до цієї діяльності, особистісних якостей, оперативних навичок, існування певних історично сформованих нормативів, традицій навчання характеризує її як *професію*. Ядром цієї професії є керування музичним колективом, що визначає її специфіку.

Аналіз спеціальної літератури свідчить, по-перше, що проблема професіоналізму хормейстера привертає широку увагу й розглядається у різних аспектах (найбільш виразно в методичному, історичному і критико-публіцистичному ракурсах).

У зв'язку з такою постановкою питання особливе значення у навчальному процесі набуває репертуар, який є основою навчання та виховання. Недостатня увага педагога до виховної ролі репертуару призводить до стихійного та нецілеспрямованого розвитку художніх смаків та інтересів.

При підборі навчального матеріалу педагог-диригент повинен вирішити два завдання: 1) які нові знання і навички набуває студент, працюючи над певним твором; 2) розвитку яких сторін особистості сприятиме художній зміст твору.

Кожний із цих аспектів роботи містить у собі проблему.

**Знання.** Основною вимогою сучасного рівня культури до навчання є його інтенсифікація. Це означає, що мета навчання повинна досягатися з найменшими витратами часу й сил, але з позитивними результатами.

Постає питання: яким чином можна скоротити, наприклад, початковий період навчання з предмета диригування?

Перш за все, необхідний тісний зв'язок теоретичного матеріалу з практичним засвоєнням основ техніки диригування: студент отримує тільки ту інформацію, яка потрібна для початкового етапу – це зміцнить засвоєння теоретичного матеріалу, певних знань; практичний напрямок знань буде сприяти швидкому формуванню умінь і переходу їх до виконавських навичок. Надмірний об'єм теоретичного матеріалу, невідповідність його з практичною діяльністю негативно відобразяться на знаннях студента, сприятимуть гальмуванню навчання.

**Навички.** Процес формування умінь і переходу їх у навички повинен містити в собі не тільки знання основ техніки диригування, рух диригентських жестів студента, але й аналіз музичного матеріалу, вибір раціональної диригентської жестикуляції, читки нотного тексту з листа й т. д.

**Виховання** при навчанні та засвоєнні техніки диригування охоплює усі сторони особистості: світогляд, розумову діяльність, естетичні почуття. Велика роль музичного навчання й у формуванні *художнього смаку*. Правильна оцінка художнього смаку на початковому етапі занять музикою, поступовий його розвиток у процесі навчання з предмета диригування – одна з умов успішного художньо-естетичного виховання студента. Щоб правильно визначити рівень художнього смаку студента та ступінь його інтересу до занять хорового диригування, педагог повинен знати “механіку” виникнення і розвитку музичних інтересів, кінцевий результат якої – практичне вивчення музичного мистецтва.

Дана проблема має не тільки теоретичну, але й *практичну актуальність*, що пов'язана зі завданнями професійної підготовки фахівців хорової справи у середніх та вищих навчальних закладах країни, з визначенням принципів, стратегічних питань цілеспрямованого навчально-виховного процесу. Проте в усіх випадках вирішальне значення має підготовка до початкового етапу роботи зі студентом над твором. Тут, у першу чергу, ставляться завдання розпізнання стилізованих і жанрових особливостей твору, його форми, образно-виражальних властивостей музичної мови, труднощів хорової фактури тощо. При цьому помічено, що чим краще сам педагог знає твір, тим природніше, швидше й захопливіше проходить процес підготовчої роботи. Виходячи з цього, на початку викладацької роботи доцільно включити до репертуару студентів такі твори, які педагог не тільки знає, а й з успіхом виконував колись сам. Він повинен відновити у пам'яті хорові та звукові відчуття, пов'язані з вивченням твору в минулому під керівництвом свого колишнього педагога, й довести повторно його опанування до найкращої форми. На жаль, у практиці роботи молодих педагогів нерідко спостерігається беззастережне наслідування форм і методів опрацювання твору, зафіксованих далеким минулим, незважаючи на їх певну відповідність сучасним вимогам. Особливо

прикрим буває механічне наслідування недосконалих і навіть помилкових прийомів роботи, прищеплених молодому педагогові у минулому. Отже, від педагога-диригента (початківця) робота зі студентом вимагає не тільки доброго виконавського володіння твором, а й глибокого самокритичного осмислення своїх виконавських намірів.

Незнання або недостатнє виконавське володіння хоровим твором призводить звичайно до посилення “словесних” методів проведення занять і одразу ж негативно позначається на розвитку студента. У таких випадках процес роботи над твором занадто розтягується, вказівки педагога мало конкретизуються, диригентські прийоми не впливають із художньо-звукових завдань. Не до кінця певен щодо своїх виконавських настанов, педагог ніби ковзає по поверхні твору, часто-густо змінює свої вимоги, чим іноді дезорієнтує студента в його підготовчій самостійній роботі.

Проте відомо, що деякі педагоги (і з великим стажем) працюють без застосування активного виконавського показу. Тут діє свого роду інерція, усталений стереотип, в основі якого лежать давні відчуття застосованого у минулому виконавського показу, частково втраченого в даний час, але компенсованого нагромадженим досвідом опрацювання зі студентами великої кількості творів.

Як бачимо, виконавське володіння твором, що є основою самопідготовки педагога-початківця, інколи компенсується іншими формами підготовчої роботи педагога з великим досвідом. Утім, утрачений зв'язок з інструментом (хор, музичний інструмент, голос) навіть у досвідченого педагога може призвести до часткового обмеження його сфери впливу на студента. Особливо це стосується вивчення нових сучасних творів вітчизняних і зарубіжних композиторів, якими постійно поповнюються навчальні програми вищої школи.

Нові образно-звукові засоби сучасної музики (лади, гармонія, ритмічність, фактурні прийоми) вимагають від педагога пильного вивчення та усвідомлення. Глибоке проникнення у незвичні для нього форми музично-хорового викладу спричиняється до пошуків нових засобів виконавської виразності, нових прийомів опанування фактури. Шляхом неодноразового диригування окремих епізодів твору, особливо складних для виконання студентом, педагог ніби відкриває для себе доцільніші, природніші диригентські прийоми, якими він має оперувати у своєму безпосередньому впливі на моторику студента. Виконавський показ у період опрацювання зі студентом окремих елементів музичної тканини спрямований на виявлення образно-звукових особливостей музичних виражальних засобів (мелодії, супроводу, ритму, голосоведення тощо). Він зосереджує слух студента на окремих, найскладніших для сприймання епізодах музичного твору. Проте такий диференційований, розчленований показ має чергуватися з виконанням усього твору з метою уникнути стійкого закріплення у студента окремих звукових уявлень без усвідомлення твору в цілому.

Слухове сприйняття музики було початковою ланкою у загальному ланцюгу її виконавського пізнавання (вслухування – розуміння – переживання). У слухові здібності, природно, включається і ряд інших, що ніби посилюють емоційну сферу слухових сприймань. Це стосується інтонаційного, ладо-гармонічного, поліфонічного слухання. Зосередження уваги студента на одному або кількох елементах музичної мови, на динамічних або артикуляційних відтінках, на окремих моментах розвитку тематичного матеріалу активізує його слухову сферу й аналітичні здібності, сприяючи тим самим найглибшому зрозумінню ним авторського тексту.

Підсумовуючи вищесказане про роль і спрямованість аналізу, про його методичну доцільність, можна зробити ряд узагальнюючих *висновків*. Аналіз – не самоціль, а один із засобів, що допомагають педагогові-диригенту розкрити ідейно-образний зміст твору і план його інтерпретації. Аналіз спрямований на дослідження виражальних закономірностей музичної

тканини хорового твору та окремих її елементів. До аналізу ми вдаємося для виявлення особливостей і труднощів фактури та вишукування шляхів подолання цих труднощів. Форми, методи аналізу не можна точно регламентувати. Зазначимо тільки, що в самопідготовці педагога аналіз може відзначатися більшою глибиною, ніж у роботі зі студентом.

Таким чином, формування навичок педагогічної майстерності відбувається у педагогів-початківців у процесі неперервного вдосконалення як виконавської, так і аналітичної діяльності. Переконаливий виконавський показ, здійснюваний педагогом, стимулює розвиток мистецької індивідуальності студента, його творчої ініціативи.

Здібності диригента-хормейстера розглядаються як комплекс індивідуально-типологічних властивостей особистості, який складається у процесі онтогенезу особистості на основі різних природних задатків та досвіду діяльності. У даний комплекс властивостей входять: 1) загальні фізіологічні і психічні здібності індивіда (здатність до імітації руху, до швидких та добре координованих жестів, звукова й образно-асоціативна пам'ять); 2) загальні музичні здібності (ладове почуття, здатність довільно користуватися слуховими уявленнями, почуття ритму й темпу); 3) здібності до хорового музикування (вокальні дані); 4) специфічні диригентські здібності (пластичний та природно виразний жест, миттєва реакція на звучання голосів хору).

Компетентність хорового диригента характеризується: 1) навичками вокалізації; 2) навичками жестикуляції та міміки; 3) умінням образно уявляти хорове звучання (внутрішній слух); 4) умінням керувати звучанням хору за допомогою жестикуляційно-мімічних засобів комунікації; 5) умінням готувати себе та хор до інтерпретації творів; 6) психолого-педагогічними, музично-теоретичними, музично-історичними знаннями та вміннями.

**Професійні якості складають фундамент диригентського виконавства, тому що вільне заняття творчістю можливе лише за умов упевненого володіння ремеслом. Перетворюючись у майстерність, ремесло стає мистецтвом. Таким чином, диригентське виконавство – це спеціалізований вид діяльності (професія), спрямований на просторово-часову організацію звуко-інтонаційної матерії відповідно до індивідуального творчого задуму, за допомогою керування музичним колективом.**

Основні риси диригентської діяльності можна звести до таких позицій, завдяки яким відбулася структуризація диригентського професіоналізму. До них належать: розуміння музики як спадщини, призначеної для постійного життя у “живому” звучанні; розуміння виконавства й відтворення духовно-інтелектуального змісту твору; визнання музичного мистецтва загальнокультурним надбанням, що ніколи не втрачає духовно-естетичної цінності; усвідомлення концертної форми буття твору як оптимальної для виявлення його ціннісно-художньої сутності; концертне виконання як результат індивідуального прочитання авторського задуму (інтерпретація); диригування виключно за партитурою; формування поняття зразкових інтерпретацій музичних творів (зародження виконавської традиції); розвиток мови диригування у напрямку емоційно-виразної пластики; специфікація концертно-хорового виконавства; розподіл концертної та композиторської діяльності; націленість на професійне навчання й освіту музиканта-виконавця; установлення одноосібного керування виконавським колективом; висування диригента в ранг не тільки керівника хорового колективу, але й особливого роду виконавця, “інструментом” якого є хор; зосередженість на рішенні специфічно диригентських завдань; розробка концертних програм відповідно до цільових художніх установок; зародження гастрольних виступів диригента-виконавця; формування сучасної диригентської мови; піклування про підвищення соціального статусу музичного колективу, розуміння його як високої естетичної цінності, що складає національне і європейське культурне надбання.

1. Багриновский М. Дирижерская техника рук. – М., 1947. – 118 с.
2. Безбородова Л. Дирижирование: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2119 “Музыка”. – М.: Просвещение, 1985. – 176 с.
3. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посіб. – К.: Ред. журн. “Укр. Світ”, 2002. – 440 с.
4. Гинзбург Л. На пути к теории // Дирижерское исполнительство. – М., 1976. – С. 42 – 64.
5. Дмитревський Г. Хорознавство і керування хором. – К.: Держ. вид. образ. мистецтва і муз. культури УРСР, 1961. – 106 с.
6. Сторов О. Теорія і практика роботи з хором. – К.: Держ. вид. творчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. – 239 с.
7. Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. – М.: Музыка, 1965. – 111 с.
8. Колесса М. Основи техніки диригування. – К.: Музична Україна, 1973. – 198 с.
9. Красношеков В. Вопросы хороведения. – М.: Музыка, 1969. – 229 с.
10. Лашенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. – К., 1989. – 149 с.
11. Мархлевський А. Практичні основи роботи в хоровому класі. – К.: “Музична Україна”, 1986. – 96 с.
12. Медынь Я. Методика преподавания дирижерско-хоровых дисциплин. – М.: Музыка, 1967. – 178 с.
13. Ольхов К. Вопросы теории дирижерской техники и обучение хоровых дирижеров. – Л.: Музыка, 1979. – 108 с.
14. Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984. – 160 с.
15. Пазовский А. Записки дирижера. – М.: Музыка, 1968. – 93 с.
16. Питання диригентської майстерності. – К.: Музична Україна, 1987. – 231 с.
17. Пігров К. Керування хором. – К.: Держ. вид. образ. мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – 220 с.
18. Поляков О. Язык дирижирования. – К.: Музична Україна, 1987. – 83 с.
19. Птица К. Очерки по технике дирижирования хором. – М.: Музгиз, 1968. – 160 с.
20. Смирнова Т. Сучасна зарубіжна вища музична освіта: структура, тенденції розвитку, специфіка змісту // Проблеми сучасного мистецтва і культури. Зб. наук. праць. – К.: Науковий світ, 2001. – С. 143 – 152.
21. Соколов В. Работа с хором. – М.: Музыка, 1983. – 152 с.
22. Чесноков П. Хор и управление им. – М.: Музгиз, 1961. – 240 с.
23. Шерхен Г. Ученик дирижирования // Дирижерское исполнительство. – М., 1976. – С. 18 – 34.

*The forming of the pedagogical proficiency of the teacher-beginner is created during a constant improving of his executive and analytical activity. Undoubted professor and executor performance done by a teacher stimulates the development of the student's individuality, his creative initiative.*

**Key words:** conductor, chorus art, conductor performance, conductor technics, chorus sound.

УДК 78.087.681

ББК 85.318.841

Олександра Гринюк

## ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ДИТЯЧИХ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНО-КОНЦЕРТНОГО ЖИТТЯ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.

*У статті аналізується діяльність дитячих хорових колективів Галичини першої третини ХХ ст., розглядаються форми концертно-хорового виконавства учнівської молоді, розкриваються особливості репертуару шкільних хорів. Водночас зроблена спроба оцінити з позицій сьогодення внесок дитячого хорового мистецтва у розвиток вокально-хорової культури краю.*

**Ключові слова:** дитяче хорове мистецтво, концертне виконавство, просвітницька діяльність, репертуар.

Осмилення цілісної картини мистецького життя Галичини першої третини ХХ ст. можливе за умови дослідження усіх сторін культурно-мистецького процесу. Виникнення і функціонування дитячих хорових колективів у шкільних осередках краю стало визначальним у розвитку хорового аматорського руху в Галичині. Дитяче концертно-хорове виконавство йшло єдиним виром у руслі національно-просвітницького напрямку, являючись могутнім засобом впливу на національну свідомість людей. Цей фактор видається актуальним із точки зору науково-пізнавального інтересу.

Окремі аспекти діяльності дитячих хорів у Галичині розглядаються у музикознавчих працях Ю.Булки, Л.Кияновської, Л.Мазепи, М.Загайкевич, М.Черепанина. Серед досліджень, які безпосередньо стосуються розвитку хорового виконавства Галичини, - праці Р.Дудик, Л.Мороз, М.Волошина. Основу інформативного матеріалу складають публікації періодичних видань ("Діло", "Українська музика", "Артистичний вісник", "Рідна школа"). Їх автори-С.Людкевич, Б.Кудрик, А.Рудницький, З.Лисько детально фіксували події, що мали місце на той час. Аналіз наукової літератури засвідчив відсутність узагальнюючих праць із комплексного вивчення дитячого хорового виконавства.

Метою написання розвідки є відновлення широкої історичної панорами концертного виконавства дитячих хорових колективів з акцентом на специфіку репертуару, аналіз діяльності шкільних хорів на основі опрацювання архівних матеріалів і рецензій часописів того часу.

Поставлена мета окреслила завдання наукового дослідження:

- виявити особливості функціонування хорових колективів у початкових та середніх школах Галичини;
- висвітлити конкретні форми хорового життя учнівської молоді;
- визначити місце дитячого хорового мистецтва в загальному культуротворчому процесі.

Суспільно-політичне життя Галичини першої третини ХХ ст. визначалося пануванням на її території двох імперій: Австро-Угорщини (до 1918 р.) та Польщі (1919–1939). Тому, розглядаючи національно-культурний розвиток краю у контексті історичних подій, слід відзначити його специфічні особливості, що склалися у зв'язку з приналежністю галичан до тієї чи іншої держави.

В умовах Австро-Угорської монархії українське населення залишалося найбільш безправним. Політика соціального й національного поневолення українського народу в Галичині доповнювалася скрутним становищем у галузі освіти. Школа розглядалася як знаряддя денаціоналізації українського населення, тому уряд Австро-Угорщини різними шляхами намагався загальмувати розвиток національного шкільництва. З цієї метою він віддав справу освіти в Галичині до рук Польщі. Поляки ж, у свою чергу, користуючись усією повнотою влади, вирішували не тільки свої проблеми, але й зазіхали на вирішення усіх українських проблем.

Гостро ставала потреба у створенні культурно-просвітницьких організацій, товариств, видавництв, які відстоювали б інтереси, права і свободи народу. Характерною ознакою мистецького життя краю досліджуваного періоду було виникнення різноманітних освітніх громадських осередків: читалень, народних шкіл, народних домів. Велику просвітницьку роботу серед населення краю проводили товариства "Просвіта", "Рідна школа", релігійна громада чину Сестер Василіанок, молодіжні організації "Сокіл", "Січ", "Пласт", музично-хорові товариства "Боян", "Бандурист", "Сурма" та ін.

Не стояла осторонь суспільно-політичного життя краю і шкільна молодь Галичини, яка активно реагувала на зловіденні питання часу. Щорічні Шевченківські та Франкові

святкування ставали постійною традицією у концертно-просвітницькому житті учнівської молоді, спрямованою на зміцнення національної духовності. Дуже вагому роль у цьому плані відіграло українське педагогічне товариство "Рідна школа", засноване у 1881 р. Дослідження діяльності товариства підтверджує його історичне значення як фундатора національного шкільництва. Вагома історична роль "Рідної школи" полягає у підтриманні національних традицій виховання молодого покоління у складний для України час. Навчання у школах товариства відбувалося відповідно до навчальних планів і програм із різних предметів, серед яких обов'язковим був предмет "Співи". Поряд із цим великого значення у навчальних закладах "Рідної школи" надавалось залученню дітей до хорового співу як доступної форми активної музичної діяльності [20, с.174].

Силами учнів та вчителів навчальних закладів "Рідної школи" влаштувалися святкові концерти, "імпрези" на честь визначних постатей чи з нагоди пам'ятних дат, проводилися музичні авдіції. Висвітлення питання про організацію концертно-хорового життя у шкільних осередках товариства дає змогу виразно простежити, як саме хорова культура, творена в їх стінах, ставала загальнонаціональним надбанням.

Кожного року молодь шкіл і виховних закладів "Рідної школи" з великим натхненням святкувала роковини смерті Т.Шевченка. Слід відмітити, що свята на честь Шевченка від самого початку мали значення найбільшого народного торжества, пам'ять про Кобзаря посідала чільне місце в житті українців. Варто згадати про перші Шевченківські вечори української молоді. Один із них влаштували гімназисти Самбора 15 березня 1894 р. [22, с.99].

25 березня 1904 р. свято Шевченка провела гімназійна молодь Станіслава. Музичні твори (Д.Січинського "Лічу в неволі", М.Лисенка "Реве та стогне", А.Вахнянина "Урра, у бій") виконувалися самими гімназистами [22, с.100].

Семикласна школа у Зборові вшанувала пам'ять Кобзаря святковим концертом, на якому шкільний хор виконав "Заповіт", "Тече вода". Молодь усіх навчальних закладів "Рідної школи" у Львові теж влаштувала святковий концерт на честь Т.Шевченка. Дитячий хор школи ім. Короля Данила виконав пісню М.Гайворонського "Ой чого ти почорніло", українську народну пісню "Віє вітер", хор Я.Степового "Гамалія" [23].

Традиційно шкільна молодь відзначала, крім Шевченківських роковин, ювілеї Ю.Федьковича, Б.Лепкого, І.Франка. брала участь у шкільних святах, влаштувала змагання між школами на краще виконання народної пісні.

100-літні роковини з дня народження М.Шашкевича відзначали учні філії академічної гімназії у Львові вокально-інструментальними вечорницями. Мішаний хор гімназії (близько 60 осіб) під керуванням Ф.Колесси виконав нову композицію С.Людкевича "Шуми, вітре" на слова Т.Шевченка. Щиру овацію С.Людкевичу влаштувала публіка й за другу його пісню "Дайте руки, юні друзі" на слова М.Шашкевича (спеціально написану для цього ювілею) [18].

Різні нагоди були приводом для проведення урочистих святкувань. На одну із сумних – пошанування пам'яті М.Лисенка – першими відгукнулися учні української гімназії у Львові. Концерт, що відбувся 3 грудня 1912 р. у залі Народного дому, розпочався "Жалібним маршем", який виконав оркестр. Пісні покійного композитора співали чоловічий і мішаний хори гімназії під керуванням учня І.Охримовича та вчителя Є.Форостини [22, с.100].

У нелегкі роки Першої світової війни учениці гімназії С.Василіанок влаштували концерт на честь митрополита А.Шептицького. Цікавим був виступ двох хорів гімназії-дитячого, який виконав "Піснь свободи" І.Біликовського, та хору старших класів, у виконанні якого прозвучали "Червона калина" і "Журавлі" в гармонізації Ф.Колесси [22,

с.103]. Слід відзначити той факт, що хорами диригувала учениця школи. Вчителі намагалися вчити школярів не тільки співати, але й керувати хоровими колективами, що позитивно позначилося на формуванні музичної свідченості населення краю.

Після розпаду Австро-Угорської імперії, у ході війни реальна спроба українського народу створити власну державу зазнала краху. Галичина опинилася у складі Польщі. Окупаційні власті проводили широку кампанію переслідування й ополячування корінного населення, а будь-які прояви українського духу вважалися антидержавними й суворо каралися.

Найбільше потерпала від “нового” конституційного ладу українська освіта. Узурпаторська політика польського уряду була спрямована на цілковите винищення українського шкільництва. Якщо в Галичині до війни в 1911/1912 рр. налічувалось 2612 українських народних шкіл, то в 1920/1923 рр. було 1930 шкіл для українських дітей [2, с.20]. Одночасно 31 липня 1924 р. ухвалено шкільний “кресовий” закон про утравкізацію шкільництва, відповідно до якого основним типом школи навчання ставала двомовна, так звана утравкістична, яка по суті була польською, бо в ній, крім обов’язкового вивчення польської мови, цією мовою викладалася польська історія і наука про Польщу. До того ж учителями “утравкістичних” шкіл були переважно поляки, які не знали української мови.

Така колоніальна політика щодо освіти викликала адекватну реакцію українців. Розуміючи значущість шкільництва й освіти, українська громадськість у складних соціальних та політичних умовах усіма силами намагалася відстоювати інтереси української шкільної справи. У цей період починають розширювати свою діяльність приватні школи. Займалися цим, перш за все, “Рідна школа”, “Учительська громада” і створений з представників провідних українських культурно-освітніх і громадських установ “Краєвий шкільний союз”.

Стан шкільництва позначився і на розвитку загальної музичної освіти. Музика, як навчальна дисципліна, входила в перелік обов’язкових предметів усіх приватних українських шкіл, адже музичне мистецтво відігравало важливу виховну роль у формуванні свідомості й духовної культури учнівської молоді.

Поряд із цим на той час розвивалися організації шкільного самоврядування, наприклад “Співочі дружини”. Вони організовувались на території Галичини в період 20–30 рр. ХХ ст. і мали на меті “розбуджувати у школярів любов до мистецтва, а особливо до співу і музики” [2, с.31].

“Співочі дружини” під керівництвом учителів проводили таку роботу:

- працювали над розучуванням нот;
- розвивали й виправляли свої голоси;
- вивчали народні пісні й мелодії;
- готували співочі вечірки та ювілейні концерти;
- організовували й вели шкільні хори та оркестри.

Варто зазначити, що у післявоєнний час молодь Галичини продовжувала вшановувати своїх ідейних провідників, організовуючи на їх честь святкові концерти, які не обходились без “добре влаштованого хору”. Музика об’єднувала учнівську молодь єдиною метою і прагненням – вшанувати ідею свята своїм мистецтвом, а шкільна творчість талановитих учнів була першим їхнім кроком на шляху до концертно-виконавської практики.

Однією з перших дат, яку відзначила академічна гімназія у Львові 23 березня 1921 р., була 60-та річниця смерті Т.Шевченка. Велика і дбайлива праця, вкладена Я.Вітошинським, відчувалася у співі чоловічого й мішаного хорів, якими диригував учень Ю.П’ясецький [22, с.104].

120-ту річницю з дня народження Т.Шевченка урочисто відзначили учні львівських гімназій. Особливо сподобались присутнім хоріві колективи: чоловічий (“Дайте руки” М.Шашкевича –

С.Людкевича, “Сонце заходить” Т.Шевченка – О.Роздольського) та мішаний (в’язанка народних пісень в обробці К.Стеценка). Хорами диригував В.Козак та учень Я.Шуст [6].

Кілька років підряд молодь усіх навчальних закладів “Рідної Школи” у Львові давала спільний концерт на честь Т.Шевченка: дитячий хор та великий хор школи князя Льва – “Шевченкова могила” (сл. Коваленка, муз. Б.Кудрика); дитячий хор дівочої школи ім. Т.Шевченка – “Тихо, тихо Дунай воду несе”, “У неділю рано” (М.Гайворонського), “Ой літа орел” (К.Стеценка); дитячий хор школи ім. Короля Данила – композиція П.Ніщинського “Гадання” [5].

Шкільна молодь Станіславова вшанувала пам’ять Шевченка концертом, що відбувся 6 квітня 1937 р. Святкова програма включала “Хор бранців” із “Гамалії” М.Лисенка й першу дію з опери “Катерина” М.Аркаса – під керівництвом Я.Барнича. Молодь школи ім. М.Шашкевича влаштувала концерт у честь Т.Шевченка, виконуючи низку пісень на дитячий хор під орудою учительки п.С.Курісець [8].

Слід відмітити, що Шевченківські концерти молоді значно відрізнялися від концертів культурно-освітніх товариств та організацій. Тут відчувався справді святковий настрій, ширість і природність, а для старшого покоління, яке влаштовувало концерти, Шевченківське свято до деякої міри набрало офіційного характеру й шаблону [22, с.103].

Особливого значення у школах товариства «Рідна школа» надавали вихованню в учнів любові та інтересу до народної творчості, зокрема до народної пісні. Так, семикласна школа у Рогатині славилася триголосим шкільним хором, який на свої концерти завжди збирав велику кількість слухачів. Хором було започатковано поїздки по селах. Репертуар хору (кер. Василь Кривоус) містив твори українських композиторів і, обов’язково, обробки українських народних пісень [19].

Серед виховних засобів, які вводили навчальні заклади «Рідної школи», були «імпрези», про що зазначалося вище, а саме: проведення національних свят, урочистостей з нагоди пам’ятних великих днів і подій. Імпрези існували як форма виховної та освітньої діяльності. Їхній зміст носив, відповідно до свята чи ювілею, концерту чи річниці, виховний характер, сприяв збагаченню духовного світу людини. Імпрези влаштовували так звані “кружки” (гуртки) як для своїх членів, так і для широкого загалу, наприклад кружок “Рідної школи” в Рогатині. При народній школі існував драматичний гурток, а також дитячий три- й чотириголосий хор. Протягом 1932 р. школа провела в Рогатині свято Шевченка, Франка, свято Матері і три дитячі театральні вистави [16].

Помітна робота велась і в сусідньому Галицькому повіті. 28 січня 1934 р. повітовий кружок “Рідної школи” в Галичині при співпраці комітету Пань влаштував “Вечір пісні”, а на закінчення – виставу “Данило-чарівник” у залі Народного дому в Залукві. Хор під керівництвом проф. Яновичівної проспівав кілька щедривок та в’язанку народних пісень [5].

Окрім того, на 1934 р. припадала 10-літня річниця великого буковинського поета, першого українського шкільного інспектора Юрія Федьковича. З тієї нагоди Головна Управа “Рідної школи” постановила, щоб шкільні свята влаштовувались обов’язково всіма школами, кружками й курсами “Рідної школи”. Підкреслено, що програма свята повинна бути багатого і різноманітною, включати обов’язково виступи хорів [6].

Улаштування музичних вечорів ушанування заслужених діячів культури ввійшло у звичай шкільної молоді. Безумовно, така аматорська діяльність позитивно впливала на її культурне виховання, національну свідомість, естетичне почуття. А кожний новий прояв духовної діяльності молоді радо вітався у народі, бо цим вона давала доказ своєї життєвості й щораз зростаючого культурного розвитку. Тим більше, коли культурні заходи проводилися з благодійною метою.

Одночасно у досліджуваній період (часи польської окупації) у концертно-просвітницькому житті учнівської молоді відбуваються позитивні зрушення, з'являються нові форми концертно-хорового виконавства. Преса зафіксувала відомості про те, що дитячі хорові колективи брали участь у концертах та конкурсах, організованих філіями “Просвіти”. Дане товариство від початку свого заснування (1868 р.) залишалося найбільш впливовою і значною культурно-освітньою організацією з широко розгалуженою мережею читалень, хорових колективів, оркестрів, шкіл тощо. Вагоме місце у культурно-освітній діяльності “Просвіти” посідала музика. Якщо в містах осередками музичної культури були “Бояни”, філії Музичного товариства ім. М.Лисенка, на долю “Просвіти” випав увесь тягар музично-культурного розвитку села. У 1925 р. при сільських читальнях “Просвіти” було 304 хори, 10 духовних оркестрів, дано 374 концерти [1, с.132]. Дитячі хорові гуртки при читальнях “Просвіти” існували як форма позашкільної виховної роботи (так звані “Хори доросту”) [2, с.17].

У газеті “Діло” за 24 грудня 1926 р. своїми враженнями від “Свята Просвіти”, що відбулося у Станіславі, ділиться гість концерту: “... це був зрив народної стихії, яка не знає ніяких перепон. В концерті брали участь три старші хори, один дитячий, звучали декламації. Діти виступали весело, бадьоро. Великий успіх зі своїми хорами мали О. Стефанчук, О. Проняк та директор Грицишин” [3].

19 травня 1929 р. “Кружок Українських Жінок” Станіслава відсвяткував “Свято Матері” в залі “Сокола”. Звучали хорові виступи дівочого хору гімназії Українського Педагогічного Товариства, а також хорові твори у виконанні “Бояна” [4].

У листопаді 1938 р. святкувала коломийська читальня “Просвіти” столітні роковини “Русалки Дністрової” концертом, у якому взяли участь оркестр Музичного інституту, хор “Бояна”, хор доросту “Читальні” та солістка Гуманілович [1, с.138].

Того ж року у Станіславі учасниками читалень “Просвіти”, “Січі”, “Сокола” організовано великий Шевченківський концерт. Дитячий хор узяв участь у масовому святкуванні. На три голоси відспівав “Осіньню пісню” І.Воробкевича й ще кілька пісень [24].

Поряд із цим філіями “Просвіти” організовувались хорові конкурси з метою популяризації української пісні. Виховання пошани до рідної пісні було одним з основних завдань культурних організацій та співацьких товариств, адже занепад народної пісні завжди був ознакою занепаду національної свідомості людей.

Про такі конкурси Б.Кудрик писав: “Свято пісні, змагання просвітянських читальняних хорів – це одна з появ, що стають у нас щораз частіші. Це одна з оцих досадних відповідей творчої енергії народу на всі муки і терпіння, що їх завдають йому сучасні політичні й економічні обставини” [22, с.222].

Наприкінці травня розпочався традиційний конкурс хорів Стрийщини. Участь узяло 30 хорів (з одного повіту): мішані, жіночі, чоловічі і два дитячі. Загалом цей конкурс виявив досить високий рівень хорових колективів. Показово, що в деяких селах проводилась дуже інтенсивна робота, наприклад у Добрянах функціонувало чотири самостійні хори: мішаний, чоловічий, жіночий і дитячий з окремими диригентами й хористами [13].

У Бурштині 18 серпня 1935 р. філією “Просвіти” було проведено конкурс хорів, у якому на рівні з дорослими колективами змагався дитячий хор під орудою І.Жовнірович [7].

З допомогою Музичного інституту в Перемишлі 29 березня 1936 р. було влаштовано конкурс просвітянських хорів, участь у якому взяли 14 мішаних, три чоловічих і один дитячий хор [17].

Аналіз концертного репертуару дитячих хорів засвідчує про високий професійний рівень цих колективів, які нарівні з простими дитячими пісеньками озвучували часом масштабні за обсягом, різні за образно-тематичною сферою, складні для виконання твори

й навіть цілі полотна. Наприклад, репертуар дитячого шкільного хору української гімназії у Рогатині складався з таких творів: а cappella – Служба Божа М.Кумановського, мотети Д.Бортнянського – “Блажен муж”, “Всякую прескорбна”; кантати з акомпанементом – “Заловит” М.Вербицького, “Гамалія” І.Біликовського; твори С.Людкевича – “Молитва” з “Кавказу”, “Вічний революціонер” [12].

До репертуару хору школи ім. Короля Данила у Львові входили кантата - симфонія “Кавказ” С.Людкевича, хор з опери “Утоплена” “Туман хвилями лягає” М.Лисенка, “Пою коні” К.Стеценка, “Вечорниці” П.Ніщинського [5].

Гімназійний хор у Городенці виконував “Думу” з “Невольника” А.Вахнянина, кантату “Лічу в неволі” Д.Січинського [10].

Наведений вище перелік музичних творів свідчить, у першу чергу, про велику майстерність керівників дитячих хорових колективів, а також про дисциплінованість і працьовитість самих виконавців. Адже твори, які озвучувались цими колективами, не були пристосовані для дитячих голосів, а звідси – теситурні незручності, складність метроритмічної структури творів, насиченість гармонічної мови. Та попри все це шкільні хори мали сміливість включати до репертуару, а разом із тим пропагувати кращі зразки української пісенної спадщини.

Керівниками шкільних дитячих хорів були в основному вчителі музики, а диригентами, інколи, й самі учні. Періодичні видання того часу зафіксували прізвища таких майстрів хорової справи, як І.Гриневецький, В.Козак, І.Жовнірович, О.Пасецька, М.Матієв-Мельник, Й.Поташник, Д.Познанський, Е.Форостина та ін. Багато праці для вокально-хорової підготовки шкільної молоді доклав Я.Вітошинський. Його хор особливо відзначився на Шевченківському святі в березні 1904 р. “Історія академічної гімназії мусить записати золотими буквами ті часи, – пише М.Волошин, – коли знайшовся чоловік, що потрапив хор хлопчиків поставити на такий рівень, то професор Вітошинський” [22, с.100]. Інший рецензент, Б.Вахнянин, відзначав: “Прямо не хотілося вірити, що гімназійний хор можна довести до такого совершенства, як то зробив професор Вітошинський” [22, с.100]. Є відомості також про те, що з дитячими хорами у свій час працювали й такі відомі галицькі композитори-аматори, як М.Гайворонський, Я.Ярославенко, Б.Вахнянин, І.Левицький, І.Біликовський. Завдяки зусиллям і старанням цих митців дитяча хорова література поповнилася новими творами, що значно полегшило працю учителів музики й розширило репертуар дитячих шкільних хорів.

Підсумовуючи вищесказане, слід відзначити, що мистецький рух у школах та просвітніх організаціях Галичини першої третини ХХ ст. набув широкого розмаху. Дитяче хорове виконавство стало одним із наймасовіших видів шкільної творчості. Уся шкільна та позашкільна діяльність учнівської молоді в Галичині була центром духовного відродження, просвітництва народу. Належна музична підготовка, отримана учнями в загальноосвітніх школах, сприяла зростанню кількості аматорських хорових колективів, активізації концертного життя не тільки в містах, але й у селах регіону, стала основою професіоналізації диригентсько-хорової освіти та виконавства.

1. Грицан А. Просвітня зоря Прикарпаття. Нариси про історію товариства “Просвіта” між двома світовими війнами (1914 – 1939). – Івано-Франківськ: Сіверсія, 2001. – 170 с.

2. Дерев'яна Л.Й. Формування творчих здібностей учнів у загальноосвітніх школах Галичини (1900 – 1939рр.): Дис. ... канд. пед. наук. – Тернопіль, 2000. – 187 с.

3. Діло. – 1926. – Ч.287.

4. Діло. – 1929. – Ч.129.

5. Діло. – 1934. – Ч.107.

6. Діло. – 1934. – Ч.122.

7. Діло. – 1935. – Ч.118.

8. Діло. – 1937. – Ч.111.
9. Дудик Р.В. Хорова культура Прикарпаття кінця XIX – першої третини XX ст.: Автореф. дис. ... канд. ... мист. – К., 2000. – 18 с.
10. З життя гімназії в Городенці // Рідна школа. – Львів, 15 червня, 1936. – Ч.12. – С.190.
11. Івано-Франківський обласний державний архів, Ф. 69, оп. 1, спр. 627, арк. 16.
12. Кудрик Б. Музичне життя в українській гімназії перед війною // Діло. – Львів. 1934. – Ч.259.
13. Лисько З. Дописи з краю // Українська музика. – 1937. – Ч. 4. – С. 59.
14. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної Академії у Львові. – Львів: Сполом, 2003. – Т.І. – С.95– 115.
15. Мороз Л.В. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини XIX – першої третини XX ст.: Дис. ... канд. мист. – К., 2002. – 158 с.
16. Музичні авдитії в середніх школах // Рідна школа – Львів, 1 березня, 1936. – Ч. 5. – С.71.
17. Нижанківський О. Маркіянове свято у Львові // Діло. – 1911. – Ч.247.
18. Нагорельський М. Конкурс просвітянських хорів // Діло. – 1936. – Ч.78.
19. Рідна школа. – Львів, 15 квітня 1938. – Ч. 8. – С. 133.
20. Толошняк Н. Система музичної освіти в навчально-виховних закладах “Рідної школи” // Музика Галичини. – Львів, 1999. – Т.ІІ. – С.171 – 180.
21. Фрайт І.В. Проблеми музичного виховання цюлярів у діяльності західноукраїнських композиторів (II пол. XIX ст.): Дис. ... канд. пед. наук. – Івано-Франківськ, 1998. – 177 с.
22. Черепанин М.В. Музична культура Галичини другої половини XIX – першої половини XX ст.: Монографія. – К.: Вежа, 1997. – 328 с.
23. Шевченківські свята Рідної школи // Рідна школа. – Львів, 15 квітня, 1938. – Ч. 8. – С.125.
24. Шевченківське свято у Станіславові // Діло. – 1911. – Ч.84.
25. Шевченківські свята шкільної молоді у Львові // Діло. – 1931. – Ч.72.

*The article analyses activity of children's choruses of Halychyna in the first quarter of the XX century, considers forms of concert-chorus activity of youth and reveals peculiarities of school choruses repertoire. Simultaneously the author tries to evaluate contribution of children's choral art into the development of vocal and choral culture of the region.*

**Key words:** children's choral art, concern activity, enlightening activity, repertoire.

УДК 7.071.2: 78.087.1: 781.68

ББК 85.310.71.3

Соломія Саврук

### “МИСТЕЦТВО ПЕРЕЖИВАННЯ” В ТЕАТРІ ТА МУЗИЧНОМУ ВИКОНАВСТВІ (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОЇ ТРАДИЦІЇ)

*У статті розглянуто психологічні механізми творчості музичного виконавця у зв'язку з відповідними тенденціями в театральному мистецтві. Досліджено проблему співвідношення емоційного й раціонального начал у драматичному театрі та музичному виконавстві. Крізь призму існуючих підходів у теорії театрального мистецтва проаналізовано специфічні аспекти переживання у творчості музиканта-виконавця.*

**Ключові слова:** мистецтво переживання, виконання, виконавець, актор.

Характерні для нашої доби інтенсивна інформатизація, висока технологічність і універсалізація усіх галузей людської культури знаходять відображення й у стильовій своєрідності сучасного виконавського мистецтва, визначальними ознаками якого є підвищення ролі інтелекту, зростання рівня технічної майстерності, розширення репертуарного діапазону.

Водночас критики, музиканти і звичайні слухачі все частіше звертають увагу на тенденцію стандартизації у сучасному виконавстві, яка проявляється, зокрема, в усередненості виражальних засобів, емоційній вихолощеності, нівеляції почуттєвого компонента у виконанні, тенденції особливо небезпечній у музиці, виді мистецтва, зорієнтованого передусім на динаміку емоційного сприйняття. Кожна мистецька епоха й напромак по-своєму ставлять і розв'язують проблему співвідношення емоційного й раціонального начал у творчості. Вивчення їх досвіду повинно допомогти нам не лише зрозуміти сучасний стан розвитку виконавського мистецтва, але й спробувати змоделювати його розвиток у майбутньому.

Серед різноманітних аспектів теорії музичного виконавства питання психології музично-виконавської творчості, її специфічних особливостей розглядаються у роботах В.Москаленка [1], О.Маркової [2], О.Катрич [3]. Проте й дотепер в українському музикознавстві гостро відчутним є брак наукових праць, спеціально присвячених вивченню внутрішніх механізмів, які управляють процесом митця, зокрема музиканта-виконавця. Опора на ідею про глибинну спорідненість механізмів мислення у сфері художньої творчості дає підстави залучити науковий досвід теорії театрального мистецтва, спеціально спорідненого з музичним ще й завдяки наявності виконавського чинника, для осмислення творчих процесів у музичному виконавстві. Отже, мета даної статті – проаналізувати специфічні аспекти *переживання* у творчості музиканта-виконавця крізь призму існуючих підходів у теорії театрального мистецтва.

Показово, що увага до внутрішнього емоційного життя людини є однією з найбільш характерних особливостей українського мистецтва, культури, філософії. “Внутрішня людина”, глибина її переживань як світоглядно-гносеологічна призма – квінтесенція української філософської думки. Емоційний світ (душа) окремо взятої людини цікавили всіх представників української філософії від митрополита Іларіона, філософів-полемістів барокової доби (К.Сакович, Ф.Прокопович та ін.) до М.Гоголя, П.Юркевича (“мудре серце”) й далі. Усе це дало підстави класифікувати український національний тип осмислення світу як *кордоцентричний*. Високий “емоційний градус” відзначає українське мистецтво, театр та літературу в різні історичні періоди (бароко, романтизм, XX ст.).

На рубежі XIX і XX століть особливу увагу митців і теоретиків привертала проблема відображення внутрішнього життя людини, її переживань і почуттів засобами різних родів мистецтва. Великою мірою це зацікавлення було викликане успіхами молоді науки психології на шляху встановлення об'єктивних закономірностей діяльності людської психіки, зокрема її емоційної сфери. У цей час з'являється ціла низка нових теорій та методів, що ставлять своїм завданням пояснення і оволодіння підсвідомими творчими процесами з метою досягнення найповнішого ідейного та емоційно-естетичного впливу мистецтва на аудиторію.

Формулюючи на початку XX століття головні засади свого мистецького методу, засновник всесвітньовідомої театральної школи К.С.Станіславський стверджував: “Нема справжнього мистецтва без переживання”. Постульована видатним режисером вимога щиро переживати у процесі кожного творчого акту, видавалася багатьом його попередникам та сучасникам непотрібною і навіть неможливою для виконання. Так, Антон Рубінштейн писав: “Актор повинен протягом своєї кар'єри зіграти одну й ту ж саму п'єсу декілька сотень разів; чи мислимо, хоча б із міркувань здоров'я, щоб він кожен раз сам проживав ситуацію? Отже, він повинен довести свою майстерність до такого ступеня, щоб своїм виконанням збудити в глядачеві (слухачеві) ілюзію, ніби він сам відчуває те, що передає, і тоді його завдання виконане” [4, с.192]. Однак, на думку Станіславського, підміна справжнього почуття у виконанні його більш чи менш майстерною імітацією неодмінно веде до емоційної фальші на сцені, штучності

виражальних засобів і закріплення ремісничих штампів, засилля яких він спостерігав у сучасному театрі і якому прагнув протиставити своє мистецтво.

Г.Коган, характеризуючи стиль фортепіанного виконавства на межі XIX і XX століть, відзначає, що “почуття” в ньому “було представлено в основному двома різновидами. Перший виражався в елегантності, поєднаній з вишуканістю більш або менш салонного характеру... Кращі артисти другого напрямку прагнули йти слідами молодого Ліста й Рубінштейна, підкорюючи слухачів технікою і темпераментом, “бурею і хаосом” виконання. Але поступово рубінштейнівський пафос підмінявся риторичною декламацією, рубінштейнівська велич – штучною позою, рубінштейнівські громи і блискавки – декоративною бутафорією” [5, с.42–43]. Критики все частіше дорікали виконавцям надмірною театральністю, саме тією театральністю, проти якої виступав Станіславський.

Пануючий на естраді стиль виконання, з характерним педальюванням зовнішнього вияву чуттів, насправді внутрішньо не пережитих і глибоко не відчutih, мав, проте, серед музикантів своїх супротивників.

Так, Ф.Бузоні, гру якого нерідко засуджували через брак пристрасті, писав: “І над усе вимагають його (почуття. – С.С.) недвозначного виявлення. Воно повинно підкреслюватись, щоб кожний його помітив, побачив і почув. На очах у публіки проектується воно на екрані у сильному збільшенні, так, що воно нав’язливо й розпливчасто танцює перед очима. Бо й у житті практикуються більше зовнішні вияви почуття (підкреслення наше. – С.С.) у міміці й жестах; більш рідкісне і правдиве те почуття, яке обходиться без слів, найцінніше ж бо почуття, яке затаюється” [5, с.67]. Безумовно видатний музикант прагнув у своїй творчості правдиво виявити й розкрити внутрішній світ людини, її емоції та переживання, проте, йдучи тут своїм власним шляхом, відкидав загальноприйняті прийоми виразності, розповсюджені штампи, що значною мірою і зумовило неоднозначне сприйняття у публіки його мистецтва.

Правдивість переживання у процесі творчості не може, однак, на думку Станіславського, служити самоціллю. Режисер розглядає його лише як необхідну умову створення яскравого сценічного образу. Головне ж завдання актора він бачить у виявленні основного мотиву, суті твору і втіленні її у ролі. Гра актора не може бути повноцінною і виразною, якщо виконавець не ставить перед собою глибоко захоплюючого “надзавдання”, – вважав Станіславський. Відзначимо, що саме вміння виявити й розкрити головну думку твору Г.Коган розглядає як одну з визначальних рис творчості Ф.Бузоні.

Отже, у грі актора, на думку К.Станіславського, безпосереднє переживання, як необхідна умова відтворення “життя людського духу” на сцені має поєднуватись із дієвим прагненням до виявлення і втілення головної суті твору – “надзавдання”.

У музично-виконавському мистецтві I половини XX століття подібне намагання поєднати у грі ідейність та змістовність свіжістю та силою переживання ми знаходимо у творчості видатного швейцарського піаніста Едвіна Фішера. “Гра його вражала силою переживання, трепетністю кожної фрази і здавалося, що твір кожного разу наново народжувався (підкреслення наше. – С.С.) під пальцями художника, якому були зовсім чужі штампи і рутини” [6, с.357].

Не знайомий безпосередньо з теоріями К.С.Станіславського Е.Фішер виявляє у своїх статтях та висловлюваннях різночудність своїх естетичних поглядів із поглядами російського режисера. “У виконанні повинно пульсувати життя, крещендо і форте, які не пережиті, виглядають штучними”, – писав він [6, с.358].

Серед музикантів середини XX століття, мистецтво яких ми можемо умовно віднести до “школи переживання” у музиці, слід назвати В.Софроніцького та Г.Нейгауза.

“Переживати виконувану музику так, як переживав за роялем він, було дано не багатьом”, – писав про В.Софроніцького Г.Ципін [7, с.56]. В.Дельсон у своїй монографії, присвяченій піаністу, відзначав: “Інтелектуальність виконавства Софроніцького завжди органічно пов’язана з широкою емоційністю, “співпереживанням” артиста. “Мистецтво переживання” (за Станіславським) звичайно, ближче Софроніцькому, ніж “мистецтво удавання” [8, с.20].

Творчу індивідуальність Софроніцького вирізняла “виключна, за словами Г.Нейгауза, здатність до перевтілення” [9, с.89], уміння бути різним, залишаючись при цьому вірним собі й ширим у своєму мистецтві. Критики відзначали імпровізаційний дар музиканта, який виконував одні й ті ж самі твори кожного разу по-новому, “так помітно по-різному, немовби створюючи щоразу новий задум виконання” (Г.Нейгауз). Сам Софроніцький писав із цього приводу: “Я завжди граю неоднаково, завжди по-різному, вся справа у тому, щоб була витримана єдина принципова концепція виконання (підкреслення наше. – С.С.), але записи, створені в різний час, не можуть бути зовсім ідентичними. Бо ж не можу я завтра грати так само, як учора. Бо завтра я й сам буду іншим, ніж сьогодні” [10, с.182]. “У Софроніцького ніколи не буває штампу. Можна десять разів слухати в його виконанні F-dur’ний ноктюрн Шопена, але слухаєш його немовби вперше”, – підкреслював Г. Нейгауз [11, с.268], і ця характеристика повною мірою стосується і його власної творчості. “Йому, як і Софроніцькому, було великою мірою властиве “натхнення”, “дар імпровізації”, – писав Я.Мільштейн [11, с.268]. Яскрава експресивність, щирість переживання поєднувалися у грі музиканта з глибиною думки, продуманістю інтерпретацій як у цілому, так і в деталях. У процесі роботи над твором Г.Нейгауз надавав великого значення його цілісному охопленню. Манера артиста розкривати характер музики в коротких фразах нагадує спосіб, у який К.Станіславський виділяє і лаконічно формулює визначальні риси персонажів п’єси й усієї драматургічної дії, що надалі повинні служити основою роботи акторів і режисерів над виставою.

Пошук синтезу “думки” й “переживання”, раціонального й емоційного начал у виконавстві продовжують у своїй творчості вихованці школи Нейгауза, видатні українські музиканти Марія Крушельницька й Олександр Слободяник. На запитання про роль емоційності та логічності у виконавстві Марія Крушельницька відповідала: “Вважається, що я як виконавець дуже емоційна, але я думаю, що без мислення обійтись неможливо... Натхнення має бути розумним” [12, с.36]. Наголошуючи на ролі розуму, логіки у творчості виконавця, вона виступає, однак, проти штучності, “робленості” інтерпретацій. Тільки щире, правдиве виконання, яке йде від душі, може, на думку артистки, бути проникливим і зрозумілим для слухача. Інший представник нейгаузівської школи, Олександр Слободяник, пройшов на своєму творчому шляху довгу і складну еволюцію. Уже замолоду він звернув на себе увагу широкої аудиторії і критики яскравою емоційністю своєї гри, щедрістю і глибиною виявлених у ній почуттів. Г.Ципін наводить ряд характеристик гри музиканта з тогочасної преси, як-от: “емоційна насиченість”, “повнота чуттів”, “стихійність художнього переживання”, відзначаючи, проте, певну нерівність і “нестабільність”, яка проявлялась у його виконаннях у молоді роки. Характеризуючи зрілий стиль Олександра Слободяника, Н.Кашкадамова відзначає, що виконання його з роками не втрачають своєї характерної експресивності й безпосередності і стають більш завершеними і продуманими. Експресивність музиканта, на її думку, “не тривіальна патетика”, а виявлення “гострих, раптових реакцій у поєднанні з суворою логічністю думки” [13, с.228, 224]. Сам Слободяник вважає: “Для вдалого виступу музиканту необхідно самому захопитися музикою... Коли музика по-справжньому захопить тебе, коли запалишся, – говорить він, – усе навколо стає байдужим, не важливим. І ось тоді можна заграти дуже добре” [7, с.239–240].



У творчості сучасного львівського піаніста Йозефа Єрміна традиції «школи переживання» поєдналися із сучасними тенденціями постмодерністичного мистецтва. Музикант відомий передусім своїми виконаннями актуальної музики. У своїх інтерпретаціях творів класичного й романтичного періодів він намагається уникати загальнорозповсюджених прийомів і штампів. Їх концепції завжди оригінальні і глибоко продумані. Пафос інтелектуального пошуку пронизує найкращі виконання піаніста, робить їх надзвичайно емоційними й цікавими для слухачів. Інтелектуальний компонент у грі музиканта не стає на перешкоді вияву почуттів, а, навпаки, є джерелом і необхідною умовою високого емоційного тону виконання.

Як підсумок, коротко сформулюємо ряд принципів, спільних для творчого методу названих виконавців і теорії школи «переживання» у драматичному театрі:

1. Щире й безпосереднє переживання у процесі творчості як необхідна умова його правдивого втілення; відтворення живого процесу переживань у кожному виконанні, в кожному творчому акті.

2. Виявлення головного мотиву, суті твору й дієве прагнення до розкриття її у своїй грі й наскрізності виконання.

3. Рух від загального до конкретного, від головної мети («надзавдання») до проміжних творчих завдань у процесі оволодіння творчим матеріалом.

4. Підпорядкованість технічних завдань художнім завданням, головним з яких є розкриття світу людських почуттів у їх складній динаміці та різноманітності відтінків.

Сподіваємося, що у XXI столітті з його загрозливими тенденціями глобалізації та нівеляції національної самобутності в культурі саме мистецтво «переживання», будучи генетичною сутністю музичного виконавства, стане альтернативою зазначеним процесам і запорукою збереження змістовності, індивідуальної та національної ідентичності окремих виконавських актів, творчих особистостей, виконавських шкіл.

1. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации. – Киев, 1994. – 157 с.
2. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства. – Одесса: Астропринт, 2002. – 126 с.
3. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). – Дрогобич: Відродження, 2000. – 100 с.
4. Рубинштейн А.Г. Литературное наследие: В 3-х т. – Т.1. Статьи. Книги. Докладные записки. Речи. – М.: Музыка, 1983. – 215 с.
5. Коган Г. Ферруччо Бузони. – М.: Сов. комп., 1971. – 232 с.
6. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. – М.: Сов. комп., 1990. – 464 с.
7. Цыпин Г. Портреты советских пианистов. – М.: Музыка, 1990. – 334 с.
8. Дельсон В. Владимир Софроницкий. – М.: Сов. комп., 1959. – 87 с.
9. Нейгауз Г.Г. Владимир Софроницкий // Воспоминания о Софроницком. – М.: Сов. комп., 1970. – С. 87–92.
10. Дельсон В. В. Софроницкий в беседах, высказываниях и воспоминаниях // Воспоминания о Софроницком. – М.: Сов. комп., 1970. – С. 180–215.
11. Мильштейн Я. Генрих Нейгауз // Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1967. – С. 265–309.
12. Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали. – Львів: Сполом, 2004. – 208 с.
13. Кашкадамова Н. Традиції і сучасність у фортепіанному мистецтві Олександра Слободяника // Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво у Львові. – Тернопіль: Астон, 2001. – С. 222–229.

*Psychological mechanisms of musical performer's creation are considered in the paper in connection with the correspondence tendencies of dramatic art. The problem of correlation of emotional and rational principles in dramatic art and music performance is studied. Specific aspects of musical performer's creative feeling are analysed in the light of existent approaches in theatre science.*

**Key words:** the art of feeling, performance, performer, actor.

УДК 781.68

ББК 85.315.4.2

Тереза Кальмучин-Дранчук

## ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ БОГДАНА ШИПТУРА: АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ

*У пропонованій статті автором аналізуються риси стилю композитора Б. Шиптура. Спадщина композитора розглядається крізь засади інтерпретації його фортепіанних творів, написаних до 2006 р. З позиції сучасних вимог виконавської практики пропонуються рекомендації стосовно концертного відтворення фортепіанних творів Б. Шиптура різних жанрів і форм. В додатку пропонується нотографія фортепіанного доробку композитора.*

**Ключові слова:** фортепіанне мистецтво, інтерпретація, творчість.

Практичні розвідки у проблематиці сучасного фортепіанного мистецтва привертають увагу до питань забезпечення української піаністичної школи новітнім професійним репертуарним багажем різного ступеня складності, оснований на кращих традиціях національної композиторської школи. Важливим фактором вирішення цієї проблеми залишається збереження і пропагування регіональних етнокультурних традицій у сфері загальної музичної освіти, професійного мистецтва, аматорської та народної творчості.

З огляду на особливості розвитку цих музичних традицій у Галичині, наукові та практичні розвідки у сфері творчої діяльності члена Національної Спілки композиторів України, голови її Івано-Франківської обласної організації Богдана Шиптура (нар. 24. 08 1954 р.) у с. Радча Івано-Франківської обл.), фортепіанні композиції якого наприкінці ХХ ст. активно входять до навчального та виконавського репертуару, вбачаються актуальними темою дослідження. Таким чином, метою даної наукової розвідки є аналіз фортепіанних творів композитора, написаних до 2006 року. У ході вивчення постали такі **завдання**: створення нотографії фортепіанних творів, окреслення їхніх стилістичних рис, художньо-методичного та виховного значення у системі національної музичної освіти.

У колі проблем даної публікації необхідно відзначити, що основним чинником, який викликав інтерес до фортепіанної творчості Богдана Шиптура – випускника композиторського відділення Львівської консерваторії (1975-1980 рр.), стала її співзвучність із традиціями професійної музичної освіти та мистецтва Галичини ХХ століття. Цей зв'язок простежується, насамперед, у характерній для творчості Шиптура загальній рисі – збереженні, пропагуванні та композиторському переосмисленні національних етнокультурних джерел у різних музичних жанрах, а також у пріоритетності в інструментальній сфері творів для фортепіано як найбільш універсального музичного інструменту.

У цьому контексті навіть поверховий аналіз творчості Богдана Шиптура показує, що сенсом стильових засад його фортепіанних композицій є розвиток традиції, так званої «фольклорної хвилі», розпочатої у ХІХ ст., зокрема у сфері фортепіанної музики, Миколою Лисенком, Яковом Степовим, Сидором Воробкевичем, Остапом Нижанківським, Денисом Січинським, Станіславом Людкевичем, продовженої на теренах Галичини Василем Барвінським, Нестором Нижанківським, Борисом Кудриком, Миколою Колесою, педагогом Б.Шиптура у Львівській консерваторії Анатолієм Кос-Анатольським та ін.

Слід зазначити, що знаковою особливістю діяльності українських композиторів-академістів кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. є надання особливої уваги різним формам популяризації фольклору як могутнього патріотичного та культурно-виховного чинника. Серед них, поряд із суто авторськими композиціями, широкого розповсюдження набуває

жанр обробок українських народних пісень, зокрема для фортепіано. Ця тенденція активно продовжується у творчості Б.Шиптура, яка знайшла своє втілення у трьох зошитах “Українських народних мелодій в легкій обробці для фортепіано”, що включають 64 твори. Їхня поява стала актуальним явищем особливо в сучасному осередку міської культури, молодіжному середовищі, які з кінця XX ст. перебувають під значним впливом “боротьби” між потужною хвилею шоу-бізнесу та академічною музичною культурою. Зважаючи на те, що наприкінці XX ст. почала дещо забуватися розповсюджена в українських інтелігентних родинях XIX ст. традиція домашнього музикування, збереження народних традицій та їхнє автентичне, природне відтворення у містах набуло більш опосередкованого характеру, майже втрачена традиція злагодженого гуртового співу, у передмові до другого та третього зошитів композитор наголошує: “Включення обробок народних пісень в навчальний репертуар є своєрідним поверненням до рідної культури” [15]; “... українська пісня, за словами А.Кос-Анатольського, була завжди останнім бар’єром, який боронив нас перед втратою національного самоусвідомлення” [16].

Власне, дану мету переслідують загалом усі фортепіанні твори Шиптура, яким притаманні спільні риси композиторського письма. Репрезентуючи багату жанрову палітру української музичної традиції найпопулярніших жанрів – гімн, коляда, пісня, танець, марш, в інтонаційно-образних перевтіленнях основних тем композитор упроваджує характерні стильові властивості народної музики із сучасними виразовими прийомами фактури, гармонії, елементами поліфонії, зокрема джазовими вкрапленнями. Широко використовуються характерні ознаки народного інструментального музикування – наслідування гри на бандурі, скрипці, цимбалах, сопілці, гітарі тощо, а також традиції пісенно-хорового мистецтва. Стосовно циклу обробок народних мелодій для фортепіано слід відзначити, що на фоні розвитку сучасних тенденцій масової музичної культури, внаслідок чого ряд пісень втрачають свою літературну основу й виконують лише функцію танцювального супроводу, а жанр традиційної танцювальної музики починає відмирати, весь репертуар обробок Б.Шиптура, який включає і авторські пісні, повністю зберігає мелодичний тематизм та подається разом із текстами пісень. Цикл характерний ще й тим, що поряд із творами суто фольклорного спрямування: “Гуцульські акценти”, “Аркан”, “Весільне ладкання”, піснями літературного походження, міською, стрілецькою піснею, піснями УПА, цікаву сторінку становлять твори-асоціації, у яких композитор застосовує оригінальні прийоми звукообразності: “Бо війна війною” – скрипіння воза, розмірене похитування колиски в “Колісковій”, наслідування духового оркестру у “Козацькому марші” тощо. Щедра пісенна тематика, образна емоційність поєднані в циклі обробок із піаністичністю, яка, хоч і вимагає певної професійної підготовки, однак не виходить за рамки природного, зручного функціонування апарату, здебільшого невеликого за розміром. Серед прийомів письма широкого застосування знає варіантне проведення тематичного матеріалу в терцію, кульмінаційні розділи драматизуються гармонічно, динамічно, фактурно, часто зустрічаються образні протиставлення за допомогою мажорно-мінорних контрастів. В обробках, що несуть риси звукового діалога – “Ой піду я понад лугом”, “Чорнії брови”, композитор використовує поліфонічну імітацію та прийом перенесення мелодії з високого регістру в нижній. Стосовно супроводу підкреслимо, що загалом він відзначений широким використанням технічних прийомів: скачків, арпеджіо, арпеджіато, октавної та акордової техніки. Крім цього, характерною ознакою фактурної структури, розвитку тематизму є різноманітна за виразовими засобами варіаційна інвенція основного пісенного куплета в залежності від змісту та жанрової приналежності твору. Насамперед дана тенденція стосується ритмічної сфери, де широко використовується прийом ритмічного

ускладнення. Яскравим прикладом цього є “В’язанка гуцульських мелодій” та “Українська полька” з третього зошита, в яких композитор використовує ритмічні перебої, дроблення, зміщення акцентів, синкоповані ритми. Поряд із цим спостерігається тенденція до збагачення фактури шляхом поступового акордового нагромадження пісенного зачину – соло, що створює аналогії з хоровим звучанням або святковими передзвонами, зокрема в колядах, де акордовий виклад контрастує з величавими унісонами та збагачується мелодичними фігураціями. **Таким чином**, цикл “Українські мелодії в легкій обробці для фортепіано” спрямовує інтерес до вивчення музичної традиції різних етнічних груп України, зокрема Прикарпаття, шляхом домашнього музикування, значно збагачує репертуар початкуючих музикантів україномовними музичними творами; викликає зацікавленість до академічної української композиторської школи.

У своїх творчих пошуках Б.Шиптур є послідовником школи свого вчителя – композитора А.Кос-Анатольського, основними засадами якої є: мажорна філософія світосприйняття, захопленість красою та багатогранністю музичного світу, глибинне вивчення й переосмислення фольклорних джерел; дотримання класичних принципів у галузі багатьох компонентів музичної мови, гармонії, поліфонії тощо, розвиток яких становить органічну складову мелодичної канви. Не виходячи за рамки неоромантизму та неокласицизму, особливими пріоритетами у сфері мовної стилістики відзначені зв’язки з гуцульськими, буковинськими, бойківськими фольклорними традиціями, з виразовою палітрою, притаманних їм мелодико-ритмічних структур, ладових рис, особливостей розвитку форми.

Стосовно фортепіанного жанру у творчості Б.Шиптура, то тут увагу привертає його змістовно-художня співзвучність із фортепіанними творами Кос-Анатольського. Аналогії викликають уже самі назви творів: у Кос-Анатольського – “Гомін Верховини”, “Гуцульська токато”, “Буковинська сюїта”, що об’єднує чотири програмні п’єси: “Коломийка”, “Аркан”, “Елегія”, “Буковинське рондо”, сюїта “Сині гори”, до складу якої входять п’єси: “Сині гори”, “Полонина”, “Місячне плесо”, “Весняний шум”; у Шиптура – музичні картини “Вівчарські світанки”, “На Верховині”, п’єси “Карпатський марш”, “Писанка”, “Коломийка”, “Спогади біля ватри”, “Пісня без слів” та ін. Відзначимо, що програмно конкретизуючи коло образів, настроїв, фольклорну символіку фортепіанних творів, композитор розглядає їх не тільки в інформативному, але й в педагогічному та виконавському контекстах, ставлячи досить високі вимоги до інтерпретації та піаністичної свободи виконавця. Кульмінацією у даному сенсі є музичні картини для фортепіано “Вівчарські світанки” та “На Верховині”, які представляють твори серйозного концертного плану.

Так само, як і Кос-Анатольський, Шиптур у своїй творчості, педагогічній та громадській діяльності великого значення надає роботі з молоддю, зокрема створенню репертуару для дітей та юнацтва. Стосовно даної теми він зазначає: “Писати музичні твори для дітей не так легко, адже необхідно дуже добре відчувати і розуміти дитячу душу, знати світ її мрій та уподобань ... не кожен учень у майбутньому стане композитором і навіть музикантом, але для всіх них ширше відкриється чарівний світ музики, вони навчатися краще розуміти її, стануть її справжніми шанувальниками” [1, с.6]. Підкреслимо, що фортепіанна творчість Б.Шиптура є яскравим прикладом застосування традиційного дидактичного принципу опанування професійною грою на інструменті – від простого до складного. Перший крок у цьому процесі – **Цикл етюдів для фортепіано**, що складається з 10 етюдів для учнів початкових класів ДМШ. Художні завдання циклу охоплюють не тільки розвиток початкових професійних навиків шляхом використання композитором різновидів штрихової техніки, доволі широкого клавіатурного діапазону, ритмічної, динамічної, темпової палітри, аплікатурних завдань, основ поліфонічного мислення тощо, але і знайомлять дітей з

основними рисами розповсюджених жанрів, таких як пісня, танець (коломийка, вальс), марш. Композитор дає програмні назви більшості п'єсам – Етюд-вальс, Етюд-марш, Етюд-коломийка, Етюд-пісня, тим самим сприяючи до сприйняття у дитячій свідомості технічного матеріалу в контексті художності, розвитку фантазії, що викликає, насамперед, позитивні емоції при виконанні інструктивного матеріалу. Так, наприклад, Етюд № 4 “**Етюд-коломийка**” характерний яскравими ритмічними видозмінами на основі використання синкопованого ритму у двох руках, що створює певну складність виконання. Якщо формування коломиїкової фрази вимагає сенсового наголосу у першому та другому тактах на першу вісімку, то у повторі – на першу і другу. При закінченні періоду у супроводі виникає ідентична синкопа при рівномірному розвитку теми вісімками, яка завершується емоційним спадом. У відтворенні на інструменті стилістики твору важливим елементом початкової роботи є вербальний та руховий показ музичного матеріалу, безпосереднє знайомство дитини з гуцульською музичною традицією. Процес опанування матеріалом забезпечується, першочергово, визначенням характеру фразування та акцентної палітри. Відпрацювання пальцевої активності й вагової шкали опори рук залежить від артикуляційно-слухового сенсу звука. На основі твору доцільно відпрацьовувати техніку прямої короткої педалізації. До етюдів-танців належить також **Етюд № 8**, який не має програмної назви, однак написаний у жанрі польки. На це вказують характерний дводольний розмір, головний акцент у темі на другій долі такту, повернення фразового закінчення до початкової ноти, переважання жвавого руху шістнадцятими. Важливо, що з 13-го такту композитор використовує принцип терасовидної динаміки, який наголошує на сенсово важливих моментах розвитку музичного матеріалу. Основною складністю виконання є точність ритмічного та артикуляційного висловлювань при жвавому темпі.

Серед характерних мініатюр-жартів – **Етюд № 9**, у якому композитор підсвідомо усуває небажання учня грати нудні вправи, натомість він постійно перебиває їх улюбленими джазовими ритмами та коломиїковими фразами. Калейдоскопічність твору, його образність є прекрасним матеріалом для розвитку образного музичного мислення, поєднаного з конкретним звуковим, гармонічним, динамічним та штриховим втіленням. Аналогічно **Етюд № 2**, якому можна дати назву “Запрошення до танцю”, створений на основі діалогічного принципу розвитку музичного матеріалу. Образна контрастність досягається звучанням наспівної теми – “прохання” та танцювальної фрази. В **Етюді № 1** композитор використовує асоціацію звучання еха. Зберігаючи в своїй основі танцювальну природу, радісну емоційну ауру (синкопований ритм, рішучий, танцювальний характер лівої руки), з піаністичної точки зору він є зразком для розвитку дрібної пальцевої техніки. Зазначимо, що для більшої образної правдивості у відтворенні гри близького та далекого звучання, у другому, четвертому, шостому та тринадцятому тактах варто використовувати цілотактову педаль.

**Етюди № 3 і № 5** об'єднані назвою “**Етюд-пісня**”. Перший написаний у простій тричастинній формі, тональність мі мінор. Характерною ознакою цього твору є канонічний розвиток основної фрази, використання “ламентових” секунд на динамічному піднесенні, що надає йому драматичних рис. Основне піаністичне завдання – опанування техніки легато, портаменто з його різновидами підпорядковується художньому задуму. Важливими чинниками виконання є штрихова та динамічна конкретизація інтонації “зітхання”, використання еластичної, “дихаючої” кисті та застосування легатної педалізації. На відміну від цього **Етюд № 5** при мінорній тональності (ре мінор) має жвавий, рішучий характер. Загалом ця мініатюра викликає асоціації з українськими жартівливими піснями з елементами хореографії та театральності. З піаністичної точки зору цей етюд має ряд

методичних цілей. Тема написана в терцію, що є важливо для оволодіння технікою легато при виконанні подвійних нот. Динамічний план переслідуює ідею використання далекої та близької гучності з кульмінацією у приспіві. Штрихова гама передбачає володіння штрихами легато, портаменто з в контексті акцентів, що сприяє відпрацюванню різновагової гри при жвавому русі твору. Урочистий **Етюд-марш № 6** характерний своєю співзвучністю з стрілецькими маршами-піснями, що підкреслюється енергією пунктирного ритму на другій долі такту. Система фразування базується на двотакті з інтонаційним видихом при низхідному закінченні фрази та інтонаційною вершиною при висхідному закінченні фрази на останню долю двотакту. При цьому важливо відтворювати інтонаційний зв'язок між останньою шістнадцяткою та першою долею наступного такту. Прекрасним завершенням калейдоскопа образів циклу є **Етюд-вальс № 10**, у якому композитор наочно виписує характерні елементи вальсового руху. Мінорна тональність (ля мінор) надає йому святкової урочистості. Основні штрихи – співуче легато та легке, коротке стакато, які вимагають еластичної, дихаючої кисті та точної артикуляції, сприймаються у контексті образної сфери фантазії.

Вищою сходинкою професійного розвитку піаніста є цикл “**Дитяча музика**”, який теж охоплює 10 творів. Твори розміщені за дидактичним принципом; до циклу ввійшла відома “Коломийка”, яка була написана композитором у 1985 році як самостійний твір та на даний час широко використовується у педагогічній практиці. Усі п'єси мають програмні назви, внаслідок чого музичний матеріал сприяє розвитку асоціативного музичного мислення. Оскільки переважаючим джерелом цього циклу є гуцульська фольклорна традиція, за основу інтерпретації важливо взяти уявну інструментальну партитуру та партитуру образів. Насамперед це стосується мініатюр, які розпочинають цикл “Дідусь ідуть в полонину”, “Зайчику, зайчику”, “Зустріч з Рябком”, “Спогади біля ватри”, “Веселий ранок”, “Коломийка”, “Писанка”. Рівень складності цих творів охоплює професійну підготовку піаніста від третього до сьомого року навчання. Однак ряд творів, такі як “Полонез”, “Український марш”, “Пісня без слів”, відповідають професійним вимогам середньо-спеціальних та вищих музичних закладів і можуть включатись до репертуару студентських концертів, конкурсів тощо. У даному циклі композитор широко використовує спектр засобів музичної виразовості гуцульської музичної традиції: гуцульський лад, секундні нашарування у мелодиці та гармонії, кварто-квінтова й характерна інтерваліка, орнаментация, зміна остінатної та синкопованої ритміки, значний артикуляційно-акцентований спектр, імпровізаційність, наскрізний і контрастний динамічний розвиток, імпровізаційну свободу музичного висловлювання. Твори відзначені яскравою театральністю і різнобічною пластикою руху, що притаманне гуцульським танцям. В основу музичного матеріалу закладена асоціація зі звучанням трійстих музик, які включають бас, скрипку, цимбали, інструменти ударної та духової груп. Крім цього, композитор знайомить з індивідуальним трактуванням розповсюджених у європейській клавірно-фортепіанній музиці жанрів полонезу, маршу, пісні без слів. У методичному сенсі музичний матеріал циклу спрямований на подолання основних недоліків виконання творів на фортепіано, які пов'язані, насамперед, із недостатніми відчуттями та навиками у відтворенні живого мелодичного руху, дихаючої артикуляційної й метроритмічної палітри, багатогранних можливостей піаністичного туше, динамічного спектру відповідно до конкретної стилістики тощо. Безперечно, що виконання передбачає безпосереднє, наочне ознайомлення з різними сферами гуцульської традиції, наприклад, традиції писанкарського мистецтва (“Писанка”). Крім цього, важливою особливістю суто піаністичних рішень є природна зручність фактурного викладу, широке використання поряд із поліфонічним

розвитком гамофонно-гармонічного розвитку фактури з ведучою мелодичною горизонталлю. Поряд із використанням стилістичних перевтілень жанрової першооснови у фольклорному стилі композитор використовує стилістичні риси композиторської школи видатних композиторів ХХ ст. Так, наприклад, «Полонез» написаний під переважаючим впливом музики Дмитра Шостаковича. У технічній сфері композитор в основному використовує класичну моторну фактуру, основним прийомом якої є розвиток пальцевої активності в позиційній грі. При цьому спостерігається дидактичне ускладнення фактури – від спрощеного відтворення ритмічних формул народного зразка до послідовного ускладнення фактурного викладу в останніх творах циклу; від переважаючої позиційної пальцевої моторики в перших творах – до різновидів акордової, октавної техніки, техніки сачків, подвійних нот («Пісня без слів», «Полонез», «Український марш»). Характерною особливістю циклу є переважання у перших творах побутових сенок із гумористичним забарвленням – традиція, що найяскравіше проявила себе у творчості французьких клавесиністів. У Шиптура цей ефект досягається за допомогою вдалого використання принципу калейдоскопічного монтажу різнорідних інтонаційних елементів (танцювальних, маршових, пісенних). У своїй переважній більшості п'єси циклу написані у класичних дво-тричастинних формах, що створює нескладні завершені музичні побудови, легкі для розуміння, втілення та слухачького сприйняття. У стилі останніх п'єс циклу написаний і «Карпатський марш», автограф якого наданий композитором авторіві статті.

Якщо попередньо розглянуті фортепіанні твори Богдана Шиптура можна зарахувати в основному до інструктивно-педагогічного матеріалу, то дві музичні картини «Вівчарські світанки» та «На Верховині» вимагають від виконавця високого професійного піаністичного рівня, глибоких знань гуцульської фольклорної традиції та багатого асоціативного образного мислення. Написані у класичних формах: «На Верховині» – у формі рондо з елементами варіаційного розвитку тематичного матеріалу, «Вівчарські світанки» – у формі варіацій з наскрізним розвитком, ці композиції відтворюють барвисті картини карпатської природи, на фоні яких переплітаються мрійливий ліризм і драма, гротеск і яскрава символіка гуцульських танців. Характерне використання композитором основних мінорних тональностей, гуцульського ладу, віртуозного, імпровізаційного начала, динамізоване варіантне розгортання музичного матеріалу, яке закінчується ефектними кодами-коломиїками, кореняться у фольклорних джерелах та підкреслюють їхнє образно-емоційне розмаїття. Разом із цим у даних творах, які написані на стилістичних засадах неоромантизму, розвиток музичного матеріалу, особливо в кульмінаційних утвореннях, породжує деяке подолання тональних устоїв та появу атональних рис; композитор розвиває розпочату в інструктивному матеріалі тенденцію поєднання гуцульської стилістики, типово романтичних зворотів з елементами імпресіоністичного письма та експресіонізму, про що наголошують широке використання цілотнових утворень, межування просторової щільності та розімкненості об'єму звукової палітри, секундові нашарування на мелодичних лініях, поєднання загостреної ритміки, артикуляції з розмаїтою поліритмією, елементів імітаційної поліфонії з оригінальними гармонічними й динамічними зіставленнями. У піаністичному плані характерною рисою музичних карти є те, що технічні проблеми, пов'язані з межуванням остинатності та рухомості, характерною інтонаційністю дрібної техніки, токатністю – у віртуозних кульмінаціях, широким симфонічним диханням, акордовим викладом музичного матеріалу у драматичних варіаціях тощо, не виходить за рамки основного принципу творів, написаних композитором для фортепіано, а саме – позиційності та піаністичної зручності у фактурному викладі.

Отже, на основі аналізу фортепіанних творів Шиптура можна стверджувати, що, загалом, завдяки їхній образно-емоційній спрямованості, програмності змісту, фортепіанному жанру у творчості композитора притаманні: прихильність до романтичної естетики та поєднання особливостей фольклорної стилістики з елементами романтичного, імпресіоністичного та експресіоністичного стилів; риси рапсодичності – відтворення картин народного життя, музичних замальовок народного побуту, героїко-патріотичний тематизм, глибока, вишукана лірика; максимальне наближення тематичного матеріалу до автентики з домінуванням гуцульської музичної традиції, переважаюче оркестрове мислення при піаністичній зручності викладу фактури. Ураховуючи методичну та виховну спрямованість, інформативну наповненість музичного матеріалу фортепіанні твори повинні знайти ширше використання у сфері загальної та професійної музичної освіти, концертно-виконавській творчості.

#### Нотографія фортепіанних творів Богдана Шиптура

(до 2006 року)

- I. «Вівчарські світанки» – музична картина для фортепіано. Івано-Франківськ, 1987 р.
- II. Цикл «Дитяча музика для фортепіано». Івано-Франківськ, 1989 р.
  1. Дідусь і дудь в полонину. 2. Зустріч з рябком. 3. Спогади біля ватри. 4. Веселий ранок. 5. Зайчику, зайчику. 6. Коломиїка. 7. Писанка. 8. Пісня без слів. 9. Полонез. 10. Український марш.
- III. «На Верховині» – музична картина для фортепіано. Івано-Франківськ, 1997 р.
- IV. Українські народні мелодії у легкій обробці для фортепіано. III зошити. I зошит. Івано-Франківськ, 1999 р. II зошит. Івано-Франківськ, 1992 р. III зошит. Івано-Франківськ, 2002 р.
- V. Карпатський марш. Івано-Франківськ, 2002 р.
- VI. Цикл етюдів (10 етюдів). Івано-Франківськ, 2001 р.
  1. Етюд до мажор. 2. Етюд фа мажор. 3. Етюд-пісня. 4. Етюд-коломиїка ре мажор. 5. Етюд-пісня ре мінор. 6. Етюд-марш фа мажор. 7. Етюд до мажор. 8. Етюд соль мажор. 9. Етюд соль мажор. 10. Етюд-вальс ля мінор.
1. Бобалік Я. Різнобарвна веселка нот. Методичний посібник для фортепіано (початковий період навчання). – Івано-Франківськ, 2001. – С. 76 – 85.
2. Бойко С. Музичному закладові Галичини – 100 років // Літературна Україна, 2004. – 8 травня. – С. 4.
3. Бойчук Г. Вдихніть небесну голубиць // Галичина. – 1999. – 16 квітня.
4. Волинський Й. Анатолій Йосипович Кос-Анатольський. – К.: Мистецтво, 1965. – 74 с.
5. Кияновська Л. Син століття. Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Сім новел з життя артиста. – Львів, 2003. – 293 с.
6. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Львів: Сполом, 1998. – 206 с.
7. Кос-Анатольський виховав гідного учня // Галичина. – 2001. – 17 травня.
8. Лешишин С. Свята до музики любов. Слово про Заслужену народну самодіяльну хорову капелу України села Радчі Тисменицького району. – Івано-Франківськ: Обласний науково-методичний центр, 1999.
9. Лешишин С. Праця, що в пісню перейшла. – Івано-Франківськ: Перевал – 2000. – №2–3. – С. 322–323.
10. Мазепа В. Мазепа Л. Консерваторія імені Миколи Лисенка. Фотоарис. – Львів: Каменяр, 1978. – 46 с.
11. Мазепа Л. Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. – Т.1, 2. – Львів: Сполом, 2003. – 488 с.
12. Твердохліб Г. Перший авторський // Культура і життя. – 1988. – 4 вересня. – С.6.
13. Терещенко А. Анатолій Кос-Анатольський. – К.: Музична Україна, 1986. – 80 с.
14. Шиптур Б. Хорові твори. – Івано-Франківськ, 2003. – 89 с.
15. Шиптур Б. Українські народні мелодії в легкій обробці для фортепіано. 1, 2 зошити. – Івано-Франківськ, 1999.
16. Шиптур Б. Українські мелодії в легкій обробці для фортепіано. 3 зошит. – Івано-Франківськ, 2002.
17. Шиптур Б. Пісні та романси. – Івано-Франківськ, 1999. – 75 с.

*In this article the main aspects of composer's style of Bogdan Shyptur, the interpretation of his plays on piano, notography of his plays till 2006 year are investigated. The recommendations concerning the concert presentation of the Shyptur's piano composition are given from the point of view of the modern requirements. The notography of composers piano compositions is given in additions.*

**Key words:** piano art, interpretation, artistic activities.

УДК 78.083.1

ББК 85.315.42

Ірина Новосядла

### “ДИТЯЧИЙ АЛЬБОМ” ЯК ЦИКЛ МІНІАТЮР У ФОРТЕПІАННІЙ ПЕДАГОГІЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ І ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядається “Дитячий альбом” як цикл фортепіанних мініатюр західноукраїнських композиторів I половини ХХ ст. (В.Безкоровайного, Б.Кудрика, Я.Ярославленка, Б.Вахнянина, В.Барвінського, Н.Нижанківського, Р.Савицького, М.Колесси), аналізуються основні групи збірок для дітей: 1) календарно-обрядові; 2) обробки українських народних пісень; 3) цикли програмних різножанрових мініатюр.

**Ключові слова:** дитяча музика, програмна сюїта, фортепіанний педагогічний репертуар, цикл мініатюр.

Збірники фортепіанних мініатюр для дітей становлять значну частину музично-педагогічної літератури. Сюди належать і “Дитячий альбом”, і збірники п’єс, об’єднані спільною програмною назвою, і збірки мініатюр, де немає загальної назви, але є конкретно визначена тематична спрямованість. Тому, в даному випадку, назву “Дитячий альбом” можна прийняти за умовну, адже йдеться про цикл мініатюр, який є різновидом програмної сюїти, де “зв’язок частин визначається не сюжетною лінією, а загальною темою музичного твору” [1, с.313]. Програмна сюїта як цикл мініатюр відповідає основним критеріям музики для дітей: 1) цикли мініатюр легко сприймаються дітьми; 2) їхня жанрова визначеність добре зосереджує увагу, викликає позитивну установку розуміння форми; 3) ці твори є доступними для сприйняття та вивчення.

Серед інших явищ музичної культури фортепіанні Дитячі альбоми виділяються своєю популярністю. І, водночас, знання про цю сторінку музичної культури досі не систематизовані. На даний час збірки п’єс українських композиторів розглядаються як суто дидактичний матеріал у монографіях Б.Милича “Фортеп’янна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва” та О.Олійник “Українська радянська фортепіанна музика для дітей”, але в них є багато “білих плям”, зокрема майже не висвітлено творчість західноукраїнських композиторів початку ХХ століття. Дослідженню фортепіанної літератури саме західноукраїнських композиторів I половини ХХ ст. присвячено чимало праць, статей і монографій науковців, серед яких можна виділити роботи С.Павлишин, Л.Кияновської, Л.Філоненка, Н.Кашкадамової, Ю.Булки, О.Німилович, М.Білинської, Б.Тихонюка, Н.Толошняк, Н.Рябухи, О.Фрайт. Але твори для дітей розглядаються тільки в контексті загального аналізу фортепіанної творчості. Питання про становлення Дитячого альбому як окремого жанру дитячої музики піднімаються у статті Р.Сулим “Становлення дитячої музики в західноєвропейській культурі XVIII-XIX століть (постановка проблеми)”, у котрій авторка підкреслює, що “...досі не існує повного каталога тієї величезної кількості творів, написаних у цій сфері, немає систематизації музичного матеріалу щодо хронології, композиторів, жанрів, стилів і національних культур, яка існує, наприклад, у дитячій літературі...” [2, с.31], а також у дисертації А.Булкіна “Фортепіанний “Дитячий альбом”: шляхи становлення, поетика жанру”, в якій автор уперше у вітчизняному музикознавстві “розглядає фортепіанний Дитячий альбом як специфічну жанрову різновидність циклу мініатюр і пропонує видовий поділ Дитячих альбомів на лірико-спогадальні та лірико-розповідальні” [3, с.10]. Проте предметом цих досліджень є Дитячі альбоми тільки західноєвропейських і російських композиторів.

Тому метою статті є аналіз “Дитячого альбому” як циклу мініатюр в творчості західноукраїнських композиторів I половини ХХ ст., у зв’язку з чим постають такі завдання: установити мотивацію створення композицій для дітей, прослідкувати засади формування дитячої фортепіанної літератури, зокрема циклів мініатюр, у творчості західноукраїнських композиторів, обґрунтувати їх групування за тематичною спрямованістю, а також визначити особливості кожного циклу й місце, яке він посідає у тій чи іншій групі.

Інтерес до дитячої музики щодо формування відповідного репертуару спостерігається упродовж усієї історії розвитку світового фортепіанного мистецтва. Думка про дітей, прагнення зацікавити їх світом музики спонукала до написання дитячих фортепіанних творів.

На початку ХХ ст. дитячий фортепіанний репертуар поповнюється “Ліричними п’єсами” та “Поетичними картинками” Е.Гріга, “Дитячим альбомом” О.Гречанінова, “Бірюльками” та “Маленькими новелами” С.Майкапара, “Маленькими п’єсами” О.Гедіке, “Дитячим кутком” К.Дебюссі, збірками “30 дитячих п’єс” та “24 легкі п’єси для фортепіано” Д.Кабалевського, “Дітям” та “Мікрокосмос” Б.Бартока, “Музикою для дітей” К.Орфа, збіркою “Дитяча музика” С.Прокоф’єва.

Українські композитори також не залишилися осторонь дитячої тематики. Вітчизняний фортепіанний педагогічний репертуар охоплює велику кількість творів, різноманітних за формами й жанрами. Перші зразки української дитячої фортепіанної літератури почали з’являтися ще на початку ХІХ ст. – це були збірки легких перекладів та обробок відомих на той час народних пісень і танців М.Завадського, Й.Витвицького, С.Воробкевича, В.Заремби, розраховані на побутове музикування.

Микола Лисенко першим порушив проблему написання української дитячої музики на професійній основі, створивши опери для дітей на теми українських народних казок (“Коза-Дерева”, “Пан Коцький”, “Зима і Весна”), що стало поштовхом для написання дитячих творів на основі українського народного мелосу його послідовниками – композиторами Правобережної і Західної України.

ХХ століття у музичному світі знаменує новий період еволюції, впровадження та популяризацію національної музичної мови, що не могло не позначитись на творчості західноукраїнських композиторів. Дитяча фортепіанна музика створювалася у нелегкий для українців період 20–30-х років: посилення протистояння між українською та польською громадами, розмах всенародної боротьби проти полонізації української школи, обмеження діяльності “Просвіти”, “Рідної школи”, вимушеного припинення роботи таємного університету у Львові. Тому завданням музичної освіти було виховати у дітей любов до Вітчизни, до всього українського, плекати почуття національної гордості та свідомості.

Фортепіанна музика для дітей композиторів Галичини – це особлива сторінка української культури ХХ ст. Із заснуванням у Львові Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка пов’язане відкриття його філії у різних містах західного регіону, де почали працювати провідні музиканти Галичини, які не могли не звернути увагу на надто скупий педагогічний репертуар для українських дітей. Потрібен був матеріал, у якому, поряд з опануванням виконавської майстерності, діти могли б чути рідну, українську, музику, вчилися любити й розуміти її. Саме тому, як закономірність, сприймається звернення композиторів до фольклору, що є не тільки інтонаційним провідником, але й основою образної схеми, адже наявність відомих мотивів полегшує сприйняття музики.

Фортепіанне мистецтво I половини ХХ століття пов’язане з плідною працею таких композиторів, як С.Людкевич, В.Барвінський, Н.Нижанківський, Б.Вахнянин, В.Безкоровайний, Б.Кудрик, Я.Ярославленко, С.Лукіянович-Туркевич, Д.Задор, В.Вит-

вицький, Р.Сімович, О.Залеський, З.Лисько, А.Рудницький, Р.Савицький, М.Колесса. Оскільки в даній статті розглядаються виключно фортепіанні мініатюри для дітей, які об'єднані у збірки спільною тематичною спрямованістю і є доступними для сприйняття й виконання дітьми, то матеріалом для аналізу дитячих фортепіанних збірок західноукраїнських композиторів I половини ХХ століття послугували зразки творчості Василя Безкоровайного (1880–1966), Богдана Вахнянина (1886–1940), Ярослава Ярославенка (Вінчовського) (1880–1958), Богдана Кудрика (1897–1980), Василя Барвінського (1888–1963), Нестора Нижанківського (1893–1940), Романа Савицького (1907–1960), Миколи Колесси (1903–2006).

Фортепіанні цикли для дітей вищезгаданих композиторів можна поділити на три групи:

I – календарно-обрядові (збірки колядок і щедрівок) В.Безкоровайного, Б.Кудрика, Я.Ярославенка, В.Барвінського;

II – обробки українських народних пісень: збірки п'єс В.Безкоровайного, “Малі легкі кусники” Б.Кудрика, “Шість мініатюр на українські народні теми”, “Українські народні пісні для фортепіано зі словесним текстом” В.Барвінського;

III – альбоми різножанрових дитячих п'єс: “Наше сонечко грає на фортепіано” В.Барвінського, “Фортепіанний альбом для молоді” Н.Нижанківського, “Дрібнички” та “Три п'єси для дітей” М.Колесси.

Розглянемо кожну групу, щоб визначити характерні особливості циклів.

На початку ХХ ст. частина композиторів залишалась вірною романтично-фольклорним принципам творчості. Вплив романтизму зумовлений і зверненням композиторів до різдвяної тематики, адже для всієї європейської культури був дуже важливим зв'язок образу дитини з темою Різдва як домашнього свята (що знайшло відображення у творчості Ф.Мендельсона, Ф.Ліста, П.Чайковського). Але опрацьовуючи церковні колядки й щедрівки, західноукраїнські композитори ставили певні завдання – сприяти їх популяризації, прищепити дітям любов до народних звичаїв, на знайомому інтонаційному матеріалі розвивати в дітей почуття патріотизму. Актуальним залишається звернення до цього пласта календарно-обрядового фольклору й сьогодні – в умовах національно-культурного відродження, з метою музично-естетичного, духовного й національно-свідомого виховання підростаючого покоління. Тому, враховуючи інтерес дітей до цього жанру народної творчості, викладачам музичних шкіл доцільно використовувати колядки й щедрівки в шкільному репертуарі з метою їх виконання у новорічних та різдвяних концертах, тим самим “поповнити коло уявлень молодих музикантів про власні культурні надбання та мистецькі традиції” [6, с.195].

Деякі із збірок містять тільки традиційні галицькі різдвяні колядки (В.Безкоровайного, Я.Ярославенка), інші – крім галицьких, презентують також колядки та щедрівки з Великої України, лемківські, закарпатські, із збірок К.Стеценка, Ф.Колесси та К.Квітки (Б.Вахнянина, В.Барвінського). Кожний композитор подає свій варіант фактурного викладу і гармонізації. Не зупиняючись докладно на варіантах аранжування колядок Б.Вахнянином та В.Безкоровайним, відзначимо простоту і прозорість їх фактурного викладу, доступність виконання. Окремо слід виділити збірку Я.Ярославенка, на якій помітно позначився вплив “віденського” романтизму, зокрема творчості Ф.Шуберта. Кожна колядка починається 4-тактовим фортепіанним вступом, фактура викладена таким чином, що колядка може виконуватись і як суто фортепіанний, і як вокальний твір із фортепіанним супроводом: багатий мелодизм, дво-, триголосний виклад, цікавий варіант партії акомпанементу дають підстави вважати цю збірку зразком салонного лірико-сентиментального виконавства.

## У ВИФЛЕЄМІ

Я Ярослава

У своїй “Збірці колядок і щедрівок” В.Барвінський, підкреслюючи яскравість і самобутність мелодики, ускладнює фактуру, поліфонізує її і розширює тембральний діапазон, використовує часті зміни метроритму, багату колористичну гармонію (як, наприклад, у колядці “У Вифлеємі”, де, використовуючи весь діапазон інструмента, арпеджованими перегуками акордів у мелодії з квінтами в басу композитор створює ефект церковних дзвонів).

## 19. У Вифлеємі нині новина

(галицька)

Очевидно, що в цій збірці простежується захоплення композитором (“не без заохочення свого вчителя, В.Новака” [4, с.190]) імпресіонізмом і символізмом – на це вказує використання багатих можливостей гармонічної колористики та зображально-просторової фактури.

На жаль, незважаючи на те, що збірка “Колядки і щедрівки” В.Барвінського написана з думкою про збагачення педагогічного репертуару і є цінним матеріалом, який знайомить дітей з перлинами народної творчості, окремі колядки досить важкі для виконання дитиною з огляду на її фізіологічні можливості і, ймовірно, розраховані або на початкуючого дорослого музиканта, або на “музично школеного, а то й фахового музиканта...” [5, с.2]. Підтвердженням

цьому є власні спостереження автора статті, що дуже рідко колядки складають виконавський репертуар на обласному та Всеукраїнському конкурсах юних піаністів ім. В.Барвінського.

Проміжне місце між I та II групами займає „Український фортепіанний альбом для початківців” Р.Савицького, оскільки перші чотири п’єси збірки – галицькі колядки, а решта – обробки українських народних пісень.

В “Українському фортепіанному альбомі для початківців” Р.Савицький ставить завдання – ознайомити дітей з різними жанрами української народної творчості. Крім уже згаданих колядок, тут представлені відома гаївка “Подольночка”, пісня-веснянка “Зозуля”. коліскова “Ой ходить сон”, історична пісня “Стоїть явір над водою”, пісня-марш “Гей, там на горі Січ іде”, коломийка “Верховино”. Дуже простий фактурний виклад, мелодія, яка легко запам’ятовується, зручне діапазонове розташування, вдало підібрана аплікатура допомагають учневі-початківцю швидко вивчити твори. Крім того, педагогічне спрямування цієї збірки визначається формуванням виконавських навичок: використання основних прийомів гри, вироблення координації ігрових рухів, розвиток поліфонічного слуху. Особливо слід відзначити п’єси, написані у формі варіацій: “Іхав стрілець на війноньку” (під назвою твору композитор ставить ремарку, де дає образну характеристику кожній варіації) і “Іхав козак за Дунай”, яка завершує збірку, – найскладніший твір циклу. Так, зокрема, в першій варіації композитор використовує прийом перехрещення рук, де мелодія виконується лівою рукою у верхньому регістрі, а в другій – тріольні фігурації у супроводі. Створюючи цей альбом, Р.Савицький дуже добре продумав ступінь технічної складності п’єс, що поступово зростає. Враховуючи національно-історичні особливості українського народу, упорядник підібрав такі твори, які чітко віддзеркалюють ментальність нації і, зважаючи, що збірка була видана у США з метою популяризації української національної культури, таке бачення допомагало прищепити дітям розуміння та любов до рідного мистецтва, не загубити на чужині національного духу, не втратити етнічної самосвідомості. А завдяки перевиданню у 1999 році Альбому в Україні, він широко використовується у репертуарі ДМШ.

Другу групу творів для дітей становлять обробки українських народних пісень, представлені в циклічному зібранні.

Не зупиняючись конкретно на циклі кожного композитора, відзначимо лише їх характерні ознаки та стильові особливості.

Беручи за основу популярну українську народну пісню (обрядову, жартівливу, історичну), традиційні танці (коломийку, козачок, гопак), кожний композитор репрезентує своє бачення обробки. Так, у збірці В.Безкоровайного і в циклі “Малі легкі кусники” Б.Кудрика музична мова композиторів “близька до творів віденських класиків: фактурний виклад прозорий з надзвичайно розвинутим, мелодизованим акомпанементом” [12, с.35].\* Обидва композитори, зберігаючи композиційну будову мелодії, використовують підголоскову та імітаційну поліфонію, варіаційну видозміну. Але В.Безкоровайний подає збірку як дидактичний матеріал – п’єси групуються за принципом зростання труднощів відповідно до року навчання. Крім творів для сольного виконання В.Безкоровайний написав цикл обробок українських народних пісень для виконання у 4 руки\*\*. Видання цих збірок сьогодні є актуальним і доречним з огляду на інтерес дітей до вивчення близької і зрозумілої їм музики, особливо творів для виконання в 4 руки, оскільки український дитячий ансамблевий репертуар є небагатим.

\* На даний час рукописний цикл «Малі легкі кусники» Б.Кудрика готується до видання, рукопис знаходиться у приватній бібліотечі кандидата мистецтвознавства, доцента Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника Н.Голошняка.

\*\* На сьогодні всі твори існують у рукописах, і їх виданням займається Сімферопольське міське науково-творче товариство В.Безкоровайного, яке очолює п.Богдан Безкоровайний.

У циклах „Шість мініатюр на українські народні теми” й „Українські народні пісні для фортепіано” в руслі естетичної тенденції свого часу, неофольклоризму, В.Барвінський прагне звільнитись від салонності, вузького етнографізму, наتمість знайти небанальні форми застосування українських фольклорних інтонацій, шукає нові способи інтерпретації народнопісенних тем. В.Барвінський – типовий композитор-мелодист, що поєднує його з такими композиторами-романтиками, як Ф.Шопен, П.Чайковський: пісенна мелодика його мініатюр гнучка, імпровізаційно-вільна в кантіленних п’єсах і пружно-пульсуюча в танцювальних. Водночас композитор “тяжів до “полістилістичної” багатозначності фольклорного тематизму в контексті різних минулих стилів – в чому відчувається вплив сецесії та символізму” [4, с.190]. Обидві збірки розраховані на дітей середнього шкільного віку, котрі вже володіють певними музичними знаннями й навичками гри на фортепіано. Композитор створив цикли, що стали фундаментом для наступного етапу навчання, котрі забезпечують доступність музичного матеріалу і всебічність розвитку здібностей учня. Піаністична зручність і доцільність фортепіанного викладу передбачають органічне засвоєння технічних труднощів із метою максимального втілення художнього змісту. Останнім часом спостерігається підвищений інтерес до збірок, мініатюри постійно звучать на конкурсах юних піаністів ім. В.Барвінського різних рівнів.

Третю групу становлять дитячі альбоми програмних різножанрових контрастних мініатюр.

Педагогічна збірка В.Барвінського “Наше сонечко грає на фортепіані” репрезентує 20 дитячих п’єс (на сьогодні знайдено 17) на українські народні мелодії для учнів молодших класів. Композитор писав: “Метою цієї збірки було зв’язати українську дитину вже у початках її фортепіанних студій з українською мелодикою і піснею, намагаючись різноманітністю гармонії, голосоведенням і не так вже дешевою чи простою фортепіанною фактурою піднести чи виробити смак дитини, кормленої у початках науки різними школами гри на фортепіано вроді Баєра і ін. з закостенілим і стереотипним примітивізмом початкового музичного матеріалу або чужими психіці нашої дитини, часто теж доволі дешевими змістом творами для дітей чужих авторів” [5, с.30]. Образний зміст п’єс створює дитині настрій сімейного затишку, що поєднує їх із “Дитячим альбомом” П.Чайковського, а своїм романтичним ліризмом – з “Альбомом для юнацтва” Р.Шумана. Назви п’єс циклу, в поєднанні з образністю самої музики, дають великий простір дитячій уяві. Але, сприяючи національно-патріотичному вихованню дитини, композитор використовує знайомі і близькі маленькому українцю народні мелодії: “Обжинкова пісня”, “Коломийка”, “Думка”, “Зозуленька” (щедрівка), “Веснянка”, “Коліскова”, які оточують її в побуті; улюблені дитячі образи: “Лелека”, “Горобчик”, “Зайчик”, “Комарик”, “Телятко”; картини природи: “Сонечко”, “Дощик”; цілі сюжетні сценки: “Мишка та ведмідь”, “Півники молотять”, “Жучок і жучиха”; дитячі забави: “Сорока-ворона”. Природне голосоведення, проста фактура допомагають глибше пізнати зміст твору. У цих п’єсах багато звукообразності, ілюстративності, а іноді й прямого наслідування, через що вони такі сприйнятливі і близькі дітям.

Звісно, що стилістично ця збірка не могла бути складною з огляду на її педагогічне спрямування, отож В.Барвінський звертається до традиційних засад гармонії, фактури, форми, намагаючись допомогти початківцям засвоїти фактурні труднощі.

Альбом “Фортепіанні твори для молоді” Н.Нижанківського, хоча й втілює певні ознаки сецесійної естетики, все ж таки більше тяготе до “салонності, камерної рафінованості фортепіанного жанру” [4, с.205]. Альбом складається з 5 дитячих мініатюр

та творів, що потребують вищого рівня виконавської майстерності. Назви дитячих мініатюр (“Марш горобчиків”, “Староукраїнська пісня”, “Коломийка”, “Івасько грає на чельо”, “Гавот ляльки”) свідчать про тематичну спорідненість із “Дитячим альбомом” П.Чайковського, але в основі цієї збірки – образи, які підкреслюють національну спрямованість “Альбому”, що є доступними для сприйняття української дитини і здатні викликати в її уяві конкретні асоціації. Кожна з мініатюр, контрастних за настроєм, присвячена дітям композиторів – товаришів Н.Нижанківського. Поєднання національної характерності з “салонністю”, яка виразилась у використанні побутових жанрів, елегантність музичної манери – ці ознаки фортепіанного стилю композитора в повній мірі відобразились в “Альбомі для молоді”.

М.Колесса – найбільш новаторськи мислячий композитор. Як досить виразний модерніст, він “прагнув відійти від традиційних пісенно-романтичних засад творчості” [4, с.240], натомість органічно “вплести” гуцульський фольклор в сучасну художню мову (як це зробили Б.Барток, К.Орф).

Образи Гуцульщини, інтонації пісенно-танцювальних жанрів цього краю (коломийки, гуцулки, аркана) є основою сюїтних циклів М.Колесси: “Три п’єси для дітей”, “Дрібнички”. Індивідуальний стиль композитора базується на поєднанні неокласичних, неофольклористичних та імпресіоністичних ознак із гуцульською інструментальною виконавською традицією: характерний мелодизм, багата орнаментика, ладогармонічні особливості, звуконаслідування таких народних інструментів, як дрімба, сопілка та трембіта, а також ансамблю “троїстих музик” у взаємодії з артикуляційними, динамічними, агогічними нюансами збагачують музичну палітру, а жива пластика мелодичної лінії викликає в уяві не тільки слухові, а й зорові асоціації. Завдяки яскраво вираженому національному колориту твори є надзвичайно популярними в репертуарі дитячих музичних шкіл.

Таким чином, для естетики виникнення фортепіанного Дитячого альбому в творчості західноукраїнських композиторів I половини ХХ ст. характерні такі зв’язки: а) професійної композиції та побутового музикування; б) багатовікової традиції викладання та яскравої індивідуальності композитора; в) дидактичних завдань, простоти фактури й найактуальніших для українського музичного мистецтва образів і жанрів. Вплив західноєвропейських композиторських шкіл і розмаїття естетичних тенденцій тогочасної західноукраїнської культури проявились у творчості та світогляді вищезгаданих композиторів, кожний з яких, у свою чергу, сформував свій власний стиль. Розглянуті дитячі фортепіанні альбоми визначаються національною ідеєю, чітко окресленою жанровістю, широкою інтонаційною палітрою, багатим мелодизмом, цікавими колористичними та звукообразними ефектами. Вони об’єднані в цикли спільною програмною назвою або спільною темою й відзначаються педагогічною спрямованістю. Поєднання національних традицій з новими естетичними віяннями мало дидактичне значення: виховати в юних музикантів зацікавлення новими художніми системами й розуміння не лише традиційних, але й модерніших засобів виразності. Творчий доробок західноукраїнських композиторів є вагомим внеском в українську фортепіанну педагогічну літературу. Особливо цінною є віднайдена спадщина, на якій сучасні діти мають змогу ознайомитись з українською культурою початку ХХ ст. і фортепіанним мистецтвом зокрема.

1. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.
2. Сулим Р. Становлення дитячої музики в західноєвропейській культурі XVIII–XIX століття (постановка проблеми) // Музична культура Європи в міжнародних контактах. – Суми: СДП ім. А.Макаренка, 1995. – С.31–38.

3. Булкін А. Фортепіанний “Дитячий альбом”: шляхи становлення, поетика жанру / Дисертаційна робота. – Національна музична академія України імені П.Чайковського. К., 2005. – 170 с.
4. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. – Тернопіль: АСТОН, 2000. – 340 с.
5. Барвінський В. Передне слово // Колядки і шедрівки на фортепіано з підложеним текстом. – Львів: Видання Музичного Товариства ім. М.Лисенка, 1935. – С. 1–2.
6. Павлишин С. Василь Барвінський. – К.: Музична Україна, 1990. – 88 с.
7. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість. – К.: Музична Україна, 1972.
8. Толошняк Н. Творча та музично-просвітницька діяльність Василя Без коровайного // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. I. – 1999. – С.162–168.
9. Кашкадамова Н. Роман Савицький – піаніст і педагог // Музика. – 1991. – №4.
10. Никорак Н. Творча та просвітницька діяльність Ярослава Ярославенка // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. III. – 2002. – С.187–195.
11. Бобер А. Педагогічні принципи М.Колесси // Музика – 1988. – №3.
12. Пірус В. Розвиток простих жанрів пісні, танцю і маршу у фортепіанній творчості композиторів Галичини в період 10–30-их років ХХ століття // Магістерська робота. – Івано-Франківськ: Прикарпатський університет ім. В.Стефаника, кафедра музикознавства, 2001. – 77 с.
13. Лесик Д., Біркова Є. Василь Барвінський: Дитяча фортепіанна музика. Методичні рекомендації педагогам-піаністам. – Івано-Франківськ, 1996.
14. Милич Б. Фортепіанна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва. – К., 1961. – 130 с.
15. Олійник О. Українська радянська фортепіанна музика для дітей. – К.: Наукова думка, 1979. – 107 с.
16. Фрайт О. Фольклорні мотиви в музичних творах для дітей. // Народна творчість та етнографія. – 1993. – №4.

### Додаток

#### Нотографія дитячих фортепіанних циклів:

1. Барвінський В. Колядки і шедрівки для фортепіано зі словесним текстом // Упорядник О.Смоляк. – Тернопіль: Збруч, 1997. – 22 с.
2. Барвінський В. Українські народні пісні для фортепіано зі словесним текстом // Упорядники Р.Савицький -мол., О.Смоляк. – Тернопіль: АСТОН, 2000. – 34 с.
3. Барвінський В. Твори для фортепіано // Упорядник С.Павлишин. – К.: Музична Україна, 1988. – 48 с.
4. Барвінський В. Фортепіанні п’єси для дітей // Упорядники О.Смоляк, Л.Корній. – Тернопіль: Лілея, 1996. – 22 с.
5. Ярославенко Я. Коляди для фортепіано // Упорядкування та слово про композитора М.Шевченко. – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – 36 с.
6. Безкоровайний В. При ялинці. Збірка колядок в перекладі для фортепіано з текстами // Упорядник І.Полякова. – Івано-Франківськ: Плай, 1999. – 31 с.
7. Вахнянин Б. На щедрий вечір (“Чемним дітям зладив Вуйко Богдан”) // Підготував до друку П.Чоловський. – Івано-Франківськ: ПП “СІМІК”, 1999. – 31 с.
8. Савицький Р. Український фортепіанний альбом для початківців // Упорядник О.Смоляк. – Тернопіль: Збруч, 1999. – 14 с.
9. Нижанківський Н. Фортепіанні твори для молоді // Упорядник О.Смоляк, Л.Корній. – Тернопіль: Лілея, 1996. – 23 с.
10. Колесса М. Вибрані фортепіанні твори // Упорядник К.Колесса-Гелитович. – К.: Музична Україна, 1984. – 72 с.

*In this article, “Children’s Album” is presented as the cycle of miniatures in the piano educational literature of West Ukrainian composers of the first half of the 20th century. The basic groups of collections for children are analyzed: 1) seasonal-ceremonial, 2) arrangements of Ukrainian folk songs, 3) cycles of program miniatures from different genres.*

**Key words:** children’s music, program suite, piano educational repertoire, cycle of miniatures.



**ЮРІЙ КРИХ.  
ПОРТРЕТ СКРИПАЛЯ-ВИКОНАВЦЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ РЕЦЕНЗІЙ  
(до 100-річчя від дня народження)**

У статті розглядаються особливості виконавської манери скрипаля Ю.Криха. Основна увага автора зосереджена на висвітленні різножанровості репертуару та розмаїття виконавських засобів в інтерпретації згідно з численними рецензіями та відгуками.

**Ключові слова:** скрипаль, виконавець, концерт, рецензія, репертуар, манера, стиль.

Ім'я Юрія Криха (1907–1991) – професора, блискучого скрипаля-виконавця, педагога, диригента і громадського діяча Галичини – було добре відоме в Україні, а також неодноразово звучало у європейській пресі. Він жив і успішно працював у дуже складний для Європи, ба навіть для усього світу час, час великих суспільних потрясінь – двох світових воєн, між- і післявоєнних негараздів і злиднів. Його надзвичайно цікаве й разом із тим сповнене небезпекою життя перетнулося з долями багатьох відомих людей, чиї імена разом з іменем Юрія Криха увійшли в історію. Ті, хто знали його, відзначають творчу активність, широту науково-мистецьких зацікавлень, дивовижну працездатність. Працював у Тернополі, Львові, Києві, Бердичеві, Станіславі (Івано-Франківську), де організовував хори, оркестри, ансамблі, якими часто керував чи диригував. Найтриваліший за часом період творчої, педагогічної та громадської діяльності Ю.Криха пройшов на Прикарпатті в Івано-Франківську. Гастролював по Україні та Європі, дуже часто з дружиною-піаністкою Іриною Любчак. Його скрізь любили за товариську вдачу, щирість, виняткову вихованість і чуйне ставлення до людей, які його оточували, з якими він працював і спілкувався.

У 30-ті роки на галицькому музичному небосхилі Ю.Крих був чи не єдиним концертуючим скрипалем-виконавцем [1, с.174]. “Технічно дуже завансований, музикальний і серйозний у своїх артистичних намірах – Крих є вже сьогодні скрипалем у повному розумінні цього слова” [2]. Станіслав Людкевич вважав, що Ю.Крих “скрипак, який невпинною працею добуває собі скрипкову “марку” [3, с.537]. Всюди, де концертував Юрій Крих, преса повнилася захопленими рецензіями, у яких відзначалися “видатний, гарний і певно поставлений тон, ритмічна прецизність та інтонація” [4]. Його концерти завжди відзначалися доброю організацією, зразковою дбайливістю про стиль, різноманітністю програми та старанністю її підготовки. Гра Ю.Криха виділялася чудовою співністю інструмента, технічною спроможністю, легкістю, витриманістю і тонкою музикальністю [1, с.174].

Оскільки автору статті не вдалося віднайти аудіозаписів гри Ю.Криха, то спробуємо провести реконструкцію виконавської манери згідно з численними усними відгуками та друкованими рецензіями про сольні виступи Криха. Відомо, що не тільки українська, а і європейська преса повнилась найгучнішими дифірамами щодо блискучих концертів професора Криха під час його турне по Європі та концертів в Україні. З виступів у

Європі є тільки загальні згадки про шалений успіх у Відні, Берліні, Варшаві, Кракові, Парижі та інших містах. А концерти в Україні можемо оглянути детальніше, оскільки збереглися афіші та численні відгуки, які допоможуть намалювати виконавський портрет Ю.Криха.

Репертуар скрипаля містив різноманітні за жанром та стилем твори: від Вівальді та Баха – до найновіших на той час творів українських і зарубіжних композиторів, від коротких лаконічних п'єс – до найскладніших скрипкових концертів, від співучої кантилени – до карколомних технічних пасажів: “Треба відзначити, що скрипак Юрій Крих старався усе збагатити свої програми новими невідомими творами чужих та в першу чергу українських композиторів” [5]. Як зазначав Н.Нижанківський, Крих намагався кожен твір виконати перш за все стилево [6]. Очевидно, слід розглянути репертуарний доробок Ю.Криха детальніше.

З творів старовинної музики можна назвати сонату “Покинута Дідона” Д.Тартіні – слухачі визначали рівність та теплоту звучання інструмента Ю.Криха; ля-мінорний концерт А.Вівальді, в якому виконавець “зумів зацікавити слухачів технічною опанованістю та випрацьованою в деталях інтерпретацією” – у першій частині дещо “надмірні состенута та рітардандо”, “контемпліційною глибиною” контрастувала друга з повною “рухливою мінливості” третьою частиною [5]; подвійний концерт, частини зі сольних сонат і партіт та відома “Арія” Й.С.Баха.

Твори класичного стилю репертуару представлені штрихово витонченою сонатою А-dur В.А.Моцарта (“Моцартівський стиль був тонко відчутий та правильно поданий” [5]) й улюбленою, завжди дуже “темпераментно і натхненно” [7, с.53] виконуваною Крихом “Крейцеровою” сонатою №9 Л.ван Бетовена.

Найчисленнішими в репертуарі скрипаля були твори романтичної доби. Це – концерти Й.Брамса, П.Чайковського (“...незважаючи на надто подекуди свобідну ритміку у першій частині, все ж таки провідну лінію удалося виконавцеві вдержати вповні на висоті” [3, с.611]); Г.Венявського d-moll op.22 (“розмах, вибухи, солодкість кантилени, переливи розгравности – все це вмонтовано в одну цілість” [6], “бездоганно та доволі стилево...збираючи грімкі оплески одушевленої публіки” [3, с.526]); Н.Паганіні №6 (“ніжна кантилена чергується з паганінівськими технічними ефектами – арпеджіо, флажолети, подвійні флажолети у швидкому темпі – виконані інтонаційно, ритмічно і технічно” [8]); концертний дует Ш.Беріо. Серед сонатного репертуару – сонати Ц.Франка (c-moll) та “багаті норвезькою орнаментикою” [9] перша і друга сонати Е.Гріга. І, звичайно, у великій кількості представлені романтичні п'єси: милозвучні – “Колискова” (любив виконувати на біс) та “Ave Maria” (“цілість молитовна, як і треба було” [6]) Ф.Шуберта, “Слов'янський танець” А.Дворжака, “Романс” П.Чайковського; п'єси запальних іспанців – “Циганські наспіви” П.Сарасате (“брильянтне технічне опанування” [5]) та “Хота” М.де Фалья; технічно-віртуозні – “Хоровод гномів” А.Бацціні, “вічно свіжа і променіюча перлистими пасажами” [10] “Скерцо-Тарантела” Г.Венявського, “блискуче виконувана” [11] технічна п'єса “Перпетум мобіле” О.Новачека (виконував у переважаючій більшості концертів), Каприс №24 Н.Паганіні–К.Шимановського (“багатий і різноманітний арсенал засобів виразності” [12]) та славнозвісний “Політ джмеля” Н.Римського-Корсакова, улюблений твір Ю.Криха, який дуже часто звучав у концертах по два рази (виконував ще й на біс).

Окрему частину репертуару склали твори зарубіжних композиторів ХХ ст.: імпресіоністичний “кольористично виразний” [13] “Фонтан Аретузи” К.Шимановського, “Friss” Б.Бартока та Gustave Samazeuilh – “Іспанська пісня” (виконавець створював “калейдоскопічну зміну настроїв – від елегантного до святково-урочистого” [12]).

Як згадує донька Лідія, Крих надзвичайно любив виконувати нові, сучасні йому твори. Шукав у них щось цікаве, виразне. Адже ці твори – чисте поле для творчості художника, вони не скуті рамками стилю як, наприклад, твори барокової чи класичної доби, тим більше, що композитори, зокрема сучасні, переважно радо вітають політ інтерпретаційної думки виконавця. Н.Нижанківський особливо підкреслив, що “Крих грає модерністів не як якусь “кумедну диковинку”, тільки як музику, що пішла на етап дальшого нашого насущного хліба. Але тому, що Крих добре перетравив минувшину, він розуміє твори сучасників, відчуває їх, так сказати б, психічно їх потребує, тому виходять вони в його інтерпретації дуже просто, дуже природно і місцями так зрозуміло, немовби Крих грав якусь звичайну пісеньку, чи злегка “для себе” імпровізував у вільну вечірню годину...” [6].

Вагоме місце у репертуарі Ю.Криха посідали мініатюри українських композиторів, які він “блискуче виконував” [3, с.613]: “Рапсодія” М.Лисенка (перше виконання у Львові), Варіації на народну тему Ю.Мейтуса (перше виконання у Львові), “Пісня” В.Барвінського, “Чабарашка” С.Людкевича (редакція і перше виконання Ю.Криха), “Танок” А.Солтиса (редакція і перше виконання Ю.Криха), “навіяна меланхолією” [8] “Імпровізація” О.Москвичіва та власний твір “Верховина” – “фантазія, в якій відчувається широкий подих гір і молодості” [11].

Отже, коротко оглянувши основні, найчастіше виконувані твори з репертуару Криха, бачимо, якою треба було володіти глибиною звука та технічними навичками, щоб із легкістю долати такі відомі і зовсім не прості щодо техніки виконання твори. Ось ще кілька відгуків рецензентів: “Його гарний тон, повний, звучний, гнучкий у виразі, доволі велика чистота інтонації, непересічна біглисть, та психічні вартості, про які вже згадано, призначують його до дійсної, поважної, правдиво мистецької гри” [6]; “Крих визначився при дуже добрій звучності інструменту зрівноваженим, спокійним веденням смичка, прозорою технікою та м’яким і соковитим, але не перечуленим тоном” [5]; “...великий інтелектуаліст-музик, надзвичайно сильна індивідуальність, глибокий мислитель, якого уміння йде в парі з творчістю... Кожний його концерт належить до тих споминів, які залишаються на все життя. Його мистецтво – це справді геніальна інтерпретація людської думки...” [7, с.42–43]. Непересічний талант, неймовірна працьовитість, велика життєва активність (на своєму 80-річному ювілеї виконав “Політ джмеля” Н.Римського-Корсакова) – все це характеризує надзвичайно насичене й цікаве творче життя маестро Юрія Криха. Очевидно, що постійному успіхові концертів Ю.Криха довгий час сприяв інструмент роботи знаменитого А.Страдіварі, звучання якого, безперечно, надихало маестро Криха на високохудожнє музикування. Але всім відомо, що інструменти самі не грають, тим більше, що у грі на скрипці чи не вирішальну роль має праця, майстерність та школа. До речі, школа у випадку Ю.Криха займає не останнє місце з вищезазначених факторів.

Ознайомлення з рецензіями на виступи Юрія Криха дає підстави стверджувати, що його виконавський стиль увібрав у себе деякі риси виконавської манери європейських

скрипалів-романтиків: виразність кантилени, теплоту звука, багатотембровість, експресивність, поривчастість. Багато технічних прийомів запозичені у європейських скрипкових шкіл: стакато-воландо, спікато, мартеле [14].

Важливу роль у формуванні виконавської манери галицького віртуоза відіграли традиції народного виконавства, пов’язані з особливостями західноукраїнського фольклору. Наприклад, гра детаще коротким смичком у швидкому темпі (наближене до сотіє), широке використання мелізматики (морденти, форшлаги, трель), гліссандо, інструментальна речитація, імпульсивне вібрато. Ці прийоми часто представлені у творах для скрипки українських композиторів (В.Барвінського, М.Гайворонського, І.Левицького, С.Людкевича, Р.Придаткевича), які часто виконував Юрій Крих [15, с.22–23].

Виконавській майстерності Ю.Криха притаманні різноманітна техніка правої руки, глибокий і приємний тембр звука, що не тратьє своїх якостей навіть у швидких пасажах, благородна кантилена, добре розвинена біглисть пальців лівої руки, темперамент і енергія. Він досконало володів технічними прийомами, започаткованими Н.Паганіні: піццикато лівою рукою та виконання подвійних флажолетів у швидкому темпі. Технічні засоби Ю.Криха завжди підпорядковувались художній межі [15, с.24].

Вихований на методиках російської (С.Іванов) та франко-бельгійської (Ж.Тібо) скрипкових шкіл, Ю.Крих вніс особливий акцент та новизну у скрипкове виконавство і шкільництво Західної України. У цей складний час Другої світової війни та у важкі роки повоєнної відбудови – прищеплення інших відомих шкіл були як ніколи актуальними для подальшого розвитку професійного скрипкового виконавства в Україні.

1. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ століття): Монографія. – К.: Вежа, 1997. – 326 с.
2. Рудницький А. Юрій Крих // Діло. – 1936. – Ч.83.
3. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упор., редакція, переклади і примітки З.Штундер. – Львів: Вид-во М.Коць, 2000. – Т.2. – 816 с.
4. Барвінський В. Скрипак Юрій Крих... // Новий час. – 1936. – 23 квітня.
5. Барвінський В. Юрій Крих – скрипак // Краківські вісти. – 1942. – 16 грудня.
6. Нижанківський Н. Юрій Крих // Українські вісти. – 1936. – 14 квітня.
7. Крих Т. Юрій Крих: Спогади. Статті. Рецензії. Листування. – Коломия: Вік, 1996. – 96 с.
8. Березовський В. Юрій Крих у Чорткові // м.Чортків, 16 січня 1943 р.
9. Білецька Х. Музики світ прекрасний // Прикарпатська правда. – 1971. – 13 квітня.
10. Погоріліс М. // Голос Польський. – 1939. – 14 травня.
11. Кос-Анатольський А. Ювілей Юрія Криха // Культура і життя. – 1977. – 31 березня.
12. Грабовецький В., Василькевич Х. Жива і глибока думка // Культура і життя. – 1976. – 29 жовтня.
13. Барвінський В. Хроніка й рецензії // Українська музика. – Львів, 1939.
14. Волошук Ю. Скрипаль Юрій Крих: грані творчого обдарування // Музично-краєзнавчий альманах “Без пісень нема життя...”. До 40-річчя створення музичного факультету Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника. — Івано-Франківськ: Гостинець, 2006. – с. 12–16.
15. Волошук Ю. Концертне життя Галичини і виконавсько-пропагандистська діяльність провідних галицьких скрипалів (1848–1939). – К.: Знання, 1999. – 36 с.

*Analyzation of the performance manner of violinist Yuriy Krykh. The author's general attention is concentrated on the multigenre repertoire and the different performer's technical resources by numerous reviews and opinions.*

**Key words:** violinist, performer, concert, review, repertoire, manner, style.

УДК 78.022  
ББК 85.310.71

Юрій Волощук

ПРОФЕСІЙНА РЕКОНСТРУКЦІЯ ФОЛЬКЛОРУ  
У ТВОРЧОСТІ СКРИПАЛЯ СЕРГІЯ ОРЛА

*У статті окреслюються напрями професійної діяльності відомого в Україні й за її межами народного скрипаля Сергія Орла, вивчаються особливості його виконавського стилю, досліджується специфіка втілення “виконавського фольклоризму” в авторських композиціях музиканта. Творчість прикарпатського віртуоза розглядається у контексті розвитку традиційного скрипкового мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття.*

**Ключові слова:** народне виконавство, фольклор, фольклоризм, реконструкція фольклору, виконавська творчість.

Музична народна творчість на сучасному етапі розвитку стає предметом дедалі глибшого вивчення. Українська фольклористика та органологія піддають щоразу детальнішому аналізу її складові елементи як у зв'язках, що існують у середині самого музичного фольклору, так і в його зв'язках з іншими явищами культури.

Розвинене народно-інструментальне мистецтво українського народу знайшло своє відображення у численних публікаціях вітчизняних та зарубіжних учених. Зокрема, серед українських дослідників, які працювали в цій галузі, відзначимо Миколу Лисенка, Климента Квітку, Гната Хоткевича, а також сучасних музикологів – Михайла Хая, Андрія Гуменюка, Анатолія Іваницького.

Значний внесок у розвиток музичного інструментознавства та психологію традиційної інструментальної творчості зробив видатний український етномузиколог Ігор Мацієвський. Його великий науковий доробок присвячений теоретичним й методологічним проблемам традиційної інструментальної музики, її музичним формам, сферам та функціонуванню у світі.

Особливості функціонування автентичного скрипкового виконавства на теренах Гуцульщини, виконавські стилі провідних народних музикантів ґрунтовно вивчаються російською дослідницею Вікторією Мацієвською.

Шляхи створення методологічної бази для втілення у навчальному процесі виконавського фольклоризму, як одного з перспективних напрямів удосконалення і розвитку національної скрипкової школи, накреслюються Ігорем Андрієвським.

Однак у працях етномузикологів надто фрагментарно висвітлюються питання взаємозв'язків професійного та народного скрипкового виконавства, не систематизуються особливості функціонування етнофольклорного виконавства на теренах України наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття. Жодний з дослідників не аналізував виконавсько-просвітницької діяльності одного з найвизначніших сучасних інтерпретаторів інструментального гуцульського фольклору скрипаля Сергія Орла, який значно розширив арсенал засобів художньої виразності, синтезуючи досягнення академічного та автентичного виконавського мистецтва.

Визначення напрямів професійної діяльності, особливостей виконавського стилю та специфіки втілення виконавського фольклоризму в авторських композиціях скрипаля Сергія Орла, творчість якого нерозривно зв'язана з еволюційними процесами у традиційному скрипковому мистецтві України на межі ХХ–ХХІ століть – усе це становить головні завдання наукового пошуку даного дослідження.

Одним із важливих стильових компонентів музичного фольклору є народне інструментальне виконавство, яке справедливо вважають невід'ємною частиною процесу творення. Воно має визначальне значення для формування музичного стилю.

На сучасному етапі особливої уваги заслуговують дослідження організованих форм виконавського фольклоризму, зокрема професійної реконструкції фольклору у творчості виконавців-інструменталістів.

Щоб конкретніше уявити собі особливості взаємозв'язку народної творчості з професійним виконавством, треба передусім зазначити, що стилістика мелосу фольклорних творів та виконавська стилістика діалектично взаємодіють між собою. Не лише конкретні зразки музичного фольклору формують відповідний конкретному музикантові виконавський колорит, а й стилістика виконавської манери даного регіону активно діє на процес творення, побутування та збереження народних інструментальних мелодій, сприяє консервації, творчому переосмисленню традиційних і створенню нових рис сучасного фольклору.

Фольклоризм нерідко визначається як вторинна або похідна форма культури. Таке визначення відносне: він вторинний у відношенні до фольклору, проте первинний та унікальний як явище зовсім іншого порядку. Як зазначає К.Чистов, “термін “вторинні форми” не означає форми другорядні або фальсифіковані. Вони настільки ж природні та історично немінучі, як і форми “первинні”, тобто як такі, що виникли в результаті безперервного розвитку традицій, що коріняться в давніх архаїчних шарах людської історії” [15, с.40–41].

Форми фольклорного і професійного мистецтва протягом певного часу перебували у стані тісного перехрещення і взаємопроникнення. Вплив їх був обопільним: народне мистецтво впливало на професійне, яке нерідко ставало його ретранслятором, у свою чергу – академічне мистецтво впливало на виконавські стилі фольклору. Ретрансляція народних інструментальних мелодій музикантами з професійною освітою через нагромадження різноманітних художніх засобів вела до нової якості фольклорного твору, нової форми його реалізації.

Унаслідок змін, які відбувалися у суспільній свідомості щодо місця, ролі й ваги національного фольклору в культурному житті народу, виявилися активні прагнення скорегувати взаємодію традицій старого селянського фольклору з духовними пошуками тих людей, які генетично не зв'язані з народною культурою. Це сприяло виникненню у міському інтелегентському середовищі інтересу до фольклору, подальшому більш глибокому вивченню його основ і засад, їх практичному освоєнню. Природа репрезентації фольклору такими колективами чи окремими виконавцями, на відміну від традиційних форм освоєння фольклору любителями, суттєво змінилася у бік наближення до давніх основ у сценічній інтерпретації. Професійна реконструкція фольклору такими колективами чи виконавцями-солістами – це один з основних і найважливіших шляхів проникнення фольклору у сферу сучасної культури. Посилюється прагнення до справжнього «необробленого» фольклору, безпосереднього освоєння місцевих та регіональних традицій, “вживання” у самотутню народну культуру. Так з'являються і збільшують кількість своїх прихильників молодіжні фольклорні ансамблі автентичного плану. Атмосфера розкнутості, незаформалізованого спілкування, відсутність чітких меж між сценою і глядачем стали визначальними при ретрансляції фольклору в молодіжних ансамблях сценічної і напівсценічної орієнтації. Проте, незважаючи на досягнуті успіхи й наявність у кращих колективів уже значного досвіду, для багатьох із них робота з фольклором становить певні труднощі. Перед такими музикантами стоять нелегкі завдання пошуку репертуару, освоєння музичного діалекту конкретного місцевого або регіонального стилю.

У побутовій свідомості вкоренилася думка про те, що джерело фольклору – в селі, а місто культивує свої урбаністичні цінності і смаки. Сьогодні ситуація починає змінюватися. Носіями фольклору стали також і міські жителі. Саме такі (вторинні)

колективи та виконавці показують більш тонке і проникливе пізнання народного мистецтва і стають пропагандистами справжньої автентичності.

Одним із перших скрипалів сучасності, що підняв виконання гуцульського інструментального фольклору на професійний рівень, був Сергій Орел. Скрипаль надзвичайно високого рівня, неповторний за творчою манерою музикант, талановитий майстер аранжування й обробок музичних творів, фольклорист, який одним із перших узявся за збагачення фольклорної музичної спадщини. Композиторська, виконавська, педагогічна діяльність Сергія Орла засвідчує можливість поєднання в одній особі такого багатогранного таланту, бажання до праці та постійного пошуку.

Першим музикантом у династії Орлів був дід Адам Васильович – майстер на всі руки, скрипач-самоук із села Бортівка, що на Хмельниччині. Він гордився своїм сімейним хором, у репертуарі якого були церковні твори, українські та польські народні пісні. Музичні гени перейняв син Степан – після закінчення Кам'янець-Подільського училища культури не розлучався зі скрипкою ні на роботі, ні на фронті. Повертався з війни через Коломию, й у ній залишився. Тридцять років навчав дітей музики і співів у школі №10, був одним із перших драматичних акторів післявоєнної Коломиї. Він також займався навчанням сина, якого оточувала музична атмосфера, що мала безпосередній вплив на формування смаків майбутнього скрипаля. З 6-річного віку у процес професійної підготовки включається Матвій Якович Рузічнер – директор Коломийської дитячої музичної школи, який виховав цілу плеяду корифеїв професійної скрипкової гри на Гуцульщині, зумів прищепити Сергієві фанатичну відданість музиці [14, с.121].

Наступним етапом фахового зростання С.Орла стало Івано-Франківське музичне училище імені Дениса Січинського, де досвідчена викладачка Теофілія Ковалик навчила Сергія любити звуки скрипки, заклала основи професійної майстерності. Закінчував училище Сергій у м.Дрогобич у викладача М.Штепури, вже маючи власні музичні смаки, індивідуальне музичне мислення. Незважаючи на те, що у молоді роки С.Орел пройшов добру школу музичної класики, у своїй творчості він звертається до зовсім іншого напрямку – популяризації автентичного гуцульського інструментального фольклору. Працюючи два роки (1971–1973) артистом Гуцульського ансамблю пісні і танцю Івано-Франківської обласної філармонії, скрипаль став активним інтерпретатором гуцульської музики, яка відзеркалювала його характер і темперамент. Крім того, протягом цього періоду С.Орел зав'язує тісну дружбу з провідними музикантами краю – П.Терпелюком, М.Тимофіївим, М.Миронком та В.Попадоком, виконавська творчість яких по-новому відкрила для молодого скрипаля невичерпні фольклорні скарби.

З вересня 1973 року С.Орел працює художнім керівником Сопівського сільського Будинку культури Коломийського району Івано-Франківської області. У 1975 році переходить працювати в Коломийський міський Будинок учителя на посаду керівника оркестру народних інструментів. Цього ж року змінює основне місце роботи на посаду художнього керівника Коломийського міського Будинку культури, практикуючи сумісно роботу в дитячій музичній студії Будинку вчителя міста Коломиї.

З 1 вересня 1976 року працює викладачем Коломийської дитячої музичної школи, де викладає скрипку. З 29 вересня 1977 року, переводом управління культури облвиконкому, працює директором дитячої музичної школи селища Делятин Надвірнянського району Івано-Франківської області. З перших днів його організаторський хист допоміг творчо здружити колектив школи. Крім педагогічної роботи, Сергій Степанович Орел веде активну пошукову роботу з відтворення музичної спадщини Прикарпатського регіону.

Важливе місце у житті скрипаля-віртуоза Сергія Орла займає оркестр народної музики “Аркан”, створений ним 1977 року у с.Делятин на Надвірнянщині. Уже через рік після заснування (1978) колективу присвоюється почесне звання “народний”, і відтоді почалася

справжня творча робота, яка все більше заявляла про свою неповторність, майстерність народних самородків. Оркестр здобуває любов і популярність у глядача та визнання у музичному світі. Його твори звучать на радіо, про нього пишуть і ведуть телерепортажі на республіканському і всесоюзному телебаченні. Колектив бере участь у великих імпрезах, звітних концертах області й України. “Аркан” – переможець оглядів-конкурсів різних рівнів, лауреат численних престижних всеукраїнських та міжнародних фестивалів.

У доробку колективу сотні творів гуцульської інструментальної музики, українські народні пісні, твори відомих авторів, обрядові сюжети й гумористичні картинки з фольклору, “золоті перла” скарбнички світової класики.

“Аркан” у постійному прагненні до мистецьких вершин. Незважаючи на те, що в його складі музиканти-аматори, за рівнем виконавської майстерності оркестр давно переріс у професійний колектив. Грою “Аркана” захоплюється не тільки простий слухач, а й досвідчені майстри сцени, музикознавці.

Самобутність і творче обличчя народного оркестру з Надвірної полягає у надзвичайній обдарованості керівника до аранжування й обробок музичних творів, які народжуються тільки через його серце й довершеність професіонала. Він робить аранжування з урахуванням різного професійного рівня музикантів, інструментування народних пісень та мелодій, створює власні інструментальні композиції. Так з’явилися “Фантазія на гуцульські народні мелодії для скрипки з оркестром”, “Гуцульська рапсодія”, “Святкова сюїта”, присвячена 400-річчю Надвірної, п’єси “Осінній романс”, “Колискова”, “Мамин образ” та інші [14, с.124]. Уперше прості гуцульські старовинні мелодії чи наспіви звучали як широкі барвисті полотна, збагачені філософським підтекстом сучасника симфонізованим звучанням, не втративши при цьому автентики й першоджерела.

Вимогливий як до оркестрантів, так і до себе, керівник велику увагу звертає на чистоту інтонаційного звучання, ритмічну синхронність, надзвичайне багатство динамічного плану музичних творів. Він особисто займається по декілька годин у день. У найвіддаленіших гірських селах черпає такі шедеври автентики, що за висловлюванням самого музиканта стали “його другою консерваторією” [14, с.124].

Якщо для представників автентичного мистецтва характерним є безписемна передача виконавських традицій, то для С.Орла, який здобув професійну музичну освіту і пропагує народну творчість на високому мистецькому рівні, передача досвіду здійснюється через запис компакт-дисків та видання збірників.

Географія творчих поїздок і гастрольних турів у “Аркана” сягає від східних областей Російської Федерації до західних провінцій Канади. Він репрезентував українське музичне мистецтво у Великобританії, Франції, Румунії, Польщі, усіх країнах СНД. Колектив признаний “Візиткою карпатського краю”, а його керівнику, скрипалю-віртуозу Кембриджський Центр Знаменитостей присвоїв титул Людина Року (1992–1993 рр.) у галузі мистецтва.

Весь склад оркестру колективно увійшов до районного товариства Всеукраїнського об’єднання “Гуцульщина”. Неодноразово був нагороджений почесними грамотами, подяками, дипломами регіональних фестивалів і всесвітніх з’їздів гуцулів за велику пошукову роботу, виконавське перевтілення, збереження та примноження народних музичних пластів. Оркестр “Аркан” є п’ятиразовим володарем дипломів лауреатів і володарів Гран-прі Міжнародних гуцульських фестивалів.

Поруч і С.Орлом протягом багатьох років “Аркану” вірно служать цимбаліст Володимир Іваньо, скрипалі Валентина Савчук, Наталія Гурмак, Олег Храпко, Тетяна Поляннюк, Лариса Синяк, Іванна Сабадаш, сопілкар Іван Степник, баяністка Тетяна Буній, контрабасист Володимир Остап’юк, бубніст Едуард Макось та інші [4, с.192–198].

За багато років наполегливої творчої праці “Аркан” сформував свій самобутній стиль виконання. Починаючи ще з перших виступів, поряд із багатьма спільними рисами, характерними для подібних музичних колективів гуцульського регіону, кристалізуються відмінні особливості “Аркана”. Створені Орлом композиції вирізняються своєю колоритністю, неповторністю, своєрідністю гуцульських ритмів. Кожен із творів по-своєму оригінальний, та всіх їх об’єднує глибока народність, насиченість фактури, наповненість глибоким філософським змістом і в той же час – невимушеність та надзвичайна легкість виконання.

Протягом активного творчого життя Сергій Степанович Орел здійснив ще один свій творчий задум – на базі Надвірнянської дитячої музичної школи 1988 року створив дитячий колектив “Арканець”, який став супутником основного оркестру. Юні музиканти брали участь у республіканських оглядах-конкурсах і вже у 1989 р. стають лауреатами третього республіканського дитячого фольклорного свята, приуроченого 175-річчю від дня народження Т.Шевченка, перемагають у музичному радіофестивалі “Душа народу в пісні розквітає”.

За час свого існування “Аркан” став своєрідною “академією” для українських народних оркестрів і “троїстих музик”. “Школу Орла” за чверть століття пройшло понад двісті музикантів, у тому числі чимало відомих нині самостійною творчістю. Серед них – керівник гурту “Візерунок” Мирослав Бабчук (м. Тернопіль), Василь Гекер (м. Київ), заслужений артист України Іван Кавацюк (м. Чернівці) [12].

Аналізуючи виконавський стиль скрипаля Сергія Орла, зазначимо, що при опосередкуванні фольклорних елементів виразності він стикається з рядом проблем, які можна умовно поділити на три групи: звуковисотна сфера виразності, штрихи, інші прийоми гри.

1. Звуковисотне інтонування у народно-професійному виконавстві С.Орла пов’язане з поширенням мікроінтервалів (1/6 і 1/8 тону) в орнаментиці. Подібна інтонація обумовлена специфічним положенням кисті лівої руки (значне її прогинання) та кистьовими вібраційними рухами.

2. Штрихова палітра характеризується неширокими (в основному у верхній половині смичка) рухами народного скрипаля. Смичок при цьому тримається з великим притиском. Тому стрибкоподібні штрихи практично не зустрічаються. Найчастіше використовується деташе, яке в середній частині смичка у швидких темпах може переходити в согійє.

3. Інші прийоми гри. Вібрато виконує оздоблювальну функцію і споріднене з орнаментикою. Прийом глісандо у грі гуцульського скрипаля часто має звуконаслідувальний характер. Своєрідним, є широке використання відкритих струн, що надає звучанню пронизливості й терпкості. Пасажі швидше оздоблювальні, а не віртуозні.

Таким чином, ознайомившись із творчою діяльністю провідного інтерпретатора інструментального фольклору Гуцульщини, проаналізувавши його концертний репертуар та виконавський стиль, можна визначити ряд особливостей, характерних для його творчості, а також для розвитку народно-професійного скрипкового виконавського мистецтва України другої половини ХХ – початку ХХІ століття:

– Виконавське мистецтво скрипаля Сергія Орла орієнтується саме на ті зразки творчості та виконавської майстерності, що сягнули високого рівня завдяки засвоєнню та розвитку професійних норм виконавства.

– Провідний скрипаль-віртуоз здобув професійну музичну освіту, що відобразилося на його виконавській майстерності, манері гри, культурі звуковедення, звуковидобування та фразування.

– У репертуарі Сергія Орла та оркестру “Аркан” вагоме місце посідають фольклорні інструментальні композиції, які вже пройшли обробку в професійному середовищі,

приспосувались до його естетики, можливостей, смаків. При цьому такий “вторинний” фольклор втрачає свої суттєві якості, неповторні риси, набуваючи нових ознак.

Аналіз сучасного фольклорного матеріалу та виконавських традицій дає досить виразні орієнтири щодо основних критеріїв майстерності, притаманних провідному професійному скрипалю – інтерпретатору автентичного інструментального фольклору Гуцульщини:

- динамізм, активний вплив гри на слухача через емоційну та духовну наповненість гри;
- глибину музичного змісту виконуваних композицій і ширість інтерпретації;
- інтонаційну та артикуляційну виразність мелодії, чіткий ритм, метр, пульс.

Отже, однією з найяскравіших сторінок сучасного музичного мистецтва України є народно-професійне скрипкове виконавство, яке поєднало в собі автентичні виконавські традиції з професійними прийомами, штрихами, постановкою. Такий симбіоз спричинив появу значної кількості яскравих музикантів. Серед них чільне місце посідає скрипаль Сергій Орел, творча діяльність якого сприяє не тільки збереженню кращих зразків інструментального фольклору, але й формуванню нових традицій народного музикування.

1. Андрієвський І. Проблеми фольклористики та сучасна українська скрипкова школа // Музичне виконавство Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського.–К., 1999. – Вип. 1. – С. 85–96.
2. Грица С.Й. Фольклор і сучасність // Українська художня культура: Навчальний посібник. – К.: Либідь, 1996.–С. 300–313.
3. Гуцульська музика // Сеньків І. Гуцульська спадщина. – К.: Українознавство, 1995. – С. 259–273.
4. Дрозда П. Концертно-виконавська діяльність оркестру “Аркан” в контексті розвитку українського народно-інструментального мистецтва // Культуротворча парадигма українського націєтворення. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 192–198.
5. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість: Посібник для вищих та середніх навчальних закладів. – К.: Музична Україна, 1990. – 334 с.
6. Мацеевская В.И. Исполнительское искусство гуцульских скрипачей: Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02/ Российский институт истории искусств. – Санкт-Петербург, 2003. – 24 с.
7. Мацеевський І. Народна інструментальна культура традиційної похоронної обрядовості гуцулів // Ігри й співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. – Тернопіль: Астон, 2002. – С. 151–155.
8. Мацеевський І. Християнське та етнотрадиційне в інструментальній музичній культурі народів Карпат: взаємозв’язки та антиномії // Міжнародна науково-практична конференція “Традиційна музика Карпат: Християнські звичаї та обряди (до 2000-річчя Різдва Христового присвячується): Івано-Франківськ – Надвірна, 2000. – 10–11 березня. – С. 5–12.
9. Новійчук В.І. Народно-професійні зв’язки та тенденції розвитку фольклорних форм творчості // Українська художня культура: Навчальний посібник. – К.: Либідь, 1996. – С. 314–331.
10. Орел Сергій / Архів Надвірнянського районного будинку культури.
11. Пасічник Л. Троїста музика в народно-інструментальному мистецтві України ХХ століття // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – Вип. IV. – С. 133–144.
12. Пасічник Л. Народно-інструментальний ансамбль в Україні ХХ століття (спроба типологічної класифікації) // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – Вип. V. – С. 108–116.
13. Писуляк С. Скрипаль рівня “Абсолют” // Народна воля. – 2002. – Березень.
14. Сумарокова В. Етнофольклорна традиція струнно-смичкового виконавства в Україні // Музичне виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського.–К., 2002. – Вип. 8. – С.16–31.
15. Халак Г. Політ Орлів // Страгора. – Львів: Світло й тінь, 1994. – С. 121–125.
16. Чистов К. Традиционные и вторичные формы культуры // Расы и народы. – М., 1975. – С. 38–46.

*In clauses the directions of professional activity known in Ukraine and behind her limits of the national violinist Sergiy Orel are outlined, the features him performing of style are studied, the specificity of an embodiment «performing folklorism» in author’s compositions of the musician is investigated. The creativity Precarpathian’s of the virtuoso is considered in*

*a context of development traditional violin art of Ukraine of the end XX – beginning XXI of centuries.*

**Key words:** *national performing art, folklore, folklorism, reconstruction of folklore, performing creativity.*

УДК 681.817.1./4

ББК 85.315.5

Галина Зелінська

### ОСНОВНІ ВІХИ РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СТРУННО-СМИЧКОВОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ ТА ТЕНДЕНЦІЇ СТАНОВЛЕННЯ СПІЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

*У статті розглядається багатогранний процес становлення і розвитку камерно-оркестрового виконавства від його витоків до кінця XVIII ст. У процесі дослідження виокремлено 3 етапи еволюції струнно-смичкового інструментарію: кінця XV – початку XVI ст. – формування струнно-смичкового інструментарію у народновиконавській практиці; XVI–XVII ст. – зародження інструментів скрипкової та віольної родин для професійного виконавства; XVIII ст. – становлення класичного типу струнно-смичкового інструментарію.*

**Ключові слова:** *струнно-смичковий інструментарій, інструментальний ансамбль, інструменти скрипкового сімейства, колективна гра, спільне музикування, однотипні інструменти.*

Становлення оркестрового виконавства – це тривалий історичний процес, який умовно можна розділити на декілька складових: формування музичного інструментарію, наявність певних умов суспільного та мистецького життя етносу, розвиток музичних жанрів та стилів. У даній розвідці розглядається історія виникнення і розвиток інструментарію, а також об'єднання струнно-смичкових інструментів для спільного виконавства. Ці складові стали рушійною силою, спонукали до спільного виконавства та створення засад колективної гри музикантів-інструменталістів.

Значний внесок у розвиток теорії формування струнно-смичкового інструментарію зробив російський дослідник В.А.Свободов. На основі класифікаційних систем Л.Моцарта та К.Закса він створив власну системну методологію, яка дає змогу простежити еволюцію інструментів камерного оркестру в європейській музичній культурі до середини XVII ст.

Над дослідженням інструментальної музики, а також розвитком інструментальних ансамблів і оркестрів працювали Л.С.Гінзбург, Б.А.Струве, І.Ямпольський. Значний внесок у теорію та історію розвитку українських музичних народних інструментів зробили такі видатні вчені, як А.Гуменюк, А.Іваницький, М.Лисенко, І.Мацієвський, Г.Хоткевич.

Незважаючи на широкий спектр музикологічних розвідок, у яких висвітлюються проблеми формування та функціонування струнно-смичкового інструментарію, узагальнюючої праці, де були б визначені конкретні віхи у процесі еволюціонування цих інструментів від зародження до сучасності досі немає.

У цьому контексті метою нашого дослідження є визначення періодизації розвитку струнно-смичкового інструментарію у контексті розвитку камерно-оркестрового виконавства.

Визначена мета окреслила завдання дослідження, які полягають у:

- вивченні основних етапів історичного розвитку струнно-смичкових інструментів від XVI до XVIII ст.;
- формуванні класичного типу струнно-смичкового інструментарію від правитоків до класичного вигляду;
- дослідженні процесу розвитку та створення струнно-смичкових оркестрів.

Музичний інструмент – це те необхідне знаряддя, та складова частина, без якої неможливий акт інструментального дійства – чи то індивідуального, чи колективного. Еволюція музичних інструментів, збагачення інструментарію йшли в безпосередньому зв'язку із загальним розвитком людства, його культури, музичного-виконавського мистецтва.

Історія будь-якого музичного інструмента не може бути відокремленою від навколишньої дійсності. Саме ця обставина і спонукає до вивчення загальних процесів виконавства в контексті розвитку музично-художньої практики та дослідження еволюції музичного інструментарію як головного чинника функціонування виконавського мистецтва.

Музичні інструменти, за теорією німецького інструментознавця Курта Закса, умовно прийнято поділяти на народні та професійні. Перші виготовлялися народними майстрами й використовувалися у побуті та музично-художньому виконавстві. Професійні інструменти в переважній більшості створені в результаті вдосконалення та видозмінення народних зразків. Їх розвиток залежав також від еволюції жанрів, музичної мови, техніки виробництва.

У процесі еволюції музичні інструменти поділилися на різні групи та види. Інструменти скрипкового сімейства зародилися приблизно в кінці XV – на початку XVI ст. і вперше з'явилися в народному музичному виконавстві. Про скрипкові інструменти і їх народні витоки згадується у трактатах М.Агріколи (1528), де йдеться про формування смичкових інструментів. Французький музикант Філібер Залізна Нога описує три види скрипок: сопранові, дискантові й альтові. Зробимо невелике порівняння. Якщо загальна довжина скрипки має 49 см і висота обочайок – 3 см, то дискантові складають 63–80 і 5–9, а альтові 90–105 і 9–11 см. [20, с.40]. Також ці інструменти відрізнялися і за тембром, і за силою звучання. Скрипкові інструменти, за Філібером, трималися не на ключиці, як у наш час, а біля грудей нижче ключиці. Та завдяки новим художнім вимогам, які були пов'язані з віртуозністю гри на інструментах, тримання їх змінилося і залишилося таким донині. Значне вдосконалення тримання інструмента було пов'язане з появою у першій половині XIX ст. підборідника. Ця ідея належала німецькому скрипалю Людвігу Шпорю. У XX ст. були введені різної форми мостики, які полегшили гру на інструментах.

Таким чином, струнно-смичкові інструменти починаючи з XVI ст., пройшли довгий період свого становлення. З кожним наступним століттям інструменти вдосконалювалися музично-виразними засобами, конструктивними особливостями. Саме в XX ст. струнно-смичкові інструменти досягають постійної форми і професійних прийомів гри.

Народні витоки скрипкових інструментів не заважали їм поступово отримати широке визнання і у професійному мистецтві. На сьогоднішній день існує декілька класифікацій, основними критеріями яких є джерело звука, засіб його видобування, конструктивні особливості тощо. XVIII ст. цікаве тим, що саме тоді відбувається формування скрипкових і віольних інструментів. Розібратися у цьому формуванні допомагає “Школа” Л.Моцарта, де вибудована чітка класифікаційна система смичкових європейських інструментів [18, с.19–23].

Оскільки Л.Моцарт – скрипаль і написав свою “Школу” для скрипалів, то він починає класифікаційну систему зі скрипкових інструментів. Розглянемо інструменти з класифікаційної системи смичкового інструментарію Л.Моцарта.

1. “Пошетта” (франц. *Poshette* – кишенька) – скрипка, розміри якої дозволяли носити її в кишені.
2. Прості скрипки – подібні до сучасних скрипок.
3. Квартові або половинні скрипки – використовуються у дитячій педагогіці.
4. Дискантові скрипки – невеликі за розмірами, склалися з 3 струн.
5. Альтові скрипки, або віоли – інструменти альтово-тенорового діапазону, які використовуються у багатьох випадках для виконання партії смичкового баса.
6. Фаготові скрипки – відрізняються від альтових розміром корпусу.
7. Басель, або віолончель.
8. Великий бас, який зазвичай називають віолоном.
9. Гамба – складається з 6 чи 7 струн, використовується як солюючий інструмент високої теситури.
10. Баритон – має 6 чи 7 жильних надгрифних струн і сталі резонанси.
11. Віола д’амур – альтовий інструмент скрипкового сімейства. Складається з 6–7 надгрифних і 7–14 діатонічних струн. Настроювання вільне.
12. Англійський віолет – велика кількість резонансних струн, тому набагато краще звучить в обертоновому забарвленні, ніж віола.

Власну класифікацію розробив німецький учений К.Закс, згідно з якою існували струнно-смичкові інструменти: альт, альтова скрипка, альтова віола, англійський віолет, ручна скрипка, баритон, контрабас, бастарда, бордон (баритон), віола помпоза, скрипка пікколо, кишенькова скрипка, дискантова віола, пошетта, тенорова віола та ін.

Інструменти скрипкової групи мали чотири струни й настроювалися за квінтами. Також були й інші характерні відмінності: випукла нижня дека, гриф без ладів. У цей період виник поділ назв. Група віол отримала назву “віола да гамба”, а скрипкові інструменти – “віола да браччо”. Приблизно до середини XVII ст. скрипку почали називати *violino*, басову скрипку – *violoncello*, та тільки альт носив назву “віола да браччо”.

Таким чином, із кінця XVII ст. під терміном “*Viola da braccio*”, який зустрічається у нотних виданнях і науковій літературі, слід розуміти виключно альт [18, с.64]. У порівнянні зі скрипкою струни більше натягнуті, а розміри корпусу збільшені. Інструмент виник раніше, ніж скрипка. Доказом цього є партитура Сакральної симфонії 1597 р. Дж.Габріеллі. Найдавніший екземпляр альту, який зберігся до наших днів, належить роботі брешанського майстра Перегріно Цанетті (1580). Значення альту в інструментальній культурі XVI ст. невелике. Альт дублював в октаву голоси других скрипок і баса, у кращому випадку в оркестрових творах йому відводилися невеликі сольні епізоди [18, с.31]. Лише у XIX ст. із розквітом квартетної музики альт досягає заслуженого рівня серед смичкових інструментів.

На початку XVII ст. в Англії поширюється інструмент баритон, який виник із віоли бастарди. У конструкції бастарди вперше у смичковому інструментарії з’явилися резонансні струни. У наш час ці інструменти рідко зустрічаються у музичній практиці. Батьківщиною баритона слід визнати Німеччину, де він побутував до середини XIX ст.

Контрабас – найбільший за розмірами інструмент сучасного смичкового інструментарію. До скрипкових інструментів належить умовно. У XVII–XVIII ст. робилися багаторазові спроби наблизити конструкцію контрабаса до віолончельної. Еволюція зовнішньої форми контрабаса і його строю відбувалася під впливом віоли бастарди. До однієї з рідкісних різновидностей контрабаса належить невелика за своїми розмірами шестиструнна басова віола. В інструментальному мистецтві XIX ст. часто використовувалися п’ятиструнні контрабаси.

Виділимо основні етапи історії контрабасового виконання:

- виникнення інструмента припадає на кінець XVII ст. і пов’язане з іменем Тодіні, хоча за історичними витоками контрабас входив у склад оркестру вже з 1663 р.;
- з 1706 р. контрабас входить у склад оперного оркестру (Париж)
- у кінці XVIII ст. з’являються перші віртуози-контрабасисти: Й.Кемпфер, Д.Драгонетті;
- серед відомих виконавців на смичкових інструментах особливе місце займають контрабасисти Дж.Боттезіні, С.Кусевицький [18, с.41-42].

Сопрановим представником струнно-смичкових інструментів є скрипка – провідний інструмент смичкової групи сучасного оркестру. Виникла в XVI–XVII ст. не як результат окремої видатної особистості, а внаслідок еволюції інструментів ліри да браччо й середньовічного фіделя. Це – мелодичний інструмент. Перший класичний вигляд її конструкції відноситься до творчості великих італійських майстрів другої половини XVI ст. Гаспаро де Сало й Андреа Амати.

Використовуючи накопичений у народі досвід виготовлення струнно-смичкових інструментів, майстри Польщі, Італії та Франції протягом XV–XVI століть майже одночасно виготовили тип скрипки, який і став згодом класичним. Завдяки своєму неповторному звуку, близькому за тембром до людського голосу, скрипка стала у Європі “царицею музики”. З початку XVII століття скрипка вже застосовувалася в оркестрі (вперше – в опері Клаудіо Монтеверді “Орфей” 1607 року). У середині XVIII ст. поряд з іншими інструментами скрипкової родини вона стала основою класичного складу камерного оркестру.

Мистецтво виготовлення скрипки досягло найвищої досконалості в роботах кремонських майстрів на початку XVIII ст. Сам термін “*violino*” вперше зустрічається в оркестрових голосах Сакральної симфонії (1597) Дж.Габріеллі. Але згідно з останніми науковими даними, під цим терміном був альт. Після зменшення розмірів його корпусу виникла скрипка. У XVIII ст. з’явилася скрипка-пікколо, яка настроювалася на кварту вище від звичайного строю скрипки. Батьківщина інструмента – Франція, оскільки в партитурі К.Монтеверді “Орфей” вона позначається як “*alla francese*” [18, с.45].

Заміна поліфонічного стилю гомофонно-гармонічним відбилася на музичних інструментах. Починаючи з XVIII ст. проводяться дослідження з удосконаленням конструкції струнних інструментів. Це було пов’язане з бажанням виконувати на них не тільки мелодію, але й мелодію з акомпанементом. Інструменти скрипкового сімейства у процесі свого становлення і розвитку протягом XVII, XVIII, XIX століть часто підлягали різним перетворенням, метою яких було вдосконалення й розширення виразних і технічних можливостей інструмента.

Аналіз цих змін дозволив виокремити кілька важливих етапів в еволюції струнно-смичкового інструментарію:

1. Кінець XV – початок XVI ст. – формування струнно-смичкового інструментарію у народно-виконавській практиці;
2. XVI–XVII ст. – зародження інструментів скрипкової та віольної родини для професійного виконавства;
3. XVIII ст. – становлення класичного типу струнно-смичкового інструментарію.

Розуміння походження та еволюції музичних інструментів, їх роль у культурному й мистецькому житті людства дають підстави вважати, що оркестрове виконавство діє за законами синтезу. Грецьке слово “*synthesis*” означає сполучення, з’єднання різних елементів (у нашому випадку музичних інструментів) у єдину систему (оркестровий колектив).

В умовах суспільного життя, мовного спілкування людина не могла не усвідомити величезної сили емоційно-сислової виразності слова, а згодом і звука. Поступово пізнаючи звукові властивості слів, їх емоційну характерність, люди навчилися налаштувати звучання голосу певної значимості, вкладати в нього свої почуття.

Звуки стародавнього примітивного інструментарію починають наділятися інтонаційно-виразним змістом, емоційно-сисловим значенням, первісно вплетеним у трудовий процес або інші форми практичного спілкування, у тому числі й примітивних засобів спільного музикування.

Колективна гра на музичних інструментах існувала вже в епоху докласового суспільства (Давній Єгипет, Єрусалим, Ассирія). Про спільне музикування свідчать також численні пам'ятки образотворчого мистецтва давнього Сходу, давньої Греції, зокрема малюнки на керамічних виробах, фрески, на яких зображені "цілі групи музикантів" [11, с.3]. Зауважимо, що еволюцію спільного виконавства С.Гінзбург бачить у тому, що спочатку гра проводилася на однакових інструментах, результатом чого було збільшення гучності звучання. Трохи пізніше у людей стала з'являтися потреба у розширенні звукового діапазону. У таких випадках добиралися однотипні інструменти з різним діапазоном звучання. Подальшим кроком було поєднання інструментів, різних за способом видобування звука [12, с.6].

З часу падіння Риму (476 р.) й до епохи Відродження інструментальне мистецтво розвивалося переважно як пісенно-інструментальне й було пов'язане з діяльністю мандрівних музикантів. Середньовічні живописні мініатюри донесли до нас зображення невеликих груп мандрівних музикантів. У країнах Західної Європи вони отримали назву жонглерів, трубадурів, шпільманів, мінезингерів. Багато з них володіли майстерністю виконавства на музичних інструментах, демонструючи своє мистецтво як індивідуально, так і в складі малих колективів.

Однак приблизно з XI століття значна частина жонглерів, шпільманів тощо стала оселятися на постійне проживання у лицарських замках і монастирях. Тут під впливом нових умов життя мистецтво стало служити королям, князям, герцогам. Разом із тим на краще змінився побут колись мандрівних музикантів, що дало їм можливість більше займатися творчістю, сприяло професіоналізації мистецтва, яке набуло яскраво вираженого світського характеру. Якщо церковна музика використовувала та вдосконалювала як інструмент для супроводу тільки орган, то головним здобутком світської культури був швидкий прогрес оркестрових інструментів.

Протягом XVI–XVII століть в Італії з її гуманістичними традиціями епохи Відродження складається уже нове розуміння музичного виконавства. З поширенням міської культури професійна музика значною мірою звільняється з-під влади церкви. Виникають нові форми музично-суспільного життя: академії, оперний театр.

Початком формування камерного оркестру є межа між XVI та XVII ст., хоч історія знає чимало музичних ансамблів при дворах королів і герцогів і в XV–XVI ст. Однак ці музичні колективи не можна назвати справжніми оркестрами. Інструментальна музика, яку вони виконували, здебільшого мала прикладний характер: під неї танцювали, веселилися, воювали, справляли похорони.

Камерний оркестр у сучасному розумінні слова виник лише тоді, коли інструментальна музика перестала обслуговувати побут людей, коли композитори почали писати інструментальні твори не з будь-якої нагоди, а для спеціального виконання перед публікою. Таким рубежем, з якого можна починати історію оркестру, був кінець XVI ст. [4, с.78].

Протягом XVI ст. інструментальна музика набуває широкого розповсюдження у ряді країн Європи. Формування оркестру з часу його зародження до повного завершення зайняло майже два з половиною століття.

XVIII ст. слід вважати епохою росту оркестрів. Вони існували при дворах, капелах і церквах. У склад оркестру входило багато відомих музикантів-віртуозів. Кількість музикантів у оркестрі залежала від матеріальних можливостей. Наприкінці XVIII ст. зародилася думка споруджувати для слухання музики спеціальні приміщення, які б мали відповідну акустику та планування. Ще одним джерелом формування камерного оркестру було виокремлення таких жанрів, як кантата, ораторія та інструментальний концерт, які вивели оркестр на сцену.

Процес формування камерно-оркестрового виконавства пов'язаний з 4-ма складовими: 1) еволюцією спільного музикування; 2) розвитком музичних жанрів та стилів; 3) удосконаленням нотацій; 4) формуванням музичного інструментарію.

Удосконалення струнно-смичкового інструментарію – це найсуттєвіший чинник функціонування камерно-оркестрового виконавства. Так, у XV–XVI ст. фіделі були замінені віолами, яких у XVII–XVIII ст., у свою чергу, змінили скрипки. Проблеми нотації також були пов'язані з оркестровим мистецтвом, бо для злагодженого виконавства треба мати певну систему обумовлених знаків, які б могли використовуватися для запису музики. У XVIII ст. здійснюється поступовий перехід від крюкового письма до п'ятилінійної нотної системи. Але важливою умовою злагодженого звучання твору є і фіксація спеціальних виконавських позначень, зокрема єдність штрихів, характеру звукоутворення, фразування тощо.

Саме в першій половині XIX ст. Вебер і Шуберт відкривають романтичну епоху в музиці і створюють новий тип камерного оркестру. Струнно-смичкові інструменти займають головне місце у проведенні основного музичного матеріалу. Кількість виконавців у оркестрі значно збільшується.

Хоч церква та культова музика Західної Європи й зіграли певну роль у становленні інструментального виконавства, все ж таки основні виконавські традиції склалися за церковною огорожею у середовищі народних музикантів-мандрівників. Завдяки цим артистам музичне виконавство, безсумнівно, зробило важливий крок уперед: удосконалюється техніка гри на музичних інструментах, розвиваються певні танцювальні форми, музична мова, імпровізаційність гри. Крім того, постійно мандруючи, вони сприяли поширенню високого рівня виконавства (прийомів володіння інструментом, ансамблевої гри тощо).

Таким чином, струнно-смичкове виконавство пройшло довгий і важкий шлях свого історичного розвитку. Його витоки відносяться до кінця XV – початку XVI ст. у період зародження скрипкових інструментів. З другої половини XVI ст. ці інструменти почали входити у склад оркестру й розвивалися у рамках оркестрової практики до XVIII ст. Процес синтезу різноманітного інструментарію в єдиний комплекс – це історично-закономірний процес, який привів до створення камерних оркестрів. Вирішальним у європейській історії камерного оркестру було XVIII ст.: сформувалася струнка система організації камерного оркестру, виробилися основні принципи оркестровки. Завдяки створенню камерного оркестру людство отримало унікальний за своїми можливостями організм для вираження власного духовного потенціалу.

1. Античная художественная культура: Учебное пособие. – Санкт-Петербург, 1933. – 283 с.
2. Барсова І. Книга про оркестр. – К.: Музична Україна, 1981. – 174 с.
3. Благодатов Г. История симфонического оркестра. – Л.: Музыка, 1969.
4. Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства: В 4 т. – М.–Л.: Музгиз, 1950. – Т. 1. – 511 с.
5. Гордійчук М. Зародження української симфонічної музики // Українське музикознавство. – К., 1980. – Вип. 6.
6. Гордійчук М. Симфонічна музика. – К.: Держ. вид. образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – 80 с.
7. Гуменюк А. Інструментальна музика в художньому житті українського народу // Інструментальна музика. – К.: Наукова думка, 1972. – С. 9–34.
8. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Інструментальні ансамблі та оркестри. – К., 1959. – 54 с.
9. Гуцульські інструменти // Ілюстрований музичний календар. – Львів, 1905. – С. 19–20.



10. Доброхотов Б.В. Возникновение и эволюция контрабаса // Контрабас. История и методика. – М., 1974. – С. 5–19.
11. Іваницький А. Українська народна музична творчість. – К.: Музична Україна, 1990. – 336 с.
12. Корній Л. Історія української музики (Від найдавніших часів до середини XVIII століття). – Київ – Харків – Нью-Йорк, 1996. – Ч. 1. – 314 с.
13. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. – К., 1955. – 62 с.
14. Музика в українських маєтках XVIII – XIX ст. // Музика. – 1998. – №3.
15. Музичні цехи на Україні (XVI – XIX ст.) // Українське музикознавство. – К., 1983. – Вип. 17. – С.33–45.
16. Откидач В. Становлення оркестрового виконавства в Україні (в контексті розвитку національної художньої культури): Дис. ... канд. мист.: 17.00.01 / Харківський держ. ін-т культури. – Харків, 1997. – 175 с.
17. Рудчук Ю. І звучали духові оркестри // Музика. – К., 1998. – №5. – С.7–8.
18. Свободов В.А. Западноевропейский смычковый инструментарий середины XVIII столетия (по Леопольду Моцарту и Курту Заксу). – Санкт-Петербург, 2004. – 76 с.
19. Симфонічний оркестр і його інструменти. – К.: Музична Україна, 1967. – 143 с.
20. Струве Б.А. Процесс формирования виол и скрипок. – М.: Музгиз, 1959. – 267 с.
21. Сумарокова В. Етнофольклорна традиція струнно-смичкового виконавства в Україні // Музичне виконавство: Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського. – К., 2002. – Вип. 8. – С. 16-31.
22. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 1930. – 288 с.
23. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. – М., 1962. – 68 с.
24. Юцевич Є. Музичні інструменти. – К., 1960. – 56 с.
25. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство: Очерки и материалы. – М.–Л.: Музгиз, 1951. – Т. 1. – 516 с.

*In the article there have being observed a variable process of forming and developing chamber-orchestra playing beginning from its creation till the XVIII th. century.*

*In the investigating process there have been divided 3 period of evolution in string-bow instrumentary: the end of the XV th-the beginning of the XVI th centuries is the period of forming a string-bow instrumentary for public-playing practice; the XVI th-XVII th centuries is the period of creating instrumental-violin and violin types of instruments for professional playing; the XVIII th century is the period of determining a classic type of string-bow instrumentary.*

**Key words:** *String-bow instrumentary, instrumental ensemble, violin instruments, company playing, common musicality, instruments of the same type.*

УДК 78.03: 781.68

ББК 85.315.1 (Укр)

Марта Воловець

### ОРКЕСТРОВЕ ВИКОНАВСТВО ЯК СЕГМЕНТ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

*Стаття присвячена дослідженню концертно-просвітницької діяльності оркестрових колективів на західноукраїнських землях в першій половині ХХ століття. Автором розглядається процес розвитку форм оркестрового виконавства та урізноманітнення репертуару оркестрових колективів у Львові, Станіславові, Коломиї, Ужгороді та ін. Особливу увагу приділено діяльності оркестрів Львівської філармонії, Польської Спілки музикантів, музичного товариства ім. М. Лисенка, товариства ім. С. Монюшка тощо в аспекті їх переходу від аматорства до професіоналізму. Автор здійснює дослідження оркестрового виконавства в контексті формування професійної музичної світи в Західній Україні.*

**Ключові слова:** *оркестр, виконавство, концертне життя, музичні товариства.*

Перша половина ХХ століття – це період інтенсивного розвитку оркестрового мистецтва в Західній Україні, характерною рисою якого є перехід від аматорського до професійного виконавства.

Значну роль у цьому процесі відіграли громадсько-мистецькі організації і товариства. Своєю активною культурницькою діяльністю вони сприяли урізноманітненню форм концертного життя, його динамізації та професіоналізації.

Окреслена проблематика частково висвітлювалась у працях вітчизняних музикознавців та культурологів: Ю.Волощука [4], М.Загайкевич [12], Л.Мазепи [16; 17], Л.Мороз [18], М.Черепанина [22], у яких розглядаються умови формування та розвитку музичної культури Галичини в цілому та окремих її галузей, вивчаються особливості переходу музичного мистецтва від аматорства до професіоналізму, висвітлюється рівень музичної освіти краю, визначається роль просвітницьких товариств у розбудові культурного життя Галичини. У наукових розвідках Т.Росул [20], О.Гріна [5] об'єктом дослідження є процеси становлення і розвитку народної та професійної музичної культури Закарпаття. У дослідженнях українських музикознавців К.Демочко [6], О.Павлюка [19] висвітлюється процес розвитку музичної культури Буковини – домашнє музикування, концертне життя, театральна музика, музична освіта. Саме вищезазначені праці, архівні дані, матеріали часописів стали основою нашого дослідження.

Однак у працях перелічених музикознавців проблеми розвитку оркестрового виконавського мистецтва на західноукраїнських землях розглядаються надто фрагментарно. Виходячи з цієї обставини, метою розвідки є висвітлення концертно-просвітницької діяльності оркестрових колективів Західної України першої третини ХХ століття в аспекті зростання мистецького професіоналізму. Опрацювання цієї малодослідженої проблеми зумовило основні завдання дослідження:

– вивчити концертно-просвітницьку діяльність оркестрових колективів у контексті урізноманітнення форм концертного життя регіону;

– окреслити жанрово-тематичні спрямування репертуару аматорських та професійних колективів.

На початку століття у Західній Україні викристалізувалися два основні види музичних імпрез: ювілейні свята, що влаштовувалися для вшанування громадських діячів, відзначення важливих історичних подій, і концерти культурно-просвітницьких і музичних товариств. Протягом 20 – 30-х років з'являються нові форми: концерти симфонічної та камерної музики, авторські концерти.

Музичне життя в окреслений період зазнає значних змін, а саме – відбувається професіоналізація виконавських кадрів усіх рівнів завдяки їх підготовці в музичних школах при товариствах, приватних музичних школах та вищих навчальних закладах. Зростає не тільки кількість оркестрових колективів, але і їх виконавський рівень.

Продовжують роботу товариства, що виникли у ХІХ столітті: “Боян”, Союз співацьких і музичних товариств, Союз українських професійних музик, Галицьке музичне товариство, музично-драматичне товариство ім. С.Монюшка, “Русинська філармонія”, “Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині”, “Російське культурно-просвітницьке товариство ім. Олександра Духновича”, “Просвіта” та інші. Вони влаштовують ювілейні вечори, благодійні концерти, а також організують вечори симфонічної та камерної музики, авторські концерти. Усі ці форми концертного виконавства зазнають значних змін: підвищується рівень виконання у зв'язку із залученням професійних музикантів та диригентів, ускладнюється репертуар, поряд із шедеврами зарубіжної класики виконуються і великі симфонічні та камерні твори українських композиторів.

У зв'язку з піднесенням національно-визвольного руху, зростанням патріотизму українського населення регіону влаштовувались ювілейні вечори та академії, присвячені різноманітним подіям (відзначення ювілеїв товариств, установ, міст тощо) та визначним діячам культури, політики, науки (Т.Шевченку, І.Франку, М.Шашкевичу та ін.). Це були так звані концерти-лекції, на яких інструментальні та вокальні номери чергувались із декламаціями і науково-популярними доповідями. Музична частина таких заходів складалась переважно з хорових творів, що були написані місцевими авторами.

З розвитком інструментального та оркестрового мистецтва на початку XX століття до участі залучались музиканти-солісти й аматорські оркестрові колективи. Їх роль в основному була акомпануюча. Репертуар цих оркестрів складався з обробок народних пісень та кантат М.Леонтовича, М.Лисенка, К.Стеценка, Ф.Колесси, О.Кошиця, пісенно-танцювальних мелодій, невеликих інструментальних п'єс українських композиторів які не вимагали професійної підготовки музикантів і виконувались в індивідуальній інтерпретації кожного колективу.

Багато заходів на честь Кобзаря влаштовувалось з ініціативи товариства “Боян”. Так, у центрі уваги був виступ хору “Львівського Бояна” на концерті, влаштованому 15 березня 1904 року у Львові. Тут хором у супроводі оркестру було вперше виконано кантату “Лічу в неволі” Д.Січинського. Хором і оркестром диригував сам автор [8].

У 1914 році в Західній Україні відзначався 100-літній ювілей з дня народження Т.Шевченка. У Львові концерт був влаштований силами “Львівського Бояна”. Підготовка та проведення заходу проходили з певними труднощами – нова влада всіляко перешкоджала його організації. Але концерт все-таки відбувся, правда, пройшов він у непристосованому для таких заходів залі “Спортивної палати”. Військовий оркестр 30 полку виконав “Святочний привіт” Е.Гріга (замість запланованої “Української рапсодії” В.Барвінського), піаністка С.Дністрянська відіграла Концерт Es-dur Ф.Ліста у супроводі оркестру [11].

У 1930 році вечір на честь Т.Шевченка пройшов у Коломиї та був підготовлений силами учнів гімназії. У програму концерту ввійшли хори М.Лисенка “Іван Підкова” та “Ой, що в хаті за димове”, О.Кошиця “Ой, туди гора”, а оркестр учнів під орудою Ф.Барана виконав увертюру М.Лисенка до опери “Наталка Полтавка” [1, с.154].

Надовго залишилось у пам'яті львів'ян відзначення 125-річчя з дня народження Кобзаря. У супроводі українського оркестру під керівництвом І.Охримовича хори “Львівського Бояна” й “Сурми” виконали твір “Туман хвилями лягає” М.Лисенка та “Кавказ” С.Людкевича під керівництвом автора [14].

На початку XX століття Буковина все ще перебувала під гнітом румунської влади, що постійно посилювала свій терор у всіх галузях життя. Не обминула утисків і культура. Не можна було розмовляти українською мовою, закривались організації та товариства, заборонили всі шевченківські свята. Не зважаючи на це, Товариство “Кобзар” намагалось проводити величаві шевченківські свята, у яких брав участь спочатку театральний оркестр, який згодом переріс у камерний оркестр “Кобзар” (35 музикантів) і виступав не тільки на різноманітних ювілеях та святах, а влаштовував і симфонічні концерти. Через брак відповідної кількості власних інструментів керівники часто запрошували на концерти кількох чужих музикантів, особливо духової групи [3, с.589].

Значного поширення у Західній Україні набули вечори, присвячені митрополиту Андрію Шептицькому. Ці заходи влаштовувались переважно з ініціативи студентів духовних семінарій. Центральні номери готувались хорами, але траплялись випадки, коли до подібних святкувань залучались і оркестри.

Так, академія на честь 30-літнього перебування на владичному престолі митрополита відбулась 7 червня 1931 року у Львові. Об'єднані хори “Бояна”, “Бандуриста”, “Сурми” та студентів духовної семінарії виконали “Кантату” В.Барвінського у супроводі оркестру Музичного інституту ім. М.Лисенка [9].

Подібні торжества проходили і в інших містах. У них брали участь переважно місцеві хорові та оркестрові колективи, окремі солісти-виконавці, а репертуар складався з творів українських композиторів. Учасники цих заходів завжди вдягались в українські народні костюми. Зацікавлення концертами було надзвичайно велике, а зали, де вони проходили, переповнені.

У 1902 році чернівчани відзначали 40-ліття “Музичного товариства”. Участь у святковому концерті взяли колективи “Бояна”, “Гармонії”, оркестр музичного товариства та оркестр 41-го піхотного полку – добре знаний колектив у місті. У програмі, завдяки зусиллям видатного діяча культури на Буковині А.Гржималі, було виконано Дев'яту симфонію Л.Бетховена. Виконання подібних великих полотен у Чернівцях на початку XX століття було рідкістю, адже оркестрових колективів, котрі могли б узятись за їх виконання, у місті було обмаль. Проте у рецензіях на даний концерт відзначалось, що виконання цілком вдалось [6, с.16].

У першій половині XX століття з розвитком оркестрового мистецтва, а також збільшенням кількості симфонічних оркестрових колективів та зростанням їх професійної майстерності великої актуальності набувають симфонічні концерти, проведення яких стало великим кроком у розвитку музичної культури на західноукраїнських землях. Репертуар таких оркестрів був складний і різноманітний: великі хорові твори у супроводі оркестру, переважно біблійного змісту (ораторії, меси, музика до драм, кантати); великі оркестрові твори (симфонії, сюїти, симфонічні поеми тощо); інструментальні концерти у супроводі оркестру, солістами яких виступали як місцеві, так і зарубіжні виконавці.

З вересня 1902 року у Львові почала функціонувати філармонія, а при ній симфонічний оркестр. У зв'язку з цим було перебудовано театральний зал [22, с.68]. Першим диригентом колективу став чеський диригент Л.Челянський. Оркестр складався з 68 музикантів – переважно чехів – випускників Празької консерваторії. Репетиції оркестру відбувались щодня, програма концертів була різноманітна і складна. Протягом тижня влаштовувалось 4 – 5 концертів [17, с.88]. За перший сезон 1902/1903 років колектив дав 128 концертів, після чого розпався. З колективом співпрацювали Р.Штраус, Г.Малер, Р.Леонковалло, В.Желенський, М.Солтис, видатні співаки, скрипалі, віолончелісти та піаністи [16, с.113].

У репертуарі оркестру звучали твори Л.Бетховена, П.Чайковського, З.Фібіха, А.Дворжака, Р.Вагнера, С.Людкевича, О.Глазунова та інших композиторів. У 1903 році до Львова приїздить диригент і композитор Ріхард Штраус. Під його орудою оркестр виконав твори митця: “Дон Жуан”, “Смерть і просвітлення”, а також П'яту симфонію Л.Бетховена [17, с.89].

З 1921 року розпочинає роботу симфонічний оркестр Польської Спілки музикантів, який з 1933 року перейменовують на оркестр Львівської філармонії. До керівництва колективом приступає А.Солтис. Оркестр знайомить слухачів з музикою композиторів різних епох, країн і народів, влаштовує симфонічні, камерні, авторські концерти [16, с.113].

27 травня 1923 року у Львові відбувся перший концерт симфонічного оркестру Музичного товариства ім. М.Лисенка під керівництвом С.Людкевича. До складу оркестру входило 60 музикантів. У програмі прозвучали: симфонія D-dur М.Вербицького, симфонія G-dur Й.Гайдна та увертюра “Hebridden” Ф.Мендельсона. Рецензенти дали високу оцінку виступу колективу [16, с.111].

Подібні колективи створювались і у філіях товариства. Так, у 30-х роках оркестр був створений у Дрогобичі. Колектив працював під керівництвом директора Музичного

інституту ім. М.Лисенка С.Сапруна. Оркестр виконував твори зарубіжних композиторів і виступав як із сольними концертами, так і у різноманітних заходах, що відбувались у місті.

Улаштуванням концертів симфонічної музики у Львові займалось і єврейське артистично-літературне товариство. Один із них відбувся 9 травня 1939 року. Програма оркестру складалася з таких творів: увертюра до опери “Директор театру” В.Моцарта, Третя симфонія Ф.Мендельсона, сюїта “Уріель Акоста” К.Раггауза, “Пісня перемоги Міріам” Ф.Шуберта. С.Людкевич даний концерт охарактеризував так: “Виконання всіх творів програми було на зовсім пристойній висоті і свідчило... про солідну працю музикальних виконавців...” [15, с.614].

Організацією концертів оркестрової музики на професійному рівні у Станіславі займалось товариство ім. С.Монюшка. Так, 7 березня 1935 року в залі театру ім. С.Монюшка відбувся симфонічний концерт під керівництвом диригента Т.Ярецького. У концерті звучала увертюра Л.Бетховена “Коріолан”, а також твори Р.Шумана, Й.Гайдна, В.Моцарта [22].

Товариство запрошувало до участі у своїх концертах відомих музикантів-солістів. У 1935 році відбувся концерт оркестру, на якому виступив один із найвідоміших польських скрипалів Ю.Цетнер. Керував колективом Т.Ярецький. Кульмінацією концерту було виконання концерту d-moll Тартіні [23].

**Діяльність оркестру товариства ім. С.Монюшка відіграла важливу роль у розвитку оркестрового мистецтва. Колектив пропагував симфонічні твори зарубіжних та українських композиторів різних епох.**

На Закарпатті розвиток оркестрового мистецтва проходив значно повільніше ніж у Галичині. Оркестрових колективів було обмаль, а тому зі симфонічною музикою слухачів знайомили військові оркестри. Так, у 1923 році “Гурток ужгородських старшин” організував симфонічний концерт у міському театрі, який місцевою пресою був охарактеризований як “гарний”. У програмі прозвучали: симфонія a-moll Ф.Шуберта та номери з опери “Кармен” Бізе [21].

На початку ХХ століття в Ужгороді розпочинає роботу товариство лобителів музики “Філармонія”, при якому був створений симфонічний оркестр. Репертуар колективу складався переважно з інструментальних творів Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Л.Боккеріні, Е.Гріга. 7 лютого 1922 року у міському театрі відбувся вечір камерної музики з участю даного колективу. Звучали твори П.Чайковського та В.Виноградова. На концерті виступив відомий скрипаль С.Фецик, який виконав “Російський карнавал” Г.Венявського у супроводі оркестру [13].

Симфонічні концерти в Ужгороді часто організовувало чеське товариство “Nudebni sdruzem”, оркестр якого знайомив слухачів зі симфонічними полотнами П.Чайковського, Л.Бетховена, А.Дворжака, Б.Сметани та запрошувало до співпраці місцевих і зарубіжних виконавців [20, с.65].

Починаючи з 1900-х років у Західній Україні започатковуються авторські концерти. Цінність таких імпрез була надзвичайно великою. Адже громадськість краю мала змогу почути твори різних жанрів, написані західноукраїнськими професійними композиторами-сучасниками. Одним із перших таких заходів пройшов у Станіславі 7 жовтня 1902 року з ініціативи товариства “Станіславський Боян” і був присвячений творчості Дениса Січинського. Крім хору, у концерті взяв участь військовий оркестр 24-го полку піхоти. У програмі заходу звучали твори митця [7].

У березні 1925 року відзначали 25-літній ювілей творчої діяльності Станіслава Людкевича концертом за участю “Боян” та оркестру Музичного товариства ім. М.Лисенка. Програма складалась із творів ювіляра. До уваги львівян була представлена прем’єра симфонічної кантати “Кавказ”, якою диригував автор [2].

У червні 1928 року тернополяни відзначили 25-літній ювілей творчості В.Безкоровайного. Серед великої кількості творів для хору та солістів прозвучала “Думка-Шумка” у виконанні оркестру “Боян”.

Таким чином, авторські концерти стали своєрідними звітами композиторів та музикантів перед громадськістю краю. З року в рік вони набувають усе більшого розповсюдження та значення, де слухачі мали змогу ознайомитися з досягненнями тих чи інших митців у галузі музичного мистецтва.

Нова форма концертно-виконавської діяльності – вечори класичної музики, була започаткована директором Музичного інституту ім. М.Лисенка С.Людкевичем. Один із таких заходів відбувся 22 травня 1913 року з ініціативи Музичного товариства ім. М.Лисенка у Львові й був присвячений П.Чайковському. У програму ввійшли такі твори геніального композитора: Квартет D-dur, Тріо a-moll, Четверта симфонія тощо. Концерт із нагоди 50-ліття смерті Ріхарда Вагнера пройшов у Тернополі 21 листопада 1933 року. У ньому взяли участь кращі колективи й виконавці міста. Номер з опер Р.Вагнера виконав оркестр філії Вищого Музичного інституту ім. М.Лисенка під керівництвом Юрія Криха.

Подібний захід відбувся у наступному році за участю відомої співачки з Нью-Йорка Левелін-Ярецької, а також піаніста Яна Літинського, котрий вразив слухачів високою технікою виконання, зігравши “Польську фантазію” І.Падеревського для фортепіано з оркестром [25].

Згодом подібні заходи набували все більшої популярності та влаштовувались не тільки різноманітними товариствами й відомими діячами культури, а й студентами та учнями різних навчальних закладів. Так, вечір, що складався з творів Е.Гріга, пройшов 1935 року в Коломиї. Головними організаторами виступили товариство “Боян” та філія Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка. Прозвучали: сюїта “Пер Гюнт” та опера “Улаф Трюгвасон” у виконанні хору й оркестру під керівництвом Р.Рубінгера [7].

Популярними стають такі форми концертів, як конкурси та фестивалі. Так, 17 грудня 1931 року з ініціативи Міністерства транспорту та залізниці у Львові відбувся конкурс духових оркестрів залізничників Львівського округу, що налічував 15 колективів. У конкурсних програмах звучали твори: “Баркарола” П.Чайковського, Фантазія з “Трубадура” Верді, “Менует” Падеревського [26].

4 – 5 червня 1933 року у Львові відбувся фестиваль військових оркестрів, у яких взяли участь оркестри дивізій піхоти, кавалерії та кінної артилерії. Оркестр п’ятої дивізії піхоти виконав увертюру “Ніч на Лисій Горі” П.Мусоргського та “Слов’янський танець №8” А.Дворжака. У виконанні інших учасників звучали твори: “Полонез” Р.Вагнера, Фантазія з опери “Страшний Двір” С.Монюшка [27]. Подібний фестиваль відбувся під час Зелених свят у Львові 1934 року, у якому взяли участь 16 оркестрів. Цікавим цей захід був тим, що на його закінчення виступив об’єднаний оркестр у складі біля 500 учасників [28].

Таким чином, перша третина ХХ століття характеризується формуванням основних форм концертного життя Західної України, інтенсивним розвитком аматорського оркестрового мистецтва як однієї з найяскравіших складових української художньої культури. Широка концертно-просвітницька, освітньо-виховна, організаційна, діяльність різноманітних музичних товариств, сприяла динамізації та урізноманітненню форм концертного життя, зіграла важливу роль у популяризації колективного виконавства серед широкого загалу населення, справила позитивний вплив на зростання професіоналізму виконавців, збагачення концертного репертуару творами європейської класики та композиціями представників української композиторської школи.

1. Баб'юк Л. З історії музичного життя Коломиї // Музика Галичини. – Львів: Сполом, 1999. – Т. II. – 281 с.
2. Барвінський В. 25-літній ювілей доктора Ст. Людкевича // Діло. – 1925. – Ч. 57.
3. Буковина: її сучасне і минуле. – Париж – Філадельфія – Детройт: Зелена Буковина, 1956. – 612 с.
4. Волошук Ю. Скрипкова культура Галичини 1848–1939 років: Дис. ... канд. мист.: 17.00.01. – К., 1999. – 189 с.
5. Грін О. Професійне музичне мистецтво Закарпаття довоєнної пори // Карпатський край. 1994. – Т. 7. – 121 с.
6. Демочко К. Музична Буковина. – К.: Музична Україна, 1990. – 121 с.
7. Діло. – 1902. – Ч. 209.
8. Діло. – 1904. – Ч. 50.
9. Діло. – 1931. – Ч. 126.
10. Діло. – 1935. – Ч. 343.
11. Жалоба О. Ювілейні Шевченківські концерти у Львові // Ілюстрована Україна. – 1914. – Ч. 5–6.
12. Загайкевич М. П. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. – К., 1960. – 190 с.
13. Карпато-руський вісник. – 1922. – 17 травня.
14. Лисько З. Шевченківський концерт // Діло. – 1939. – Ч. 59.
15. Людкевич С. Недостача організації. // Дослідження, статті, рецензії. – К.: Музична Україна, 1973. – С. 715.
16. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова. – Львів: Сполом, 2001. – 279 с.
17. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до Музичної Академії у Львові: – Монографія. – Львів: Сполом, 2003. – Т. I. – 287 с.
18. Мороз Л. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини XIX – першої третини XX століття”, 2001. – 187 с.
19. Павлюк О. Буковина. Визначні постаті. 1774–1918. – Чернівці: 2000. – 172 с.
20. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20–30-х років XX ст.: Монографія. – Ужгород: ПоліПрінт, 2002. – 206 с.
21. Русин. – 1923. – 22 грудня.
22. Черепанин М. Музична культура Галичини: Монографія. – К.: Вежа, 1997. – 324 с.
23. Kurjer Stanislawowski. – Stanislawow, 1935. – № 963.
24. Kurjer Stanislawowski. – Stanislawow, 1935. – № 1001.
25. Kurjer Stanislawowski. – Stanislawow, 1936. – № 7.
26. Orkiestra. – 1931. – № 1 (4).
27. Orkiestra. – 1933. – № 7 (34).
28. Orkiestra. – 1934. – № 5 (44).

*The article is devoted to research of concert-elucidative activity of Lviv, Stanislav, Kolomya, Uzhgorod orchestral collectives in the aspect of their transition from an amateurism to professionalism, that is related to the rise of level of education in Western Ukraine. The special attention to the Lviv philharmony orchestra, Polish music League orchestra and others activity is given.*

**Key words:** orchestra, performance, koncert life, musik society.

**УДК 78.083.6**  
**ББК 85.315.54**

**Оксана Бахталовська**

### **ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КАПРИСІВ Н.ПАГАНІНІ**

*У статті досліджуються риси віртуозної виконавської майстерності Н.Паганіні, його репертуар. Визначено основні аспекти інтерпретації його 24 каприсів для скрипки соло Н.Паганіні. Окремлено основне коло образів та характеру каприсів, проаналізовано найбільш типові виконавські труднощі, що ілюструються нотними прикладами. Автором статті запропоновано методи подолання типових технічних помилок, підкреслено особливості інтерпретації романтичного стилю композитора.*

**Ключові слова:** скрипкове мистецтво, виконавство, інтерпретація.

У тридцятих роках XIX сторіччя у скрипковому мистецтві, зокрема в інструментальному, відбулися значні зміни, зумовлені утвердженням романтичної музики. У цих революційних змінах важливою є роль Ніколо Паганіні, зокрема його 24 каприсів для скрипки соло. До них, як до життєдайного джерела, зверталися і звертаються найбільші майстри інструментальної музики, запозичаючи в них нові художні ідеї.

Ніколо Паганіні (1782–1840), італійський скрипаль і композитор, родом і Генуї, один із найбільших віртуозів в історії світового музичного мистецтва. Одинадцятирічним хлопчиком вийшов на сцену, а в 1797 році здійснив своє перше концертне турне. Своєрідна манера гри, незрівнянна легкість володіння інструментом незабаром принесли йому популярність у масштабах усєї Італії. З 1828 по 1834 рік він концертував у найбільших містах Європи, показавши себе як блискучий віртуоз цілої епохи.

Гра Паганіні розкривала настільки широкі можливості скрипки, що сучасники підозрювали, начебто він володіє прихованою від інших таємницею; деякі навіть вважали, що скрипаль продав душу дияволу. Усе скрипкове мистецтво наступних епох розвивалося під впливом стилю Паганіні – його прийомів вживання флажолетів, піцикато, подвійних нот і різних фігурацій, що акомпанують. Його власні твори наповнені дуже складними пасажами, що підтверджують багатство технічних прийомів. Для Паганіні цими прийомами була феноменальна техніка, яка перевершила всі попередні норми скрипкового мистецтва, створила нові небувалі темброві ефекти.

Особливе місце у творчій спадщині великого італійського музиканта займають 24 каприси для скрипки соло opus.1, написані в 1801–1807 роках. Здається майже неправдоподібним, що ці твори, настільки зрілі по майстерності й розмаїтості змісту, могли бути створені дев'ятнадцятирічним юнаком.

Хоча з часу першого виконання каприсів минуло два століття, проблема інтерпретації цих творів залишається актуальною. Тому основною метою даної публікації є висвітлення характерних особливостей виконання каприсів Н.Паганіні, їх ролі у формуванні віртуозного стилю скрипкової музики. Аналіз сучасної української навчально-методичної та наукової літератури засвідчує, що до теми інтерпретації творчої спадщини Паганіні автори не звертаються, хоча в полі їх досліджень є питання історії скрипкового мистецтва, творчості композиторів, жанрових і стилістичних особливостей творів (В.Заранський, Ю.Волошук, В.Сумарокова та ін.).

Головні завдання пропонованої статті полягають в аналізі закономірностей та координуючих аспектів виконавської інтерпретації каприсів Н.Паганіні, різних за специфікою, але об'єднаних спільністю мистецького задуму, де скрипка виступає як сольний інструмент, але з багатими можливостями.

Узявши за основу форму капричо (від італійського *capriccio* – каприз, раптовість), Паганіні розширив і збагатив її, зумів вдихнути в неї новий зміст, створивши художні п'єси, у яких сміливий політ фантазії і “гра труднощами” поєднуються з багатством музичної думки. “Dedicati agli artisti” (“Присвячуються артистам”) – так говорить підзаголовок на титульному листі першого видання 24 каприсів. Цим Паганіні вказав, що у своєму творі він звертається до зрілих художників, до майстрів скрипкового мистецтва. І, звичайно, найменше виправдана точка зору на капричо як на інструктивний твір, як на набір кунштшюків, мета яких – розвиток віртуозної техніки скрипалів. Подібна думка, розповсюджена серед музикантів, заважає скрипалю побачити за зовні блискучою фактурою музичний зміст. Це давало Шуману підставу говорити, що великий Паганіні займає “перше місце серед італійських композиторів” [12, с.112].

Твердження, що Паганіні сам не розглядав капричо як концертні п'єси і

привселюдно їх не виконував, не відповідає дійсності. Збереглося свідчення Стендаля: “Варто слухати Паганіні не у великих концертах, коли він намагається змагатися з північними скрипачами, а в той вечір, коли він грає капричо і знаходиться в ударі. Поспішаю додати, що ці капричо більш складні, ніж усякий концерт” [10, с.82]. Стендаль не тільки відзначив факт виконання Паганіні “Каприсів”, але й підкреслив, що виконання даного музичного жанру було для артиста типовим.

Розмаїтість – основна риса “Каприсів”. У цьому позначилося прагнення найбільш повно виразити ідею “індивідуального”, уникнути “узагальненості” музичної мови класики. “Художня емансипація індивідуального змісту від схематизму є і залишається нашою метою”, – буде згодом писати Ліст [6, с.92].

Широті змісту “Каприсів” відповідає розмаїтість форми, яскравість і свіжість музичної мови. Деякі з них написані в імпровізаційній манері (каприс мі мажор №1), інші в простій, тричастинній формі (каприс ля мінор №5, два до мажорних – №11 і №18 та інші), у формі теми з варіаціями (каприс ля мінор №24) та четвертей, викладених “дуєтом” для однієї скрипки (каприс сі мінор №6).

У кожному “Каприсі” розвивається і “обігрується” якийсь один віртуозний скрипковий прийом, конкретно визначений вид техніки. Уже каприс №1 підкорює імпровізаційною волею, барвистим використанням можливостей скрипки. Каприс побудовано на сполученні гри арпеджіоподібними пасажима з ударним стрибкоподібним смичковим штрихом “рикошет”. Немов малюючи скрипковим звуком, Паганіні створює з ажурних плетив арпеджіо і штриха рикошет візерункову, “переливчасту” музичну тканину, цікаву за легкістю і прозорістю колориту. Для того, щоб домогтися необхідної легкості у виконанні штриха “рикошет”, потрібно перед початком роботи над штрихом досконало вивчити текст пальцями лівої руки; знайти місце на смичку, де найкраще підстрибує тростина при мінімальній затраті зусиль (звичайно це середня частина смичка або трохи вище); зафіксувати вихідне положення (відсутність внутрішньої затисненості; смичок у необхідній позиції для виконання штриха “рикошет”; пальці лівої руки знаходяться на грифі у положенні згідно з нотним текстом); у повільному темпі виконати спочатку один такт арпеджіо таким чином, щоб смичок при короткому, вольовому проведенні удару відстрибував від струни і при переносі на іншу струну, при подальшому проведенні удару, не виникало скреготу. Граги у повільному темпі до цілковитого вивчення – досягнення стану абсолютного комфорту у виконанні штриха. Прискорюючи темп, необхідно слідкувати за збереженням штрихової чіткості, чистоти інтонації, відсутності підлігованих нот (особливо при зворотному русі – вверх смичком). Потрібно звернути особливу увагу на авторську ремарку стосовно темпу виконання капрису – *Andante* (у спокійному русі) й не прискорювати темп до *Presto* за рахунок втрат у чистоті інтонації, відсутності штриха й т. д.

Каприс №2 побудовано на застосуванні стрибків смичка через одну і дві струни. Утворене при цьому контрастне протиставлення низьких і високих звуків Паганіні використовує для розвитку декількох самостійних мелодійних голосів, що зливаються в динамічну й барвисту музичну картину.

Цікаві каприси ля мінор №5 і сі мінор №10, де ударна техніка смичка подана в різному художньому втіленні. У першому – ефект польоту досягається безупинно послідовними один за одним сміливими ударами смичка, в іншому – легкі стрімкі пасажі, що виконуються летючим *staccato* і переплітаються зі сміливими стрибками, які супроводжуються витонченою орнаментикою (форшлагги, трелі) і додають звучанню жартівливо-граціозний характер.

У “Каприсах” кожна сторінка дивує багатством творчої фантазії, технічної вигадки. Новизна мелодики з її сміливими ходами, несподівані модуляції, хроматизми, гострі гармонійні сполучення, імпульсивність і характерність ритміки, темпів – усе це елементи

нової музичної мови. Не дивно, що “Каприси” стали справжнім одкровенням для музикантів-романтиків. У цьому творі автор виступає як революціонер у мистецтві, який зробив переворот у техніці інструментальної гри й безмежно розширив її виразові можливості.

Мелодика Паганіні відрізняється широким емоційним діапазоном – від ніжної лірики до жагучої драматичної напруженості. Її стилістична спрямованість має те ж джерело, що і “пестлива” благозвучність і “солodka” мелодика Д.Россіні й В.Белліні, – італійську народнопісенну творчість. Але в італійський національний мелодичний стиль Паганіні вніс нові інтонаційні елементи, які свідчать про те, що творець музики був невід’ємний від блискучого виконавця.

Про мелодію Паганіні писав Берліоз: “Велика італійська мелодія – у нього вона звучить більш пристрасно, більш схвильовано, ніж у прекрасних творах оперних композиторів його країни” [1, с.13]. Нові принципи мелодійного розвитку, як і використання нових виразових засобів, єдині у створених композитором романтичних образах. Новизна й незвичайність цих засобів додавали фантастичність створеним Паганіні музичним видінням.

Так, мелодія капрису №21 вводить нас у коло музичних образів пізніх романтиків. Це прообраз тієї “нескінченної” мелодії, що пізніше буде розвинена Р.Вагнером, частково Ф.Лістом. Її зміст розкритий в авторській ремарці “*amoroso*”, тобто любовний дует.

Звертає увагу своєрідний останній злет мелодійної лінії, що перекидає ніби звукову “арку” до наступного викладу мелодії у високому регістрі, – прийом, який став звичайним для фортепіанної мелодики Ліста. У варіаційному викладі проявляється новий романтичний характер мелодії. Вона насичується хроматизмами, що ще більше підсилює її емоційну напруженість, пристрасність, виразність; паузи-“подихи” підкреслюють схвильованість мелодичних інтонацій.

Поряд із цим Паганіні створював мелодії, що вирізняються ліричною проникливістю і пластичністю малюнку. Так, наприклад, каприс №6 – одна з найбільш романтичних за колоритом музичних п’єс, перший зразок інструментальної “елегії”. На тремтливо вібруючому тлі безупинного “тремоло”, що проходить через увесь каприс, виникає наспівна мелодія, ніжна, мрійлива, з меланхолійними інтонаціями (характерний інтервал збільшеної секунди). Каприс написано в оригінальній формі дуету для однієї скрипки – скрипаль одночасно виконує мелодію та акомпанемент до неї.

По-іншому, сумно, звучить вступ до капрису №4. Його мелодія відзначена суворою красою і величчю. За словами Шумана, коли він опрацьовував його для фортепіано, у голові “звучала мелодія похоронного маршу з “Героїчної симфонії” Бетховена [12, с.79]. Порівнюючи мелодії Паганіні й Бетховена, відчуваєш їх внутрішнє стилістичне споріднення, що знайшло вираження не тільки в подібності тональності, регістру, але й мелодійного руху, ритму, інтонаційної побудови.

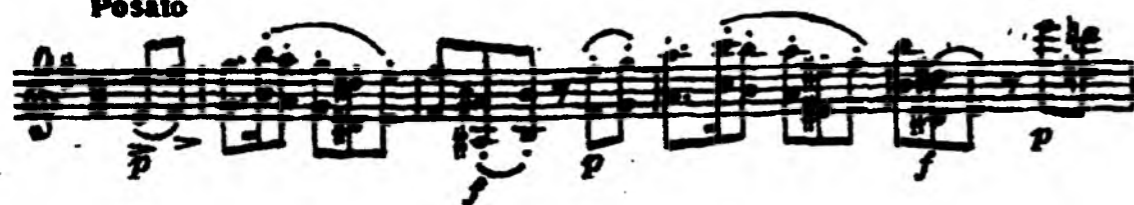


У “Каприсах” Паганіні відображена типова риса, властива італійській народній музиці, – танцювальні ритми. Більше третини “Каприсів” написані в улюбленому в італійській народній музиці розмірі 6/8, на якому будуються італійські народні танці сальтарело, близька йому ломбарда, венеціанський (фріульський) танець форлана чи

фурлана, південноіталійська гарантела, сициліана. Так, у ритмі сициліани написані каприси №7 і 15. Але за характером та емоційним настроєм вони різні. В одному випадку

**Posato**

**Капріччо №15**



енергійна, тверда хода, в іншому – пасторальність з м'якістю, плавністю у русі.

У каприсі №20 мелодія з пасторальним відтінком, що звучить на тлі безперервного “волинкового” басу, нагадує наспів “піфферарі” – італійських народних виконавців на

**Allegretto**

**Капріччо №20**



піфферо (національному різновиді волинки).

Паганіні мистецьки “інструментує” цю мелодію у верхньому регістрі, хроматизуючи її у багатоголосному викладі, створюючи характерні темброві звучання народного



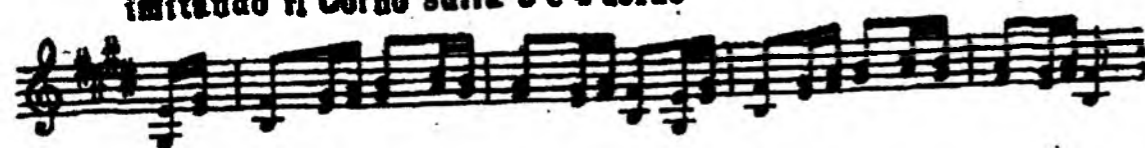
інструментального ансамблю.

Це яскраво виражені елементи жанровості, типової для романтиків. Особливо характерним є популярний каприс №9, так звана “Кача” (“Полювання”). “Кача”, що виникла в XI столітті як жанр вокальної п'єси імітаційного складу, зображує картини полювання, погоні (звідси й назва – італійське сассіа, буквально полювання, погоня). У

**Allegretto sulla tastiera imitando il Flauto**



**imitando il Corno sulla 3 e 4 corde**



XVII–XVIII століттях одержала широке поширення в інструментальній музиці.

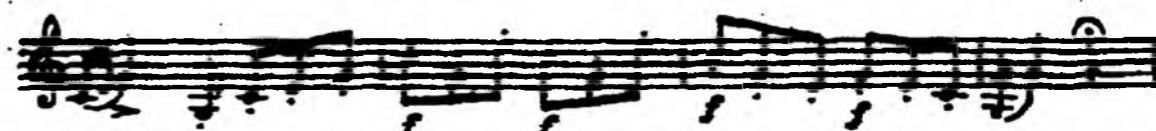
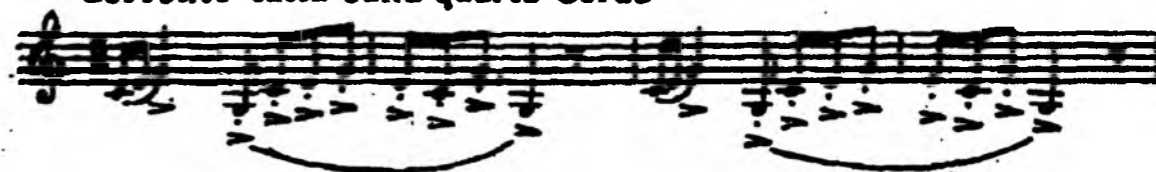
Вона зустрічається у скрипкових сонатах Ж.-М.Леклера, Ж.Мондонвіля, концертах А.Вівальді, у клавірних сонатах Д.Скарлатті. Для інструментальної качі типова мелодійна

побудова з двоголосного, характерного фанфарного чергування сексти, квінти й терції, безперервність ритмічного руху вісімками (переважно у тріольному ритмі). Паганіні вносить істотно нові елементи в побудову качі. Каприс №9 написано у формі рондо з контрастним тональним планом. Темі “Качі” він додає ритмічно більш рельєфні обриси, динамізує характер основного руху, відмовившись від традиційного тріольного ритму. У каприсі блискуче відтворена картина полювання: імітація мисливських рогів, стрибків коней, пострілів мисливців, пурхання птахів, що злітають, азарт погоні. Автор винахідливо “інструментує” тему “Качі”, використовуючи багаті колористичні можливості скрипкового звучання. “На грифі, наслідуючи флейту”, “наслідуючи валторну” – говорять авторські ремарки. Ймовірно, Паганіні були відомі клавірні сонати Скарлатті, написані у формі “качі”. Безперечно, у каприсі №9 присутні інтонаційні впливи музики його великого співвітчизника. Але Паганіні зумів розвинути інтонаційне зерно зі сонати Скарлатті у яскраву звукову картину.

В іншому вигляді подані мотиви “Качі” у вступі “Корренте” до капрису №18.

**Corrente tutta sulla quarta Corda**

**Капріччо №18**

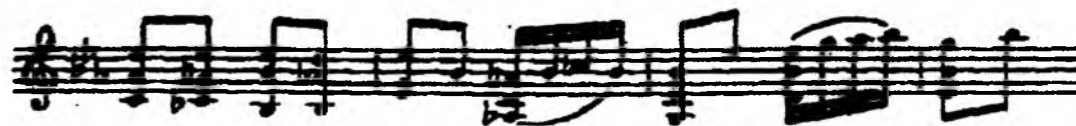


Композитор створює з обмеженого матеріалу (всього три звуки) оригінальну мелодію.

До жанрових п'єс варто зарахувати й каприс №14 мі-бемоль мажор, написаний у стислій, лаконічній формі маршу, з мелодією фанфарного складу. Тут використано цікавий прийом динамічного нагнітання за допомогою поступового нашарування голосів, що створює ефект оркестровості звучання. Гострі затримки та хроматичні гармонії додають музиці рельєфний, динамічний характер. Цікаве й поступове становлення основної тональності (у середньому епізоді) – прийом, типовий для романтиків, особливо для Р.Шумана. Основна тональність

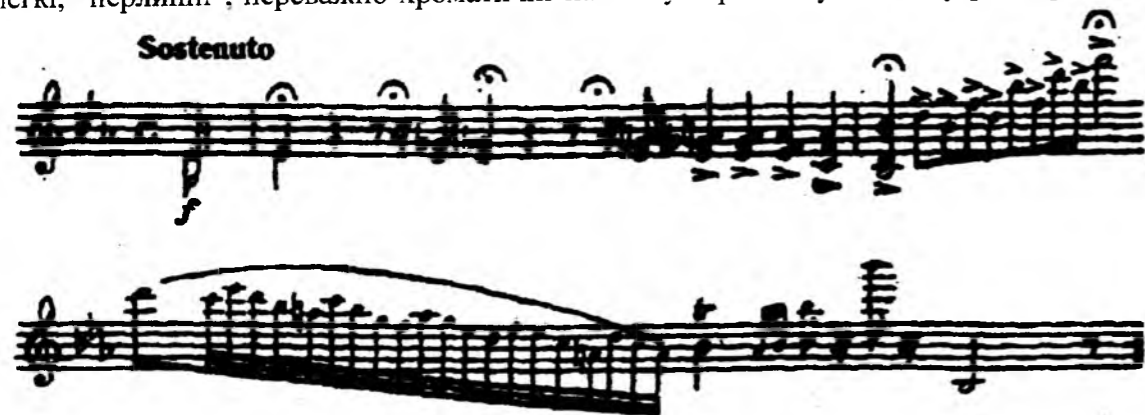
**Капріччо №14**

**Moderato**



відчутно вимальовується не з перших тактів, а визначається лише в кінці побудови.

Каприс №17 написаний у складній тричастинній формі. Невеликий вступ (Sostenuto), з урочисто-закличними акордовими вигуками, зненацька завершується на домінанті примхливим каденційно-подібним ходом. Це ніби театралізована заставка, що відокремлює початок музичної дії. Вона розгортається у контрастній діалогізованій формі (розділ Andante): легкі, “перлинні”, переважно хроматичні пасажі у верхньому світлому регістрі, яким



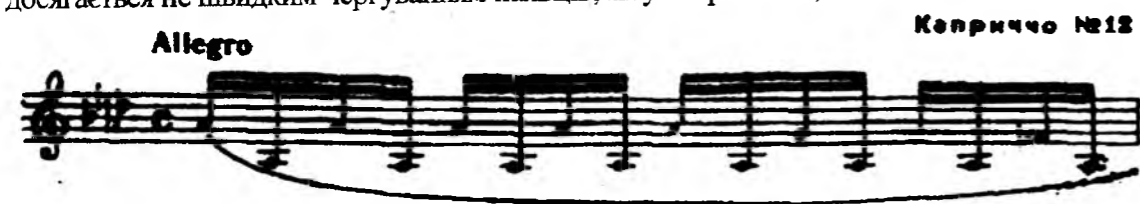
відповідає мелодійний голос у дещо меланхолійному нижньому регістрі.

Діалог переривається могутнім потоком октав (розділ до-мінор), який, досягнувши кульмінації, розсипається низхідними секвенціями, немов бурхливі хвилі, які розбилися



об скелі, щоб потім знову кинутись на них із новою силою.

До хроматичних каприсів належить і каприс ля-бемоль мажор №12. Надзвичайно оригінальні в ньому інструментальна фактура і прийоми викладу. З розмірного коливання, яке досягається чергуванням звучання двох суміжних струн, виникає примхливо гнучка мелодія з характерними виразними ходами великої і малої секунди. Мелодія немов переливається зі струни на струну, кожна з яких по чергову відіграє роль безперервного органного пункту. Зміщення мелодійного голосу, що відбувається завдяки цьому, зі сильної долі такту на слабку, ефект розбіжних мелодійних ліній, підкреслене виділення опорних виразних звуків – усе це зливається у вишукану, хроматичну “мерехтливу” звукову картину. Тремтливо вібруюче звучання досягається не швидким чергуванням пальців, як у каприсі №6, а швидким хвилеподібним

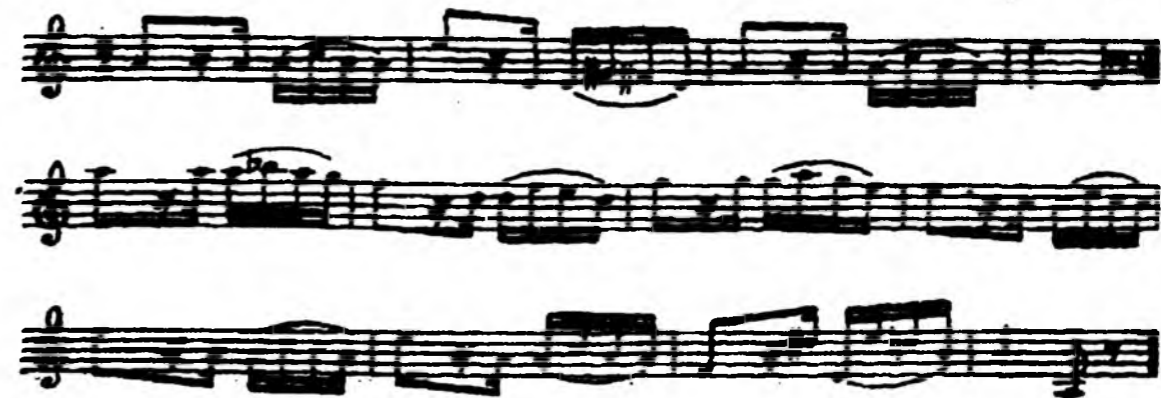


рухом смичка, що плавно переміщується у legato зі струни на струну.

Каприс №24 ля мінор, що завершує збірку, написано у формі варіацій. Це цикл мініатюрних варіацій на оригінальну тему, близьку до стрімкої тарантели, у якій виразно прослуховуються народні інтонації. Так само як і у великого попередника Паганіні А. Кореллі у “Фолії”, що завершує його знаменитий збірник сонат для скрипки соло з басом, ця тема з

варіаціями написана в простих, теплих тонах, не має труднощів, властивих для інших каприсів. Одинадцять варіацій Паганіні – це низка музичних образів, що змінюють один одного. Жартівливо-граціозні чи стрімко-рвучкі або ж бурхливо-драматичні вони завершуються динамічною, віртуозно-бравурною кульмінацією. За стислістю викладу, інтонаційною відточеністю тема капрису №24 стала класичним зразком варіаційності. Не випадково до неї звернувся Й. Брамс, який написав свої фортепіанні варіації на тему Паганіні, а за ним і

#### Капріччо №24



С. Рахманінов, який створив на її основі “Рапсодію на тему Паганіні” для фортепіано з оркестром.

Започаткувавши цілу епоху в історії скрипкового мистецтва, “24 каприси” Н. Паганіні для скрипки соло зберігають до наших днів значення одного з головних здобутків романтичної інструментальної музики, “вищої школи віртуозної майстерності”. Композиції Паганіні новаторством стилю та сміливістю думки суттєво вплинули на подальший розвиток не тільки скрипкового мистецтва. Тріада великих композиторів XIX століття – Ф. Шопен, Р. Шуман і Ф. Ліст, що визначила своєю творчістю розвиток фортепіанного виконавства й композиції, працювала під впливом художньої традиції Паганіні. Він не залишив після себе учнів, але вплив його генія відчувається й у першому скрипковому концерті С. Прокоф’єва, й у “Міфах” Шимановського, й у рапсодії М. Равеля “Циганка”.

До речі, нелегке завдання перенести на мову симфонічного оркестру каприси Паганіні, написані лише для однієї скрипки, поставив перед собою видатний український композитор Мирослав Скорик. Студентський симфонічний оркестр Національної музичної академії ім. П. Чайковського під керівництвом Романа Кофмана виконав 24 каприси в оркестровій редакції М. Скорика. Уперше цей твір прозвучав у Берліні. Ідея виконання його саме у Німеччині належить всесвітньо відомому диригенту Р. Кофману. Додавши каприсам танцювальних ритмів і навіть елементів джазу, але зберігши стилістичну основу першоджерела, М. Скорик дав нове життя одному з найвизначніших творів світової музики, збагативши цим твором скарбницю світової симфонічної музики.

Головними координуючими аспектами виконавської інтерпретації 24 каприсів великого Паганіні є блискуча віртуозність, досконале володіння феноменальною технікою: штрихами “рикошет”, летючим staccato, арпеджіоподібними пасажами, виконавськими прийомами нестандартних флажолетних звучань, використанням одночасного звучання pizzicato та смичкової гри. Його пристрасний темперамент, глибока експресія, вражає багатством емоційних відтінків породили нові технічні прийоми, небувалі темброві ефекти. Усе це підтверджує, що “24 каприси” для скрипки соло безсмертного Паганіні – унікальне явище у світовому скрипковому мистецтві.

Виняткове значення Паганіні поєднане не тільки з тим, що це був найяскравіший віртуоз-скрипаль в історії музики. Паганіні геніальний перш за все як творець нового романтичного виконавського стилю. Головне в скрипкових творах – віртуозність,

концертний блиск, які безмежно розширили горизонти виразовості інструментального мистецтва його часу. Безсмертне ім'я Ніколо Паганіні є гордістю не тільки його батьківщини, але й усього людства як ім'я великого художника, що зробив грандіозний внесок у скарбницю світового музичного мистецтва.

1. Берлиоз Г. Избранные статьи. – М., 1956. – 74 с.
2. Григорьев В. Никколо Паганини: жизнь и творчество. – М., 1987. – 80 с.
3. Заранський В. Український скрипковий концерт: Навчальний посібник. – Львів: Сполом, 2003. – 222 с.
4. Каринцев М. Паганіні. (Картини з життя). – К., 1969. – 18 с.
5. Кияновська Л. Мирослав Скорик: Творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Львів: Сполом, 1998. – 206 с.
6. Мильштейн Я. Ференц Лист. – М., 1956. – Ч.1. – 458 с.
7. Михайлов М. Стиль в музыке. Исследование. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
8. Пальмин А. Никколо Паганини. Краткий очерк жизни и творчества. – Л., 1968. – 86 с.
9. Сигети Й. Воспоминания. Заметки скрипача. – М., 1969. – 123 с.
10. Стендаль. Собрание починений. – М., 1959. – Т.10. – 387 с.
11. Тибальди-Кьеза М. Паганини. – М., 1981. – 284 с.
12. Шуман Роберт. О музыке и музыкантах. – М., 1975. – 58 с.
13. Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. – М., 1968. – 448 с.

*The virtuoso performance mastery of Paganini is investigated in presented article both with his authors repertoire. The main aspects of 24 Paganini etudes interpretations are defined. The main imaging circle and character of etudes are defined, the analys of main performance difficultnes is given. The peculiarities of composer romantic style interpretation are marked.*

**Key words:** violin art, performance, interpretation.

УДК 786.8: 781.68

ББК 85.315.713

Владислав Князев

### АРТИСТИЧНО-ТЕАТРАЛЬНІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА БАЯНІСТІВ

У статті аналізуються артистично-театральні чинники виконавського мистецтва баяністів, що набувають особливого значення зі зростанням образного навантаження у сучасному мистецтві, тенденції до візуалізації та збільшення частки творів синтетичних музичних жанрів у репертуарі. Акцент у дослідженні робиться на відображенні у виконавській та композиторській творчості провідних українських митців творів синтетичних музичних жанрів і їх різновидів.

**Ключові слова:** нова музика, театралізація, синтетичні музичні жанри, словесно-музичний синтез, артистично-театральні чинники виконавського мистецтва, візуалізація.

З поглибленням змістовності та зростанням образного навантаження у сучасному мистецтві яскраво прослідковується тенденція до театралізації концертної подачі артиста. В останніх зразках баянного репертуару, що часто демонструють синтетичні поєднання різних видів мистецтв, посилення вимог до артистизму та сценічності концертантів зреалізовує поступ до візуалізації за допомогою комплексного суміщення засобів художнього впливу. Зважаючи на це, розгляд артистично-театральних чинників баянного виконавського мистецтва набуває особливої актуальності.

Різноманітні аспекти театралізації виконавства та синтезу мистецтв висвітлені у монографіях Б.Галєєва [1; 2], Т.Куришевої [3], В.Михальова [4], Т.Рейзенкінда [5] та інших, статтях М.Кагана [6], Юл. Малишева [7], І.Хательдієва [8], частково цю проблему розглядають у своїх дисертаційних дослідженнях В.Клименко [9], В.Колоней [10], Т.Кохан [11], Ю.Мостова [12] та ін.

У наукових роботах, присвячених баянному мистецтву, означених питань торкається І.Сргієв (аналізуючи репертуар “модерн-акордеоністів”) [13], В.Мурза (артистична культура у структуруванні баянної творчості) [14], А.Чорноіваненко (театралізація у контексті фактурних показників баянних композицій) [15]. Проте у даних працях артистично-театральні чинники баянно-акордеонного виконавського мистецтва не знаходять усебічного висвітлення.

З огляду на це, метою запропонованої статті є: на основі оригінального репертуару проаналізувати та відобразити еволюцію артистично-театральних показників виконавської техніки баяніста.

**Мета** дослідження зумовила постановку таких завдань:

- простежити вплив артистично-театральних чинників на виконавське мистецтво баяністів продовж його еволюції;
- на основі сучасних зразків баянного репертуару прослідкувати:
  - 1) взаємодію музики зі словом;
  - 2) взаємодію музики з видовищем;
  - 3) взаємодію музики зі словом та видовищем.

У сучасному виконавстві спостерігається зростання вагомості та інформативності не тільки звукового, але й зорового ряду. У творах часто присутній відповідний авторський театральний задум, передбачається театралізоване виконання чи наявне певне залучення мультимедійних засобів. Мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст. вимагає та активно практикує нові шляхи реалізації творчих ідей, які виражаються у піднесенні й популяризації різноманітних синтетичних форм і знаменують тенденцію до симбіозу.

Синкретичність мистецтв побутувала ще в архаїчну епоху існування людства. Прамузичні елементи були тісно пов'язані з жестом, мімікою, моторикою, вони застосовувались у комунікативних актах у найрізноманітніших сферах людської діяльності та виконували важливу знаково-інформаційну функцію. Згодом усі ці елементи знайшли своє відображення у різних видах та жанрах мистецтва. Так, індійська філософія розглядає музику “як поєднання трьох мистецтв – співу, гри на музичному інструменті та танцю” [3, с.29]. Античні автори, в переважній більшості, не сприймали вузько інструментальний жанр без поєднання його з поетичним словом, пластикою чи театральним дійством. Платон, наприклад, “доволі критично ставився до інструментальної музики, незалежної від пісні та танцю, стверджуючи, що вона придатна лише для швидкої ходи та відображення звіриного крику” [16, с.6]. Мистецька синкретичність знайшла своє яскраве втілення в античній трагедії. У середні віки, з поширенням християнства, симбіоз у мистецьких жанрах видозмінюється. Зокрема, розвиток музики відбувається у двох напрямках: культовий, де музика відіграє супроводжуючу роль і відбувається строге обмеження пластично-видовищного начала в рамках церковних канонів, та світський напрямок, репрезентований діяльністю бродячих народних музикантів – менестрелів, трубадурів... Тільки наприкінці Відродження інструментальна музика, як жанр, набуває певної самостійності. Проте вона отримує загальне художнє визнання тільки в ХVІІ ст.

В опосередкованому вигляді подібну тенденцію можна простежити і в еволюційному розвитку баяна та виконавства на ньому. Спочатку застосування інструмента мало яскраво



виражене побутове спрямування. Перші примітивні моделі використовувалися у якості дитячої іграшки, більш досконалі гармоніки застосовуються “як інструмент для масової забави” [17, с.10], відіграючи супроводжуючу функцію у комплексному поєднанні з піснею та танцем (демонструючи цим синкретичність). Виконавці, які демонстрували професіоналізм у вузькоінструментальному напрямку, переважно представляли його у циркових виставах, балаганах, демонструючи виконавство, здебільшого, в театральнорозважальній сфері з усіма візуально-артистичними атрибутами, притаманними цьому жанру. Звісно, не можна відкидати наявність сольного виконавства, проте воно ще не було масовим і до 20 – 30 рр. ХХ ст. було швидше винятком, аніж правилом.

Із зачаткуванням професійної освіти у галузі спостерігається диференціація на два напрямки – концертне, професійно-академічне виконавство та народно-побутове, аматорське. Домінування у репертуарі виконавців 50 – 70-х рр. перекладень музичної класики передбачало й адекватне, виважене сценічно-артистичне відтворення. Відхід від стереотипів імпульсивної емоційності аматорського жанру був одним із чинників, що засвідчував поступ баяністів у напрямку академізації.

У наш час загальні процеси активізації впливу артистично-театрального у виконавському мистецтві спричинили до специфічного прояву його у своєрідному явищі “інструментального театру” [18]. У зв’язку з цим А.Чорноіваненко пише: “Поняттям “інструментальний театр” доцільно позначити не тільки переважно видовищні, експериментальні опуси “композиторів-режисерів”... але і те явище у виконавстві останніх десятиріч, що становить деяку синкретичну цілісність інтерпретаторських, інструментально-технологічних, емоційних, інтелектуальних, сценічно-акторських якостей творчо неповторної особистості сучасного “виконавця-режисера”... [15, с.73 – 74]. Погоджуючись, у цілому, з думкою науковця, наголосимо на органічній єдності всіх вищезазначених складових виконавської майстерності.

Остання третина ХХ ст. ознаменована появою нового еволюційного напрямку у розвитку виконавства на баяні-акордеоні – модерн-акордеона. Ця мистецька течія знаходить своє відображення у творчості багатьох сучасних вітчизняних (Ю.Гомельська, В.Рунчак, Л.Самодаєва, К.Цепколенко, О.Щетинський, та інші) та закордонних (С.Беринський, С.Губайдуліна, Р.Де Смет, Е.Денисов, В.Золотарьов, М.Кагель, А.Нордхейм) композиторів-симфоністів, які працюють переважно в напрямку постмодерну або ж так званої “ нової ” музики. Розвиваючи новаторські напрямки сучасної музики та синтетичні види мистецтва, вони широко практикують різноманітні поєднання баяна зі симфонічними інструментами, а також синтетичні сполучення з відеорядом, електронікою, співом, світлом, розмовою, рухом, танцем тощо. Їх різножанрова творчість, передусім у камерній музиці, віддзеркалює новітні світові мистецькі тенденції та є перспективною базою для подальшого ствердження академічного статусу інструмента.

Візуальне враження від сприйняття композицій “ нової ” музики суттєво урізноманітнюється їх мультимедійністю. Трагування баяна-акордеона як акустичного синтезатора висуває нові виконавсько-технічні вимоги до баяністів. Знаковість, символізм, витончений психологізм та абстрактність образів, філософська концепція творів, часто разом із мультимедійним оформленням і відповідно задуманою театралізацією, потребують зміни творчої психології музикантів та адекватного, артистичного відображення інтелектуальної аури композицій.

Т.Куришева виділяє три типи синтезу, що відтворюють синтетичні музичні жанри та їх різновиди. Це: 1) музика, що взаємодіє зі словом; 2) музика, що взаємодіє з видовищем; 3) музика, що взаємодіє зі словом та видовищем [3, с.41]. У сучасному баянному репертуарі мистецький симбіоз знаходить своє безпосереднє втілення у кожному із зазначених жанрів.

Зупинимось на кожному з них. Музикознавець Г.Ганзбург вирізняє три рівні зв’язку музики зі словом. Це – безпосередній зв’язок, що виявляється у творах за участю слова, яке звучить; опосередкований – у програмних композиціях, де вербальний елемент винесений за межі музичного тексту, та прихований – який виявляє себе в “чистому” інструменталізмі [19, с.14].

Тісний взаємозв’язок слова й музичної мови є природним і найбільш яскраво реалізується у вокальному мистецтві. В інструментальній музиці синтез музики і слова відображений у багатьох спільних виражальних показниках: звуковисотності, протяжності та наспівності звука, у різноманітному акцентуванні (як смислового, так і динамічному), подібному смислового групуванню (мотиви, фрази, речення, періоди), розчленуванні (цезури, паузи), ритмізації і т. ін. Показовою у цьому ракурсі є також техніка мікроструктурного інтонування, що знаходить своє практичне втілення в сучасному виконавському мистецтві українських баяністів і базується на музичному відображенні основних мовно-інтонаційних розмірів.

У творах сучасних українських композиторів – В.Зубицького, В.Рунчака, І.Тараненка та закордонних – Мака Вірсаладзе, А.Шмикова знаходимо непоодинокі випадки застосування прийомів декламації й різноманітної вокальної якості. Зокрема, у п’єсі І.Тараненка “Після прочитання Шевченка. Причинна”, для баяна-соло, чіткі, карбовані речитативні репліки соліста додають суттєвої динаміки до драматичного розвитку музичного образу, у сонаті В.Зубицького “Фатум”, для тріо баяністів, молитва “Отче наш” виразно передає містично-драматичну ауру твору, а А.Шмиков у Джаз-рок партиті № 2 фактично застосовує людський крик для передачі та підсилення експресії розвитку музичної тканини.

Із значним ускладненням музичної мови та загальної художньої концепції сучасних композицій, використання у концертній практиці попередньої розповіді виконавця про композиторський задум, зміст музичного твору та засоби його втілення певний словесний пролог сприяє кращому сприйняттю публікою мистецької ідеї та виконання у цілому. Безпосереднє вербальне спілкування з публікою ніби залучає слухача до творчого процесу, робить його співучасником сценічного дійства. Деякі виконавці (Ю.Шишкін, А.Дубій, подекуди І.Єргієв) успішно практикують його у своїй концертній діяльності, що знаходить незмінно позитивний відгук слухачької аудиторії.

Ураховуючи потужний вплив на сучасного слухача-глядача поп-культури, що трактує сценічну діяльність передусім як видовище, варто, в мистецьки виправданих кількостях, активніше практикувати елемент видовищності й у виступах баяністів.

Під видовищністю мається на увазі яскраве, акторсько-театральне відтворення музичної образності за рахунок зовнішньо-пластичної (соматичної) лінії, що відбувається у контексті та паралельно з процесом звукоінтонування, а також залучення до візуалізації музичного твору виразових засобів руху, танцю, світла, образотворчих композицій, слайдів, відеоінсталяції.

Відомий режисер В.Мейєрхольд стверджував, що “справжній спектакль... може створити тільки режисер – музикант” [3, с.26]. У сучасному виконавстві, зокрема баянному, доцільно, навпаки, яскравіше практикувати відповідну режисерсько-театральну концепцію виступу концертанта, тобто музикант повинен бути якоюсь мірою і режисером.

Специфіка візуального сприйняття виступу баяніста, який має можливість виконувати як сидячи, так і стоячи та знаходиться обличчям до публіки, відкриті для огляду глядача клавіатури інструмента, що дозволяють наочно демонструвати всю технічну “роботу” на них, додають театралізованості його виступу. Ефектність зорового та слухового сприйняття специфічно-баянних виконавських прийомів (тремоло, рикшет, нетемпероване *glissando*), а також чітко окреслена демонстрація взагалі будь-яких прийомів виразної афектації на інструменті – філірування звука, дихання міха,

штрихова техніка, акцентуація, контрастність динаміки, діалогічність вимовлення інтонацій, фраз, речень, різноманітність звуковимовлення, зіставлення частин форми, ансамблева взаємодія мануалів інструмента, що дозволяє артисту музично й візуально виділяти виконання на кожному з них тощо, створюють широке поле для своєрідного “звукопоказування”. Наприклад, баяніст, бажаючи виділити звучання на виборному звукоряді, який поступається у гучнісних показниках у порівнянні з правою клавіатурою, може не тільки трохи повернути лівий мануал інструмента до публіки, але і своїм виразним поглядом привернути увагу до виконання на ньому. У кожному окремому випадку відтворення навіть однакових виконавсько-технічних завдань, їх рухове відображення у кожного виконавця буде різним. У природному контексті до характеру відтворюваного твору воно сприятиме адекватному слухацькому сприйняттю виконуваної музики, адже у сучасному виконавстві високий рівень майстерності відображається не тільки демонстрацією вузькотехнічних показників, а й у виявленні артистично-театральної міри, що засвідчує витонченість художнього смаку концертанта.

Виступи провідних українських (В.Мурза, П.Фенюк, І.Завадський, В.Зубицький та інші) та закордонних (Ю.Шишкін, Р.Гальяно) концертантів-баяністів засвідчують плідні пошуки у цьому напрямку, проте стрімкий розвиток сучасного виконавства потребує більш широкого впровадження видовищного елемента у масову концертну практику.

У всіх різновидах мистецтва піднесення артистично-театральних чинників відбувається на основі ігрового принципу. Як стверджує С.Аверінцев, “сприйняття культури як гри стає майже нав’язливою ідеєю ХХ ст.” [3, с.52].

У баянному академічному мистецтві (періоду 50 – 70-х рр.), в опосередкованому вигляді, ігрове начало втілюється у намаганні провідних артистів та композиторів ствердитись у жанрі концерту, де цей принцип яскраво виражений у своєрідному змаганні соліста й оркестру та репертуарі, де провідником зримо-дієвої образності стає програмна музика. На цьому ґрунті в академічному мистецтві (у 80 – 90-ті рр.) відбувається поширення різноманітних імпровізаційних форм (зокрема алеаторики), воно зазнає суттєвого впливу джазу та естради (90-ті рр.), в яких ігрове начало втілюється особливо безпосередньо.

Естрадне та джазове відгалуження, зокрема баянно-акордеонного виконавства, особливо виразно впливає на академічний напрямок у плані підсилення артистичного комплексу й загальної театралізації виконавської майстерності. Цьому сприяє ефектна відеопластична низка оригінально-баянних, фактурно-технічних прийомів, які широко застосовуються у композиціях даної стилістики, що і прослідковується у творах композиторів-баяністів А.Білошицького, В.Власова, Є.Дербенка, В.Зубицького, В.Сташевського, В.Черникова та ін.

Яскравою постаттю у плеяді сучасних композиторів є Кармела Цепколенко – перша українська авторка, яка почала творити у жанрі “нової” баянно-акордеонної музики. У своїй творчості вона “виходить за межі індивідуалізму та традиційного сприйняття музики і відтворює нові супер-гігантські простори (фестивалі), що існують як єдине синтетичне дійство музики, театру, перформансу та візуального мистецтва” [20, с.175]. Усі ці показники наглядно втілені в одному з останніх її творів, що написаний у жанрі перформансу – “Знесиллям зломлені народи. ...Цвинтарна музика” для баяніста, ударних та відео-шоу (фотографії Кристофа Лінга цвинтарів із теренів колишньої цісарської Австро-Угорської монархії).

Виконавське відображення у баянній партії психічного стану людини, що опиняється на старих, занедбаних, сплюндрованих цвинтарях, та певна зображальність-фотографічність музики, вимагають відповідної інтонаційно-технічної та артистичної

передачі незвичної образності й семантичних звукових асоціацій. Поєднання баяністом інтонування на інструменті із звуковідтворенням на ударних (коробочка, тамбурин, бонги) висуває додаткові вимоги до виконавської техніки, а в комплексі з відсоінсталяцією створює специфічне візуально-музичне враження від сприйняття композиції.

Зростання значимості часто немусичних засобів виразності (пантоміми, пластично-виражального начала, введення мовної декламації, сонорики, відповідної світлової інсталяції та відеоряду) у музичному виконавстві й композиторській творчості апелює до архаїчних пластів свідомості, підкреслюючи виражальність та інформаційність мистецького акту. Тому в сучасному мистецтві зростає кількість творів, де відбувається активне, синхронне сполучення музики з вербальною і видовищною лініями.

Яскравим прикладом твору, в якому автором передбачена театралізованість виконання, є п’єса В.Власова “Телефонна розмова”. Твір становить невеличку жанрово-побутову сценку, де за рахунок сполучення мовних та оригінальних музично-інтонаційних засобів відображена телефонна розмова між чоловіком і жінкою. Чоловічу роль грає сам виконавець, його партія викладена вербально та являє собою короткі заперечні репліки-відповіді французькою мовою. Жіноча роль відтворюється суто музично-інструментальними засобами.

Виконання цієї композиції ставить перед концертантом низку складних завдань не тільки в інтонаційно-технічному плані, а також в артистично-театральному та інтерпретаторсько-режисерському, оскільки візуальна лінія у цьому творі набуває виключно важливого змістовного значення. Виразність, ситуативно-інтонаційна доречність “чоловічих” реплік виконавця, адекватний мімічно-пластичний малюнок “жіночого”, що накладається на відповідне музично-інтонаційне тло, допомагають утворенню у слухача-глядача чітких образно-сміслових асоціацій. Одночасне відображення подвійної образності вимагає наявності неабияких акторських якостей, “життя в образі” та передбачає відповідно продуману режисуру виступу баяніста. У виконанні В.Мурзи, сценічному амплу якого притаманний яскравий артистизм та підкреслена видовищність, твір знаходить влучне, довершене відображення.

Сучасне світобачення сприяє особливій популярності різноманітних форм ансамблевого та оркестрового музикування. Розмаїття ансамблевих поєднань баяна з класичними та народними інструментами дозволяє яскраво продемонструвати театралізоване виконання та реалізувати ігрові якості жанру. Різноманітні репертуарні зразки репрезентують переважно твори “нової” музики: “Echoes”, драма з музикою для сопрано, скрипки, фортепіано та баяна і “Цвітіння” для сопрано, кларнета та баяна В.Польової; “Танок із тінню”, моноопера для сопрано, скрипки, баяна та фортепіано; “Два дні мадам Ленін” камерна опера-балет у складі з баяном Л.Самодасвої; “Забуті народні усталощі” для баяна, ударних, відео та читця К.Цепколенко та ін.

Яскрава взаємодія музики з вербально-видовищною сферою прослідковується у творчості композитора-баяніста В.Рунчака. Зокрема, його симфонії для баяна соло, симфонічного оркестру, рок-групи та відеоряду “Страсті за Владиславом”. Музично-інструментальна лінія композиції суттєво доповнюється та урізноманітнюється за рахунок різноманітних вербальних текстових вставок, що виконуються читцем та “quasi-хором” оркестрантів, а також візуальною низкою, що являє собою відеоролик на вказану автором тематику та проекцію картини М.Ге “Що є істина”.

Підсумовуючи аналіз артистично-театральних аспектів баянно-акордеонної виконавської та композиторської творчості, можна зробити такі висновки:

– еволюція баянного виконавства засвідчує відхід від імпульсивно-спонтанної, безпосередньо-емоційної почуттєвості побутового музикування до перейняття та адаптації концертантами академічної манери артистизму, що відбувалося паралельно з опануванням

ними класичної репертуарної спадщини, відтворення якої передбачає адекватну стильову манеру сценічного висловлювання. Це відобразилось у поширенні раціонально-практичної доміанти у сценічній поведінці артистів, більшій доцільно-емоційній виваженості виконань, набутті та розвитку нових виконавсько-технічних навичок. Відхід від стереотипів імпульсивної емоційності аматорського жанру був одним із чинників, що засвідчував зростання фахового рівня баяністів та їх поступ у напрямку академізації;

– удосконалення артистично-театральних показників виконавської техніки баяніста проходило через втілення ігрового принципу в жанрі концерту (змагання соліста з оркестром) та оригінальному репертуарі, де провідником зримо-дієвої образності стає програмна музика, до активізації впливу візуально-видовищного, артистично-театрального у своєрідному феномені “інструментального театру”;

– специфічні візуальні показники сценічної подачі баяніста (можливість грати сидячи та стоячи; концертна посадка обличчям до публіки, що активізує мімічно-пластичне відображення виконавцем музичної образності; відкритість зорового огляду мануалів інструмента та візуальна ефектність “звукопоказування” як оригінальних фактурно-технічних, так і баянно-сонористичних прийомів) у комплексі з художньо-доцільною емоційністю та підкресленою артистичністю виступають суттєвими чинниками художнього впливу на сучасну слухацько-глядацьку аудиторію;

– розвиток оригінальної музичної мови та виконавства призвів до виникнення нового явища в баянно-акордеонному мистецтві – модерн-акордеона (термін І.Єргієва). Для нього характерна яскрава візуалізація-театралізація концертування баяніста не тільки за рахунок яскравого відтворення специфічних відеоластичних показників, але й відображення нової образності, різноманітних ансамблевих поєднань із класичними інструментами, синтетичних сполучень із відеорядом, електронікою, співом, світлом, розмовою, рухом, танцем. Новий контекст сценічної діяльності вимагає переосмислення та вдосконалення артистично-театральних аспектів виконавської техніки баяніста;

– сучасна концепція виконавської техніки баяніста передбачає віртуозне володіння останнім не тільки всією палітрою технічно-виражальних засобів інструментальної виразності, але й наявністю цілого комплексу якостей акторської майстерності.

1. Галеев Б. Светомузыка: становление и сущность нового искусства. – Казань: Татарское книжное изд-во, 1976. – 288 с.
2. Галеев Б. Человек, искусство, техника. – Казань: Изд-во Казанского университета, 1987. – 264 с.
3. Курышева Т. Театральность и музыка. – М., 1984. – 201 с.
4. Михалев В.П. Видовая специфика и синтез искусств. – К.: Наукова думка, 1984. – 100 с.
5. Рейзенкинд Т.И. Теория и практика комплексного подхода к проблеме взаимодействия искусств в профессиональной подготовке учителя музыки. – К., 1995. – 199 с.
6. Каган М. Музыка в мире искусств // Советская музыка. – 1987. – №6. – С. 26–38.
7. Малышев Юл. Проблема синтеза искусств в современной эстетике // Ф.Лист и проблема синтеза искусств. Сборник научных трудов. – Харьков: Изд. группа РА- Каравелла, 2002. – С. 4–11.
8. Хательдиева И.Г. Музыка в синтетических видах искусства // Новое в жизни, науке, технике. Эстетика. – М.: Знание, 1987. – № 1. – 62 с.
9. Клименко В.Б. Игровые структуры в музыке: эстетика, типология, художня практика: Автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 1999. – 16 с.
10. Колоней В.А. Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні: Автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 2004. – 17 с.
11. Кохан Т.Г. Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтва: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01/ Держ. акад. кер. кадрів культ. і мист. – К., 2002. – 19 с.
12. Мостова Ю.В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. – Харків, 2003. – 20 с.

13. Ергиев И.Д. Модерн-аккордеон как новое явление исполнительского искусства // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. – Одеса: Астропринт, 2002. – Вип. 3. – С. 346–356.
14. Мурза В. Инструментальное исполнительство: артистичная культура у структурировании баянной творческой // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 2001. – Вип. 18. – С. 207–217.
15. Черноиваненко А.Д. Фактура у визначенні виразових якостей музики для баяна: Дис ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Одеса, 2000. – 170 с.
16. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. – М.: Музыка, 1983. – Т.1. – 696 с.
17. Мирек А.М. ... и звучит гармоника. – М.: Сов. композитор, 1979. – 176 с.
18. Житомирский Д.В., Леонтьева О.Т., Мяло К.Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. – М.: Музыка, 1989. – 303 с.
19. Ганзбург Г. Три поколения композиторов-романтиков и их отношение к синтетическим жанрам // Ф.Лист и проблема синтеза искусств. Сборник научных трудов. – Харьков: Изд. группа РА- Каравелла, 2002. – С. 12–25.
20. Єргієв І.Д. Акордеонна творчість композиторки Кармели Цепколенко // Музичне виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 2003. – Вип. 26. – С. 173–185.

*The article analyzes the artistic and theatrical factors of accordionists' performing art which gain special importance which the increase of image intensity in modern art, tendencies to visualization and increase of pieces of work belonging to synthetic music genres in repertoire. The research underlines the representation of synthetic music genres works and their varieties in the performing and composer's creative work of outstanding Ukrainian artists.*

**Key words:** new music, theatricalization, synthetic music genres, verbal and music synthetic, artistic and theatrical factors of performing art, visualization.

УДК 788.5

ББК 85.315.722

Андрій Карпак

## РОЛЬ ІНТОНАЦІЇ ТА ВІБРАТО ВИКОНАВЦЯ-ФЛЕЙТИСТА У ХУДОЖНЬОМУ ВТІЛЕННІ МУЗИЧНОГО ОБРАЗУ

*Автором статті розглянуто проблеми сучасного виконавства на флейті з урахуванням сольної, ансамблевої та оркестрової практики. Важливу роль відведено місцю інтонації та вібрата в процесі інтерпретації музичної думки композитора. Стаття ілюстрована нотними прикладами української та зарубіжної музики з використанням вібрата. Автор здійснює детальний аналіз вібрата у творах сучасної педагогічної і виконавської практики флейтиста.*

**Ключові слова:** флейтове мистецтво, інтонація, вібрато, інтерпретація.

Дослідження у сфері методики викладання гри на флейті від найдавніших митців – Ж.Оттетера, І.Квантца, професорів Паризької консерваторії І.Г.Вундерліха, Ф.Дев'єна, німецького флейтиста А.Б.Фюрстенау й до сучасних майстрів-духовиків, присвячені обговоренню основ навичок початкового володіння інструментом, заглиблюються в акустичні особливості та вдаються до лабораторних аналізів звукової природи флейти, намагаються досягнути таємниці розвитку техніки виконавця. Ці роботи дуже рідко мають на меті пояснити художню необхідність, мистецьке підґрунтя засвоєння технологічних порад. Такий наголос, на нашу думку, має стати первинним та принциповим, саме він здатний сприяти гармонійному розвитку інструменталіста (шлях, що пролягає від мети до засобів, а не навпаки).

Під терміном “інтонація” музиканти-духовики вбачають звуковисотний стрій виконання, хоч основне значення цього слова дещо інше. Першим значенням інтонації потрібно вважати ритмомелодійний лад мовлення, що залежить від підвищення або пониження тону при вимові, манеру вимови, що виражає почуття, ставлення до предмета висловлення. Саме на таке, узагальнено витлумачене, здавалось би, віддалене від суто технологічних питань відчуття виконання розуміння терміна варто було би звернути увагу викладачам і виконавцям. Часто зустрічаємося з помилкою розмежування проблем строю та власне інтонації виконання.

Для кожного з нас є доступним і зрозумілим значення ораторського мистецтва. Завдяки впевненому та тонкому володінню ритмомелодійним ладом мовлення, умінню влучно розставити акценти й захопити розмовою слухача не одна людина змогла досягнути значної популярності та високих посад у державі. Спробуємо порівняти інтонацію вимови під час лекції професора, який чудово володіє своїм предметом, а пізніше неготового до уроку учня. У другому випадку лише за інтонацією та кількістю “фальшивих нот” ми зможемо визначити ступінь орієнтації школяра у питанні.

При якісному загальному настроюванні інструмента фальшиві звуки будуть випадати не лише зі звуковисотного розвитку мелодичної лінії, але й втрачатимуть сенс у логічній ланцюговій послідовності викладу думки, яка висловлюється музикантом (цілком аналогічно до невпевненого виступу доповідача). Коли відчуваємо неякісний стрій при виконанні, часто звертаємося до проблеми не з того боку (лікуємо симптоми, а не причини хвороби). Перше питання, яке мало б виникнути у цьому випадку, пов’язане з формуванням фрази, розумінням і веденням окремого фрагмента твору.

Спробуємо записати виконання твору, яке містить у собі інтонаційно-стройові погрішності. Пізніше завдяки сучасним звукозаписуючим пристроям виправимо неякісні звуки, піднявши чи опустивши їх технічними засобами. З яким результатом ми зустрінемося? Не будемо мати зауважень до строю, але уважний слухач завжди при прослуховуванні таких записів буде відчувати дискомфорт і в кінцевому результаті зможе вказати всі відрізки твору, які спричинили неприємне враження, вони будуть повністю збігатися з виправленими фрагментами. Усі вказані місця у творі будуть емоційно невиразними, примхливо незграбними зі значною долею штучності, вимушеності. Вони нагадуватимуть правильну відповідь, прочитану з підказки та не усвідомлену самим учнем, або бездумне читання вголос з думками, далекими від наявного тексту.

Наведемо тепер приклад із практики викладання. Один з учасників виконання складного флейтового ансамблю сучасного композитора, у якому мелодична партія була розділена між усіма музикантами ансамблю і фрагментарно перетворювала кожного у соліста, припускався певних інтонаційних погрішностей. Наголошення уваги на неякісному строї окремих звуків не усувало дефектів. На короткий час зникаючи у даному відрізку твору, вони з’являлися в іншому або ж знову поверталися при наступному виконанні твору.

Складна тональна та багатоголосна структура твору не давала студентіві можливості відчувати логіку й напрямок розвитку музичної думки композиції, усвідомити своє місце та значення у виконанні твору. Однак після детального пояснення особливостей мелодичної лінії, її емоційного забарвлення, тонального плану, значення партії студента та вдалої спроби голосового інтонування проблеми строю не лише зникли, гра виконавця отримала художнє наповнення й одухотворення.

У зв’язку з усім вищевказаним варто навести цікаве спостереження М.Платонова з його “Методики навчання гри на флейті”: “...наш слух володіє здатністю до вибірковості. Можна, наприклад, погано чути чи зовсім не чути свого співбесідника, якщо увага зосереджена на розмові чи музиці, яка звучить у сусідній кімнаті і її чути значно тихіше, ніж голос вашого

співбесідника... У той же час можна досить конкретно чути те, що є слабким та віддаленим. Погана інтонація найчастіше є результатом того, що виконавець, захоплюючись звучанням свого інструменту, погано слухає музику, що супроводжує його виконання” [1, с.19–20].

Флейта належить до числа акустичних інструментів, висота строю окремих звуків яких не є чітко фіксованою. За наявності якісного інструменту та достатньої ігрової практики вірне інтонаційне наповнення виконання сприятиме повноцінній чистоті звуків та твору в цілому. Труднощі можуть бути пов’язані лише з найвищою, рідко використовуваною ділянкою діапазону інструменту, але і їх завдяки вишуканій губній техніці або ж аплікатурним збагаченням будемо здатні подолати.

А. Дюїїє. Сонатина. Anime.



Досвід підказує, що при грі на флейті додаткове відкривання звукових отворів, які знаходяться поряд з аплікатурною комбінацією, дещо підвищує звук; додаткове закривання звукових отворів, що розміщені у бік раструба, буде сприяти пониженню звука.

Дуже часто при виконанні найскладніших звукових поєднань мають значення розташування та інші ознаки акордових функцій супроводу: у тому числі наявність або відсутність, розміщення в акорді звука соліста, присутність визначених штрихів і вибір оптимального способу їх виконання (адже у момент атаки висота звука, як правило, інша, ніж у час наступного звуковедення), управління нахилом головної частини інструмента. Урахування усіх деталей, які часом навіть можуть не залежати від виконавця, і використання їх із користю для себе здатні будуть усунути можливі труднощі.

Необхідно наголосити, що відсутність фіксованої висоти звука флейти надає музиканту значно більше переваг, аніж створює проблем. До виконавців на флейті можуть бути застосовані ті ж інтонаційні вимоги, що й до виконавців на інших інструментах із нефіксованою висотою звука. Інтонування на таких інструментах, виходячи із закономірностей ладового тяжіння, розвитку мелодичної лінії, динаміки та характеру музики в цілому, передбачає інтонаційні відхилення, які не порушують звуковисотних характеристик інтервалів, але створюють визначений позитивний виконавський ефект (розширення великих інтервалів, звуження малих, підвищення або пониження ввідного тону тощо). За цих умов виразове значення інтонації на флейті різко зростає й набирає характеру ефективного художньо-виразового засобу розкриття музичного образу [2, с.72].

У питанні використання вібрато при грі на флейті вражає стан речей, при якому сьогодні можна зустріти велику кількість практикуючих музикантів зі значним професійним досвідом, що майстерно володіють виразовими виконавськими засобами у разі з тим застосовують можливості вібрато у значній мірі хаотично та безсистемно. Необхідно завжди пам’ятати про те, що вібрато належить до числа найтонших і найвишуканіших атрибутів в арсеналі виразових засобів флейтиста. Найменша зміна інтенсивності та рельєфної структури вібрації здатна кардинально вплинути на темброві характеристики звука, надати йому цілком іншого настрою, забарвлення, напрямку. Кожний флейтист повинен усвідомлювати, наскільки потужний засіб знаходиться у нього на озброєнні й що неухажне

та невміле поводження з ним може призвести до негативних результатів.

Найчастіше зустрічаємося з надмірним захопленням, навіть зловживанням у використанні засобу. У таких випадках виконавець починає нагадувати настирного й одночасно смішного завойовника, який бореться з вітряними млинами або стріляє з гармат у горобців. Інша крайність пов'язана з безбарвною та малоємною грою. Найгіршим у цих випадках є та нерозбірливість, з якою виконавець намагається притримуватися однієї манери вібрата в усіх виконуваних ним творах з якимось упертим переконанням, ніби він знайшов універсальний рецепт. Цікаво, що дуже часто зловживання вібрата поєднується з відсутністю продуманості у його використанні. Флейтист у будь-якому місці твору може дозволити собі відпочинок і не вібрувати окремі звуки взагалі.

На нашу думку, ніщо яскравіше не зобразить інтелект флейтиста, як його вібрата. Необхідно пам'ятати, що відповідно до акустичних характеристик прийом вібрата ділиться на вібрата висоти, вібрата гучності та вібрата тембру. У залежності від того, у яких пропорціях поданий рецепт, і буде формуватися стиль та забарвлення засобу. Форма вібрата визначається зміною звукових характеристик у часі. Наприклад, від форми висотних коливань звука залежить сприйняття його висоти. У випадку звуковисотного коливання слух сприймає ту висоту, на якій звук найбільше затримувався. При рівному процесі коливань сприймаємо середню висоту звука [3, с.41].

У кожного флейтиста способи вібрації звука мають різнитися за ознаками стильової приналежності, характером виконуваного твору, формою та кульмінаціями композиції, сприяти створенню звукових ефектів, смислових арок, алюзій, підсиленню значення штрихів і динамічних наростань, драматизації та ін. Стиль використання вібрата перш за все мав би полягати у чіткій диференціації віброваних і невіброваних звуків. Найкоротші тривалості твору: тридцятьдвірки, шістнадцятки, а часом, при швидких темпах, вісімки та чверті не вібрують, але разом із тим усі інші звуки збагачуються вібрацією. Якщо ми, наприклад, у двох ритмічно ідентичних відрізках швидких частин Концерту В.А.Моцарта з неухважності чи халатності провібруємо чверті різними способами або ж в одному з двох випадків не застосуємо вібрата взагалі, слухач одразу буде шукати певний важливий підтекст у почутому. Зрозумівши справжню причину того, що сталося, аудиторія втратить повагу до виконавця. Значення використання вібрата у творах композиторів-класиків підсилюється особливою вагою засобу у формуванні специфічного “моцартівського” імпульсивного, пружного, згасаючого штриха, який формує саме обличчя класичного твору.

Роль вібрата у творах докласичної доби, особливо у сольних флейтових композиціях Й.-С.Баха, цілком протилежна. Активне застосування виразового засобу у цих опусах буде заважати впровадженню мікродинамічних нюансів у малих групах-мотивах, крім того, помірно, ледь відчутне вібрата сприятиме вишуканості, строгості, необхідним правилам етикету звучання барокового твору.

Уміння розмістити увесь матеріал значної за розміром музичної думки на одну, безперервну, чуттєву, дихаючу лінію вібрата – обов'язкова умова фразування для флейтиста у творі романтичного композитора.

Вібрата – незамінний помічник динамічних кульмінацій. Завдяки мистецькій інтенсифікації засобу будемо здатні багаторазово підсилити драматичний конфлікт у музиці, надати йому конкретного змісту, напрямку руху, емоційності. Через те при виборі характеру вібрата, меж його потужності для окремо взятого твору передбачаємо ієрархію використання його можливостей, розмежовуючи окремі фрагменти твору, залишаючи комплекс резервних засобів для привернення уваги слухачів до найважливіших епізодів

твору. Зосереджуючись на окремих, підкреслено індивідуальних шаблях амплітуди вібрата, зможемо створити в поєднанні з іншими виразовими засобами лейттемброві арки, нагадування, повернення, художні натяки, що посприяють упевненому веденню слухача по шляху ідеї виконавця та виразнішій передачі задуму композитора.

Коли дотримуємося строгої системи у використанні виразових засобів, зокрема вібрата, будь-яке, навіть незначне відхилення від прийнятої схеми, вдало застосоване музикантом, створить значний за виразовою силою і впливом ефект. Спробуємо навести приклади.

І.Андерсен. Баллада і танець сільфів. Andante sostenuto.



Повна відсутність вібрації у фразі на нюансі “*ppp*” у творі Андерсена не лише підсилить спад звучності від *piano* до *pianissimo*, але й буде переслідувати ще дві важливіші, передбачувані композитором характеристики: *elegiaco*, тобто сумно, та *misterioso* – містично.

Відмова від вібрата у перших чотирьох вступних тактах – соло флейти у Концерті В.Губаренка введе слухача у світ приреченості, безвихідності, відсторонення. З іншого боку, головна тема твору існує незалежно від життя героя, індиферентність підкреслює її жорстоку роль фатуму, відсутність вібрата наголошує на цю особливість. З'являючись у несподіваних місцях твору та повністю змінюючи свою сутність (колискова, голосіння, ноктюрн, елегія), головна тема уособлює невідворотність долі, зображена в усій яскравості своєї тендітної незалежної та могутньої сили вже в початкових тактах Концерту.

В.Губаренко. Концерт для флейти та камерного оркестру, тв.10. Andante.



Наведемо приклад специфічно яскравого, підкреслено імпульсивного використання вібрата, дещо не характерного для оригінальних флейтових творів. Соната для скрипки та фортепіано Цезара Франка, присвячена Ежену Ізаї, була перекладена видатним французьким флейтистом Ж.-П.Рампалем для флейти та фортепіано і сьогодні входить у репертуар виконавців-флейтистів. Незвичайна глибина змісту, симфонічність, насиченість тематичного матеріалу, велике емоційне нагнітання характерні для твору видатного композитора XIX століття. Яскраві динамічні контрасти – зміни відтінків на невеликих часових просторах – вносять у розвиток музичної думки особливу напругу. Неспокійний синкопований ритм, крива злетів і падінь, суворий колорит модуляцій, бунтівлива пристрасть, яка ніби намагається пройти крізь небезпечні перешкоди, що виникають на її шляху у другій частині твору, підкреслена експресія, шалене кипіння почуттів, досягнення найбільшого святкового підйому, блиску у четвертій, спалахи палкої декламації, їх чергування з гіркими, скорботними роздумами у Речитативі-Фантазії ставлять особливі вимоги до вібрата виконавця [4, с.187–196]. У сонаті буде, безперечно, переважати вібрата висоти, яке більш характерне струнним інструментам, і флейті, яка звикла надавати перевагу динамічному вібрата, варто пристосуватися у творі до нових вимог.

Ц. Франк. Соната A-dur. Recitativo-fantasia. Ben moderato.



Твори, написані в останні 50 років, передбачають вільне використання композиторами відповідно до задуму виразових засобів флейтиста, у тому числі й вібрато. Але всі бажання творців суворо занотовуються, отримуючи спеціальні позначки, що у черговий раз підкреслює необхідність дотримання строгої системи використання та досконалого контролю відчуття засобу.

М. Копитман. Lamentation. Lugubre, tenuto



У творі М. Копитмана застосування чи відсутність підкреслено випуклого вібрато набирає значення однієї з функцій розвитку музичної тканини композиції.

У статті ми намагалися підняти делікатні та одночасно масштабні питання, що стосуються розширення меж виразових можливостей виконавця-флейтиста. Приходимо до висновку, що праця над інтонацією та вібрато має опиратися на багатий професійний досвід, високий розвиток виконавських можливостей флейтиста, художні задуми, потреби та вимоги смаку музиканта.

Кожна спроба вдосконалити легкість і простоту механізмів управління інструментом має водночас відповідати забезпеченню розумового осягнення, усвідомлення та керівництва процесом. У зв'язку з усім вищесказаним ми спробували заглибитися у питання, які постають перед флейтистом на етапі самоусвідомлення своєї ролі в інтерпретації творів геніальних митців та торкнутися проблем інтонування і строю, а також тонкої, неперевершеної ролі вібрато в художньому оформленні музичного твору.

1. Платонов Н. Методика обучения игре на флейте // Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки. – М.: Музыка, 1966. – Вып. 2. – С. 19–20.
2. Диков Б. А. Настройка духовых инструментов // Методика обучения игре на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 4. – С. 72.
3. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1975. – С. 41.
4. Рогожина Н. Сезар Франк. – М.: Советский композитор, 1969. – С. 187–196.

*The article author has considered the modern flute performance problems taking into account the solo, ensemble and orchestra practices. The important role was given to the place of intonation and vibrato in the composer music thinking interpretation processes. The article illustrated by the Ukrainian and foreign music note examples with the using of vibrato. The author makes the detail analysis of vibrato in the modern pedagogical and performance flute-performancer practices.*

**Key words:** flute art, intonation, vibrato, interpretation.

УДК 78.082.2

ББК 85.315.731

Олег Варянюк

## КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ БАРОКОВОЇ ТРУБНОЇ СОНАТИ В ЖАНРОВОМУ ПРОСТОРІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ КІНЦЯ XVII- ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТТЯ.

*Автор розглядає історію виникнення барокової сонати для труби в контексті становлення інструментальних жанрів. Узагальнено специфічні риси та напрямки розвитку цього жанру. Визначено роль жанру сонати для труби в контексті розвитку камерно-інструментальної музики Європи кінця XVII–початку XVIII століття. Проаналізовано основні риси стилю барокової сонати для труби в сенсі її практичної інтерпретації сучасними виконавцями.*

**Ключові слова:** труба, барокова соната, репертуар.

Дана стаття є першою спробою узагальнити відомості про жанр барокової трубної сонати та окреслити культурно-історичне тло, на якому вона розвивається. Мета дослідження – привернути увагу виконавців до цього жанру, зрозуміти складність та багатовекторність його формування.

Нове світосприйняття, характерне для XVIII століття, відіграло значну роль у розвитку всіх без винятку видів мистецтв. М. Лобанова визначає бароко як “переломно-перехідну епоху” [6, с.26]. Переломність пов’язана не лише з виникненням нових, принципово відмінних від минулого явищ, але й з історичною самостійністю цієї культурної епохи. Як справедливо зазначає Д. Наливайко, “кризи суспільного розвитку та успіхи наукового пізнання зруйнували цілісну оптимістичну систему ренесансного світосприйняття, на зміну якому приходять трагічне усвідомлення того, що людина – не центр всесвіту, організованого за законами розуму та гармонії, що вона залежна від зовнішніх умов буття, від могутніх стихійних сил природи, що не контролюються її розумом та волею” [7, с.111]. Змінюються погляди на саму “людську природу”, її ренесансно-оптимістична апологія поступається місцем “дуалістичним” уявленням про людину як про істоту, що знаходиться під владою своїх емоційних станів, котра схильна як до добрих, так і до злих діянь.

Цілком нові історичні умови, нова соціальна атмосфера, нові риси світовідчуття і світосприйняття епохи бароко потужно вплинули на процес розвитку музичного мистецтва, що безпосередньо позначилося на особливостях формування національних шкіл та стильових напрямків. “Ідея стилю бароко – вивільнення внутрішнього змісту людини через рефлексію і водночас через посилення зовнішньодекоративного фактора”, вважає К. Гурлітт [9, с.163]. Музика як найбільш емоційно-чуттєвий вид мистецтв перша відчула на собі “напружений, тривожний, нестійкий та патетичний дух часу” [5, с.62]. Нове розуміння людини та її місця у світі надало музичній свідомості небувалої драматичної виразовості і трагедійності. Сама музика бароко – це дещо і більше, й менше ніж мистецтво звукового відображення світу. До неї належать явища космологічного характеру, підкреслюється її “риторична” та “математична природа”, водночас – із музикою лише частково корелюються категорії “стилю” і “жанру”, розуміння яких є досить далеким від загальноприйнятних нинішніх норм.

Епоха бароко виявила в доволі незрілій культурі інструменталізму неочікуване багатство можливостей, декоративну барвистість і еkleктичність виразових засобів. Інструментальна музика починає набувати цілком самостійного значення. Еволюція

стилю відбувається досить нерівномірно, стрибкоподібно. І все ж перша половина XVIII ст. підсумовує завоювання бароко творчістю таких велетнів, як Бах, Гендель, Вівальді, Д.Скарлатті, Перголезі. Їх творчість осяяла шлях наступним композиторським генераціям, стала художньою основою пошуків нової системи жанрів і форм.

Упродовж усього XVII ст. інструментальна музика Західної Європи розвивалася вельми інтенсивно й досягла самостійного художнього визнання в небувалих масштабах. Хоч до кінця XVI ст. деякі музичні жанри набували характерного, інструментального “обличчя”, усе ж інструментальна музика як метасистема ще не була цілком незалежною від прямого впливу вокальної поліфонії прикладного призначення (у церкві й побуті). На розвиток інструментальної музики з її системою жанрів мали вплив репертуарний попит і умови її концертного виконання від початку й до кінця XVII ст. Виконавське призначення майже кожного твору було тоді реальним і задалегідь зумовленим. Нічого не писалося наперед, із невизначеною перспективою виконання. Весь об’ємний ряд музичних композицій – від найпростіших танців (ядро майбутньої сюїти) до розгорнутих композицій, старовинних циклічних сонат і concerto grosso кінця століття – складав інструментальний репертуар епохи, задовольняючи смаки та художні потреби різних верств суспільства, втілюючи вельми широкий образно-емоційний діапазон.

Досить розгалуженими виявилися в епоху бароко і **шляхи становлення інструментальних жанрів**: у деяких переважав поліфонічний склад, в інших – гомофонний, частково пов’язаний з побутом, в окремих синтезувалися принципи поліфонічного та гомофонного складів. Від однотемних та багатотемних канцон та річеркарів – барокову епоху було прокладено шлях до фуги (якщо канцона була однотемною), почасти до старовинної сонати (sonata da chiesa). Інша лінія кристалізації інструменталізму йшла в XVII ст. від побутових танцювальних чи пісенно-танцювальних форм до сюїти як циклу, що складався з динамічно контрастуючих частин. У часових межах XVII – першої половини XVIII ст. можна зустріти жанрові утворення, котрі за своєю структурою є спорідненими: річеркар, канцона, токато, фуга, варіації, партита, соната, концерт.

Коло образів, підвладне інструментальній музиці епохи бароко, є вельми широким. Інтонційний словник стає яснішим та виразнішим; зростає прагнення втілити більш об’ємні концепції, котрі охоплюють контрастний світ образів. Ширшає сфера життєвих реалій, доступних інструментальним жанрам. Це – чільне завоювання XVII ст., що висунуло інструментальну музику Західної Європи на авангардні позиції.

Естетичний зміст нової інструментальної музики інспірував пошуки нового типу тематизму, єдність і послідовність його розгортання, утворення циклу з декількох контрастних частин. Кристалізація інтонаційної формули відбувається по-різному, головна мета – єдність та індивідуалізація образів.

Динаміка циклоутворення поєднує темпові контрасти рухів з варіаційним принципом, мета таких зіставлень – ефект постійного контрастування. Образність перших самостійних інструментальних творів далеко не завжди була простою і конкретною: за звичай, вона носить більш узагальнений характер. Саме у творчості композиторів XVII ст. кристалізуються перспективні життєздатні жанри, в котрих нівелюються грані між канцоною та танцем і виникають передумови для мистецтва нового, концертного типу. Сюди можна віднести старовинну сонату та ранні зразки оркестрового концерту – concerto grosso.

Розвиток нової системи інструментальних жанрів здійснювався синхронно з вдосконаленням виконавства, еволюцією та урізноманітненням інструментальних

ансамблів, які в тому чи іншому вигляді існували й до епохи бароко. Ці ансамблі були нестабільні за кількістю інструментів і виконували переважно танцювальні мініатюри чи брали участь у виконанні вокально-інструментальних творів. Однак самі типи і склади інструментальних ансамблів укладалися поступово, викристалізовувалися протягом XVII століття – першої половини XVIII століття. Цей процес відбувався у тісному зв’язку з розвитком певних музичних жанрів, котрі також знаходилися у процесі формування і пройшли шлях від вокально-інструментальної канцони до старовинної сонати (sonata da chiesa) і concerto grosso. На цьому шляху вони не оминули сюїти – від її джерел у XVI ст. до камерної сонати (sonata da camera) – і багаточастинних оркестрових п’єс. Ансамблеві твори того часу призначалися для співу чи гри; для інструментального ансамблю, але без будь-якої тембрової диференціації партій. Потрібен був час, щоб подолати цю невизначеність, нестійкість соціально-історичних запитів, пов’язаних із початковими етапами формування системи інструментальних жанрів.

Отже, інструментальний ансамбль протягом усієї доби бароко проходить великий та складний шлях розвитку. Поступово визначаються переважаючі типи ансамблів (камерне тріо), на перший план висувуються солюючі інструменти, зростає значення струнних (особливо скрипки) при інтенсивному вдосконаленні власне інструментального стилю. Важливою віхою на цьому шляху стала середина XVII століття, коли сформувалась сюїта як цикл танців для ансамблю. Шляхом об’єднання різнохарактерних танців-рухів (повільно-швидко) за принципом контрасту виникає “перша монументальна форма світського музикування” – інструментальна сюїта, цей, за висловом Б. Асаф’єва, “первісток європейського симфонізму, першовиступ інструменталізму як ідейно-узагальнюючої творчої культури” [1, с.249]. У свою чергу сюїта відкрила шлях камерній сонаті (sonata da camera), також заснованій на поєднанні побутових танців. А із багатотемної канцони, на думку Т.Ліванової, “виростає” соната, як цикл нового типу, що не повністю пов’язаний із танцювальними рухами і вже вільний від безпосередніх зв’язків з хоровими поліфонічними формами. Процес народження сонати, за словами Т.Ліванової, “генетично пов’язаний з канцоною”, котра не просто розпадається на частини, утворюючи старовинну сонату [5, с.541]. Справа не лише в розмежуванні канцони на частини, а в переродженні її в сонату, котра утворює нову художню якість порівняно з канцоною. Своєрідне перетворення багаточастинної канцони в сонату – одночасно зі звільненням її стилю від хорових традицій – чітко прослідковується на матеріалі італійської музики від початку до середини XVII ст. Цей процес був пов’язаний з поступовим поглибленням образного змісту нових жанрів, із пошуками нового типу тематизму, котрий би визначив різноманітний (якщо не контрастний) образний зміст декількох частин цілого. Шлях від більш “нейтрального”, абстрактного тематизму в музиці строгого стилю (традиція XVI ст.) до щоразу більшої образної визначеності, конкретності, до контрастів між динамічно-активними та ліричними частинами сонати логічно вів до розширення загальних рамок композиції і до самовизначеності її частин (від контрастно-складової форми до циклу).

До народження нових форм інструментальної музики, в котрих яскраво виявилися суспільно-ідеологічні прагнення епохи, не могла залишитись байдужою церква. Одночасно з формуванням сюїти в церковній музиці відбувається один із найважливіших в історії музичної культури процесів, котрий призводить до виникнення так званої церковної сонати (sonata da chiesa). У ній окреслюється цілком інша, ніж у сюїті, драматургія із послідовністю частин: повільного, урочистого Largo, швидкого Allegro типу фуги, наспівного, близького до оперної кантилени патетичного Adagio та швидкого

фіналу. Церковна соната, відмежувавшись від кантатно-ораторіальних жанрів, апелювала до піднесено-одухотворених станів людини. На відміну від світських форм інструментальної музики, що базувалися на побутово-танцювальній основі, їй були притаманні схвильовано-патетичні настрої. Симптоматично, що в церковну сонату менш активно проникав гомофонно-гармонічний склад; тут стійко зберігався поліфонічний принцип розвитку, а з ним і відповідний тип інструменталізму.

В Італії, де народилася соната, не випадково знайшли свій вияв тенденції обмеження виконавських складів, їх диференціації, і, зрештою, стабілізації. Дві скрипки й бас – таким став найбільш поширений тип камерного ансамблю. Бас трактувався як basso continuo й був призначений для виконання на клавесині або органі за відповідною цифровкою; лінія басового голосу могла бути подвоєна струнним чи духовим інструментом відповідного регістру. Така соната виконувалася чотирма музикантами. Наявність basso continuo дозволяло всім голосам брати участь у поліфонічному розвитку.

У процесі становлення системи жанрів інструментальної музики поглиблюється її зміст, кристалізуються різнохарактерні образи, все більш рельєфно окреслюється інструментальна специфіка тематизму. Від нейтральних у цьому сенсі канцон і симфоній початку XVII ст. інструментальна музика еволюціонує до творів, написаних спеціально для того чи іншого інструменту. Раніше всього знакові риси зрілого стилю виникають у скрипковій літературі. За спостереженнями С. Левіна, “у духових вони з’являються пізніше й на основі досягнень скрипкового мистецтва” [3, с.128].

Важливого значення набуває специфіка звучання духових інструментів, їх технічні та темброві можливості, які знаходять своє місце в ряді художніх відкриттів того часу. Виразові можливості духових інструментів, зокрема, труби, розкривались як у ліричній, так і в драматичній сферах, у патетичному і трагедійному стилях. Проте еволюція духового інструментарію у XVII столітті відзначалася скомплікованістю і навіть суперечністю. З одного боку, продовжувалося “пишне цвітіння” надзвичайно багатого сімейства духових та його розгалужень; з іншого, в середині й особливо в кінці століття інтенсифікуються інструментальні реформи; на зміну декільком утвердженим типам висувалися більш удосконалені, котрі асимілювали кращі якості своїх менш гнучких попередників і поступово витісняли їх із музичного вжитку. Обидва ці явища не були дистанційованими, вони об’єднували два напрямки одного процесу.

Епоха бароко (XVII століття) стала знаменним часом перемін у складі інструментів трубного сімейства. Уперше виникають спроби подолати багатовікову сигнальну функцію труб і ввести їх у склад оркестру. Щоправда, при цьому їх нові функції не відзначалися різноманітністю і зводилися до відтворення фанфарних закликів аж до участі в музиці різного роду епізодів військової музики й урочистих походів. В складі новоутворених виконавських ансамблів така звична місія потребувала цілком нового підходу – перш за все впорядкування тональних співвідношень групи трубних інструментів і ясного осмислення спільних для них акустичних закономірностей.

На думку Ю. Усова, “друга половина XVII – початок XVIII ст. стали “золотою добою” солюющей труби, котра в оркестрі й в сольних творах виконувала надзвичайно розгорнуті і складні за регістром партії, що передбачали виконання звуків лише натурального звукоряду” [8, с.23]. Народжується та стрімко розвивається нова техніка гри, що отримує назву “кларіно” (від лат. clarus – ясний). Стиль кларіно – це перший стиль концертнування у мідно-духовій сфері. Композитори з максимальною винахідливістю використовували властивості натурального звукоряду, завдяки чому охоплювався регістр (с<sup>2</sup> – g<sup>3</sup>), що дозволяло створювати віртуозні партії, які складністю

та рухливістю не поступалися флейтовим чи скрипковим. Існували навіть спеціальні школи чи цехи кларіністів, проте лише найбільш талановиті та фізично витривалі музиканти досягали висот майстерності. Уславлений німецький трубач і вчений І. Альтенбург (1736 – 1801) відзначав, що – “виконання партій кларіно було нелегкою справою, котра потребувала від трубача відповідного апарату (губ), міцних зубів, гнучкого язика, доброго дихального апарату, сильної атлетичної статури, й до всього цього чимало часу для систематичних занять” [2, с.232]. Виконання партій кларіно і донині залишається критерієм фахової майстерності чи “вищим пілотажем” для багатьох виконавців.

Перші спроби ансамблевого та сольного використання труби були пов’язані зі сферою церковної музики і датуються початком XVII століття. Приблизно у 1630 році італійським королівським трубачем Дж. Фантіні були написані сонати для труби та basso continuo, які він опублікував у 1638 році у збірці “*Modo per imparare a sonare di tromba*”. Подальший розвиток сольного виконавства на трубі був пов’язаний з італійським містом Болонья. Власне у другій половині XVII ст. це місто перетворюється у цитадель становлення інструментальної музики, приблизно таку саму, як Венеція для вокальної. Саме в Болоньї М. Казатті видає три сонати для труби, струнних та basso continuo Opus 35 (1680), ці твори стають вихідним пунктом у трактуванні труби як сольного інструменту для багатьох композиторів того часу. Одним з перших творців жанру камерної сонати для труби був Доменіко Габріелі\* (1659 – 1689/90) засновник болонської віолончельної школи. 6 сонат для труби у супроводі струнних інструментів віддзеркалюють стильові особливості епохи бароко: взаємодію “старого” й “нового” стилів, формування сонатного циклу, кристалізацію деяких принципів концертного виконавства (сольне інтонування). Написані як самостійні концертні твори, вони невдовзі стали еталоном для італійських (і не лише) композиторів, які зверталися до цього жанру (Дж. Тореллі, Г. Бібер, Г. Ф. Телеман, П. Вейвановський, Дж. Вівіані).

Цікавими зразками барокової сонати для труби є твори італійського композитора та скрипалья Джованні Вівіані\*\* (1638 – 1692). Соната № 1 для труби кларіно у супроводі струнного оркестру або органу скомпонована близько 1678 року. Цикл складається із п’яти частин – Andante, Allegro, Presto, Allegro, Adagio. На відміну від моделі циклу болонської школи темповий контраст тут міститься не між частинами, а між певними групами частин: помірно-повільні крайні обрамляють три середні швидкі, що утворюють внутрішній мікроцикл. Усі ланки циклічного руху написані в тональності C-dur. Соната № 2 Дж. Вівіані для солюющей труби-кларіно в супроводі струнного оркестру або органу написана також близько 1678 року і є досвідом побудови дещо іншого сонатного циклу. Як і в попередньому взірці, автор обирає п’ятичастинний цикл. Темповий зміст твору такий: 1 ч. – Allegro; 2 ч. – Allegro; 3 ч. – Adagio; 4 ч. – Aria; 5 ч. – Presto. Якщо в першій сонаті повільні частини обрамляли внутрішній мікроцикл швидких, то тут маємо „темпове diminuendo”: швидкі частини контрастують 3-й і 4-й (adagio й арії). Слід зазначити, що твори є досить відмінними. Незважаючи на однакову кількість частин, вони побудовані за різними образно-драматургічними принципами: в першій сонаті смисловий акцент падає на “тріаду” швидких частин, у другій – на дві різнопланові арії, що утворюють

\* Будучи блискучим виконавцем, Габріелі виявив неабиякі композиторські здібності. Крім віолончельних творів, його перу належать 9 опер, ряд вокальних творів з інструментальним супроводом, кантати, ораторії, твори для різних складів інструментальних ансамблів.

\*\* Флорентієць за походженням, Д. Вівіані, цей блискучий скрипаль свого часу мав можливість ознайомитися з досягненнями вітчизняного інструментального та виконавського мистецтва, особливостями різних італійських композиторських шкіл. Вівіані є автором численних творів різних жанрів, зокрема, опер, ораторій, кантат, мотетів, а також ряду інструментальних опусів, які репрезентовані тріо-сонатами та сольними сонатами для різних інструментів (скрипка, віола да гамба, флейта, труба).



центр композиції. У темповому відношенні перша соната є ближчою до французької увертюри, друга – до італійської. Крім того, порівняно з сонатами для солюючої труби-кларіно інших композиторів (Д.Габріелі, Г.Перселла та ін.), в творах Вівіані солюючий інструмент бере участь в усіх частинах без винятку. Якщо інші композитори обирали 3 або 4-частинні сонатні цикли, Вівіані зупинився на п'ятичастинній композиції, яка несе в собі риси внутрішньої симетрії і передбачає принцип композиційної замкнутості.

Чеський композитор **Павло Йозеф Вейвановський\*** (1640 – 1693/94) будучи чудовим трубачем досконало володів виконавськими можливостями інструменту. Для труби-кларіно композитор залишив серенаду та дві сонати. *Соната g-moll* для труби, струнних і basso continuo репрезентує зразок сюїтно-безцезурного циклу, не поділеного на самостійні частини. Проте, наявність різнохарактерного тематичного матеріалу, завершеність окремих епізодів, контраст на всіх рівнях (від темпу до тематизму) дають підстави говорити про формування циклічної концепції циклу.

Болонська школа, перш за все в обличчі Кореллі, мала вплив на формування інструментально-циклічного типу мислення композиторів інших країн Європи. Серед ранніх творчих експериментів **Генрі Перселла** у новому жанрі чільне місце займають його 22 тріо-сонати\*\*, опубліковані у 1683 і 1697 роках. Цей жанр, очевидно, ідеально “відповідав його власним творчим прагненням, дозволяв втілити в камерному інструментальному циклі коло власних музичних образів”, вважає Т. Ліванова [4, с.562]. Серед них знаходимо й *Сонату для труби-кларіно* (стрії in D) у супроводі струнного оркестру, написану в 1694 році. Соната складається з трьох самостійних частин: *rompso – andante maestoso – allegro ma non troppo*. Крайні частини написані в тональності D-dur, середня (звучить без участі труби) – в h-moll із модуляцією в D-dur. Звідси стрункість форми, симетрія та продуманість тонального плану.

Серед грандіозної творчої спадщини **Г.-Ф. Телемана\*\*\*** (1681 – 1767) – 170 концертів для різних солюючих інструментів, *concerto grossi*, особливе місце належить *Сонаті-концерту* для труби, струнного оркестру та basso continuo. Композитор не випадково дав цьому твору подвійну назву, що свідчить про відсутність чітко окреслених жанрових обмежень в епоху бароко. Соната (концерт), створена композитором у 1720 році, має три частини. Основна тональність циклу – D-dur, у якій написані перша та третя частини сонати. Драматургічний задум обмежується пануванням одного образу протягом завершеної синтаксичної одиниці. Перша частина (*Allegro*) має чітку танцювальну генезу, це – менует. Звідси й вибір композиційної ідеї – проста тричастинна форма. Гомофонно-гармонічна фактура, ясний тональний план, стабільність basso continuo свідчать про те, що стиль композитора стоїть на перетині

\* П.Й.Вейвановський жив та працював у Кромержжі (Північна Чехія), був капельмейстером капели єпископа Карла Ліхтенштейна-Кастелькорна. Будучи не лише композитором та диригентом, але й блискучим виконавцем-інструменталістом (скрипка, труба), він залишив досить вагомий творчий спадщину. Серед його творів знаходимо меси, мотети, вечірні, інструментальну музику для різних солюючих інструментів.

\*\* Композитор був знайомий з досягненнями в галузі інструментальної музики своїх італійських сучасників, досконало засвоїв принципи композиції італійської сонати як циклу контрастуючих частин з характерною для кожної з них образністю, виразовими можливостями, тематизмом та методами розвитку, особливостями інструментального письма. Проте, Перселл не наслідував італійських майстрів.

\*\*\* Блискуче володіючи технікою поліфонічного письма (належить до тієї ж композиторської генерації, що і Бах та Гендель), а також засвоївши традиції італійської та французької національних шкіл, Телеман максимально наблизився до “нового” гомофонно-гармонічного стилю. Він залишив твори в усіх тогочасних музичних жанрах. Його перу належить 40 опер, декілька сотень різноманітних інструментальних циклів, серед яких увертюри, сюїти, серенади, концерти, квартети, тріо-сонати, сонати для багатьох солюючих духових інструментів. Саме інструментальна музика Телемана набула найбільшого значення, завоювавши популярність завдяки тісним зв'язкам із побутовою танцювальністю, а також завдяки програмності та зображальності.

двох епох – бароко і класицизму. Друга частина – *largo* – виконується оркестром без участі солюючої труби. Вона становить образний контраст до попередньої. Домінуючий скорботно-зосереджений настрій втілюється передусім у самому тематизмі – інтонаціях “зітхань”, характерних для арій *lamento*. Цьому сприяє рівномірний метричний рух *basso continuo*, і приглушена динаміка. Завершує композицію третя частина (*Vivace*), настрій і колорит якої викликають асоціації з жигою. Створенню образу веселого, стрімкого побутового танцю сприяють і тематизм, і фактура (солюючий та акомпануючий рівні), й темп. Обрана Телеманом проста тричастинна форма з виписаними повторами підпорядкована розкриттю образу стихійної запальної танцювальності. Обрамлення циклу танцювальними ланками ставить смисловий акцент на другій частині як на ліричному центрі композиції. Репризна поява танцювальної сфери сприяє цілісності драматургії циклу.

*Підведемо деякі підсумки.*

Під категорією “стиль” ми маємо на увазі особливу, неповторну змістовність, особливий тип духовності, реалізований у системній єдності звукових засобів. Натомість категорією “жанр” визначаємо історично уособлений тип музичного твору.

Епоха бароко принесла європейській музиці утвердження інструменталізму, найпростіших формул гомофонного письма. В Італії процес емансипації інструменталізму призвів до кристалізації найбільш перспективних жанрів “чистої” музики – сонати й концерту. Стабілізація іманентно-музичних механізмів саморозгортання художніх ідей відбувалася довго і ускладнено. По-перше, це було зумовлено тим, що музика XVII – першої половини XVIII століть тяжіла до грандіозності, до масштабних вокально-інструментальних форм. У суспільно-публічній ієрархії жанрів малі форми камерно-ансамблевого музикування мали маргінальне значення\*. Стосовно жанру сонати, як слушно зауважує Т.Ліванова, то “вона по суті розриває генетичні зв'язки із старовинною канцоною і стає циклічною композицією” [5, с.62]. Кількість частин у циклі ще не встановилася, коливаючись у різноманітних варіантах. Першій, швидкій, фугованій частині могла передувати повільна, імпазантна, яка урочисто відкривала цикл. У центрі, зазвичай, міститься повільна лірична частина, котра контрастує з першою своєю стриманістю, споглядальністю. Поруч із нею може знаходитися характеристична “сюїтна” частина танцювального походження. Можливі й інші варіанти повільної ланки циклічного руху. Фінал динамічний, тут композиторами часто використовується жига, панує стрімка, запальна танцювальність або поліфонізований рух. Дуже рідко, як виняток, цикл завершується у помірному темпі (*Andante*). Композиція цілого ще не зовсім стабілізується, але в її межах відбуваються важливі процеси, що матимуть значну перспективу на майбутнє: окреслюється характерне коло образів і найбільш уживаний інтонаційний словник.

Сонати для труби з супроводом довгий час мали маргінальне значення і за концепцією, і за формою, і за арсеналом виразових засобів, хоча “активність практики інструментального музикування в епоху бароко наптовхує на думку, що відставання його трубної ланки не було таким значним, як це прийнято вважати” [3, с.128]. У цьому жанрі ніби в мікроскопічному вигляді можна вирізнити типові прояви барокових принципів мислення. Ранні взірці сонати для труби зі супроводом свідчать про те, що композиторське мислення Дж.Габріелі, П.Вейвановського, Г.Перселла, Д.Вівіані, Г.-Ф.Телемана утверджувалося у полеміці двох композиційно-

\* Тут доречно порівняння з клавірними сонатами Д.Скарлатті, який вважав свої твори не більше ніж грою, вправами, хоча за своїми художніми і світоглядними якостями вони не поступалися великим жанрам і формам.

драматургічних чинників – континуальної логіки сонатної схеми й дискретності циклічної будови. Історичне обґрунтування цієї закономірності, її принципове естетичне підґрунтя можна зрозуміти у світлі всеохоплюючого тяжіння до циклу, раптовості й непередбачуваності контрастів.

Проблематика даної статті особливо актуальна для виконавців. На початку ХХІ століття спостерігається значне зацікавлення бароковими жанрами та різними концепціями їх виконання. Про це свідчать численні записи й сольна концертна діяльність таких відомих трубачів як М.Андре, В.Марсаліс, Л.Гютлер, П.Тібо та інші. Зрештою, усі вони інтерпретують барокову музику на сучасних хроматичних інструментах, пристосованих спеціально для виконання репертуару стилю кларіно. Такі трубачі, як Н.Еклюд, Т.Еверсон, Б.Богес, Е.Тарр у своїй виконавській практиці використовують натуральні інструменти, продовжуючи традиції автентичного виконання барокової музики. Існують навіть конкурси гри на бароковій трубі – “International Altenburg Competition for Baroque Trumpet”, спеціалізовані школи – Schola Cantorum Basiliens чи товариства Clarino Consort.

Отже, інструментальна музика ХVІІ – першої половини ХVІІІ століть, відображена групою трубних сонат, вражає піднесеним емоційним строем, глибиною думки, красою мелодичних ліній. Ці прикметні риси роблять даний художній пласт вічно актуальним явищем, багатьма витоками пов'язаним із сучасним музичним мистецтвом.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музгиз, 1963. – 368 с.
2. Карс А. История оркестровки. – М.:Музыка, 1989. – 304 с.
3. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – Л.:Музыка, 1973. – 263 с.
4. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. – М.: Музыка, 1986. – Кн.1. – 462 с.
5. Ливанова Т. Проблема стиля в музыке ХVІІ века. // Из истории музыки и музыкознания за рубежом. – М.: Музыка, 1980. – С. 56–79.
6. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М., 1984.
7. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1980. – 288 с.
8. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. – М.:Музыка, 1989. – 206 с.
9. Gurlitt C. Geschichte des Barockstoes, Rococo und des Klassizismus. Bd. I – III – Stuttgart, 1887 – 1889.

*The article deals with the genesis of genre the baroque trumpet sonata, its specific features and directions of development are generalized, role in the context of chamber-instrumental music of the end of ХVІІ-th – beginning of ХVІІІ-th centuries. the main characteristics of the trumpet baroque sonata was analyzed from the point of view of the one's practical interpretation by the modern performers.*

**Key words:** trumpet, baroque sonata, repertoire.

УДК 78.082.4, 788.1/4

ББК 85.315.7

Ірина Палійчук

## УКРАЇНСЬКИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ

*У статті досліджуються шляхи розвитку національного педагогічного репертуару для мідних духових інструментів. “Юнацький” концерт є ваговою складовою педагогічного репертуару. Головними особливостями даного жанрового різновиду є світлий образний стрій, простота музичної мови тощо. У статті аналізуються “юнацькі” концерти для мідних духових інструментів українських композиторів.*

**Ключові слова:** жанр “юнацького” концерту, мідні духові інструменти, педагогічний репертуар.

Національний педагогічний репертуар для мідних духових інструментів вражає своїм розмаїттям – від мініатюри до творів великої форми. Серед великожанрового репертуару для даної групи духових інструментів домінантою стає концерт. Жанр концерту є обов'язковим чинником і складовою частиною музичної освіти та виховання виконавців, оскільки він репрезентує сприятливі умови для яскравого і всестороннього показу образних та технічних можливостей солюючого інструмента й майстерності соліста.

Навчальну функцію у системі музичного виховання виконує типологічний різновид жанру концерту – “шкільний” або “юнацький” концерт. Його навчально-виховне призначення у музичній культурі полягає в оволодінні молодими виконавцями (учнями музичних шкіл, училищ, студентами консерваторій) особливими ознаками жанру концерту – “концертності” та “віртуозності”. Дані жанрові властивості, у свою чергу, впливають на вміння виконавців триматися на концертній естраді й володіти особливостями ансамблевої гри з оркестром.

Метою пропонованої статті є визначити значення жанру українського “юнацького” концерту для мідних духових інструментів у формуванні національного педагогічного репертуару та окреслити його типологічні ознаки.

Окремі факти становлення та розвитку вітчизняного педагогічного репертуару для мідних духових інструментів містять дослідження Б.Мочурада [3; 4], В.Посвалюка [5; 6]. Однак жанровий феномен “юнацького” концерту для мідних духових інструментів у цих працях не виступає предметом цілісного навчально-виховного дослідження і на сучасному етапі потребує детального музикознавчого аналізу малодосліджених музичних композицій даного жанрового різновиду.

Формування вітчизняного концертного педагогічного репертуару для мідних духових інструментів припадає на другу половину ХХ століття. Упродовж першої половини ХХ століття навчання вітчизняних виконавців здійснювалось на основі використання методик західноєвропейських виконавських шкіл. Тому в основі конструктивно-художнього репертуару українських духовиків протягом даного періоду були твори Ж.Арбана, В.Бранта, О.Бьоме, В.Вурма та інших. Гостра потреба у вітчизняному концертному педагогічному репертуарі для мідних духових інструментів спонукала до створення у 70-х роках жанру „юнацького” концерту. Типовими зразками даного жанрового різновиду в українській музиці є Концерти для труби із супроводом оркестру або фортепіано М.Бердієва (1972, 1977, 1978), Ж.Колодуб (1986), Я.Лапинського (1976), М.Сільванського (1970) та Ю.Щуровського (1970).

Жанрові ознаки українського “юнацького” концерту для мідних духових інструментів торкаються як композиційних, образно-емоційних, так і музично-тематичних ознак. В

основі структурної моделі цих творів, в основному, є одночастинність, оскільки виконавство на духових, особливо мідних інструментах, вимагає від виконавця фізичної витривалості й має свої часові ліміти. Композиційно-драматургічний принцип одночастинності сприяє зручності, компактності, спрямованості форми на соліста.

Визначальною рисою “юнацького” концерту є особливий образний стрій: життєрадісність, світле світовідчуття. Тому в наведених прикладах простежується широка опора авторів на жанри урочистих похідних маршів, танців, а також ліричних пісень. Однак, незважаючи на невеликі масштаби і світлий образний стрій, рівень технічних труднощів у цих концертах сягає досить високого рівня.

Показовими у цьому відношенні є Концерти для труби з оркестром М.Бердієва (1972, 1977, 1978), які ставлять перед виконавцями важкі технічні завдання. Партію солюючого інструмента в цих творах утворюють різноманітні метроритмічні ускладнення (синкопи, дуолі, тріолі, пасажі, пунктирний ритм тощо). Розвиток музично-тематичної лінії труби насичений стрибками на великі інтервали. Ці прийоми створюють досить складні інтонаційні та метроритмічні труднощі й вимагають від виконавців неабиякої технічної вправності.

Романтична ладо-гармонічна мова концертних композицій М.Бердієва (яка виявляється участю зміни тональностей, що вуалює чітке відчуття тонального центру; широкому використанні септакордів, збагаченні мелодики хроматизмами) узгоджується з нормативними засадами класичної сонатної форми, які надають творам відчуття чіткості й лаконічності.

Концерти для труби з оркестром М.Бердієва значно поповнили навчальний та концертний репертуари українських виконавців, а також музикантів інших країн. Інструктивне завдання цих творів у національному педагогічному репертуарі полягає у якомога ширшому оволодінні юними виконавцями технічними та виразовими особливостями інструменту та ознайомленні з концертними принципами (“змаганням” між солістом та оркестром; віртуозністю), адаптованими до рівня їхнього сприйняття.

Вагомий внесок у розвиток національного педагогічного репертуару, зокрема для мідних духових інструментів, зробив Ю.Щуровський. Він володів унікальними знаннями можливостей багатьох інструментів. Тому композитор був редактором і упорядником великої кількості збірників вітчизняного педагогічного репертуару, в тому числі для труби та валторни.

Широкою популярністю серед юних виконавців користується Концерт для труби з фортепіано Ю.Щуровського (1970). Особливість цієї композиції полягає у розширенні автором меж одночастинності, характерної для концертів М.Сільванського, М.Бердієва. Композитор звертається до двочастинного циклу, в якому солюючий інструмент трактується у подвійному амплуа – ліричному й героїчному.

Перша частина циклу написана у простій тричастинній формі й викликає жанрові асоціації з пісню-романсом. Труба виступає у даній частині не тільки у звичному для міді героїчному аспекті, але і як інструмент, здатний відтворювати ніжні, сокровенні почуття. Тема солюючого інструмента увібрала в себе романсові звороти та українські народнописенні інтонації. Вона звучить спочатку на фоні “гітарного”, пізніше гомофонно-гармонічного супроводу, типового для жанру романсу.

Укінці першої частини несподівано з’являється нова, маршова тема. Вона випереджує образно-емоційний зміст фіналу Концерту й тим самим нейтралізує контраст між частинами.

Фінал концерту (сонатне allegro) пронизаний енергійним, піднесеним настроєм. Його інтонаційний словник складають мелодико-ритмічні звороти первинних жанрів – маршу, пісні, які, у свою чергу, підкреслюють стихію енергії і молодості, юності і таланту.

Концерт для труби з фортепіано Ю.Щуровського характеризує досить складне трактування партії солюючого інструмента. Партія труби відзначається використанням

подвійних нот, гнучкої зміни динамічних відтінків, задіянням різноманітних агогічних та артикуляційних прийомів.

Міцно ввійшов у навчальний репертуар студентів консерваторій Концерт для труби з оркестром Я.Лапинського (1976). Твір за своїми характерними ознаками (одночастинність; світле, життєрадісне світовідчуття) належить до „юнацького” концерту. Однак використання автором одночастинності не є рівнозначним спрощенню і примітивності. Якщо “шкільні концерти” М.Сільванського, М.Бердієва формально наближаються до сонатин для солюючого інструмента з оркестровим або фортепіанним акомпанементом, то Концерт для труби з оркестром Я.Лапинського несе в собі риси одночастинної симфонічної поеми. Вони виявляються, насамперед, у включенні у базисну структуру сонатного allegro нового, дещо скерцозного і грайливого образу. Він надає формі рис внутрішньої циклічності, яка є характерною ознакою романтичної поемності.

Розпочинає концерт енергійний вступ, який концентрує у собі певні інтонаційні елементи, що безперервно розвиваються. В оркестрі – токатоподібна фактура, з широким використанням поліфункційності. З перших же тактів звертає на себе увагу накладання Des-dur і C-dur, яке надає звучанню певної гостроти. На фоні тонічного органного пункту акцентується тризвук шостого низького ступеня. Просвітлено звучить постійне зіставлення тризвуків As-dur – A-dur. Вступ увінчує вища точка ладогармонічного напруження – поліфункційне накладання D-dur і C-dur, де кожен акорд підкреслюється і розкладається арпеджіато.

Поєднання токатоподібних фактурних елементів вступу з тріольним рухом утворює фон, на якому звучить головна партія у солюючого інструмента. Її характеризують пунктирний ритм та секундово-терцові ходи; яскраво і свіжо сприймаються відхилення в Des-dur, Ges-dur, A-dur, As-dur.

Інтонаційний обрис побічної партії (Andantino con colore) кристалізується спочатку в оркестрі, а згодом переходить у партію солюючої труби. За жанровим змістом побічна партія (B-dur) нагадує елегію. Спрямована вгору мелодична лінія рухається широкими інтервалами, які врівноважуються низхідними секундовими зітханнями. Друге проведення теми (Ges-dur) звучить виразніше: поступово звучність тане, сягаючи pp.

Зміна фактури – легке й водночас гостре звучання секунд, сповіщає про початок розробки. Розвиток тематичного матеріалу експозиції доповнюється новими образами. Спочатку на фоні секундових комплексів звучать елементи вступу з характерним для нього використанням ладово-тональної мінливості та поліфункційності – E-dur і Es-dur, fis-moll і f-moll, g-moll і ges-moll. У тональності A-dur з’являється нова героїчна тема (Brillante), з притаманними їй фанфарно-квартовими ходами. Друге проведення теми в B-dur підхоплюють мотиви, побудовані на репетиційній основі. Звучність знову поступово наростає: акцентуються гостродисонуючі акорди кварто-секундової структури. Динаміка сягає ff. Глісандо в оркестрі й різкий спад звучності до mp “сповіщають” про появу ще одного нового образу – на цей раз граціозного, навіть дещо скерцозного і грайливого (Andante grazioso).

Драматичну кульмінацію твору утворює каденція труби, яка являє собою монтаж з образних варіантів головної і побічної партій. Зміна настроїв органічно поєднується з вельми вибагливою шкалою динамічних відтінків. Каденція не тільки демонструє віртуозні можливості інструмента, які виявляються у використанні різних видів моторної техніки – гамоподібних пасажів, репетицій, арпеджіо, але й виступає своєрідним особистим поглядом автора на попередній перебіг тематичних “подій”.

Енергійний вступ символізує початок репризи, де головну партію викладено без змін, тоді як зв’язуюча є дещо масштабнішою і насиченішою. Побічна партія з’являється у

тональності Ges-dur і, порівняно з експозицією, звучить у скороченому вигляді. Ряд відхилень у тональності Des-dur, d-moll, E-dur, F-dur, As-dur, fis-moll, B-dur приводить до основної тональності Концерту – C-dur. Увінчує твір кода, яка побудована на елементах вступу й головної партії. Протягом всієї репризи утримується динаміка ff, у кодї ж вона досягає ffff.

Концерт для труби з оркестром Я.Лапинського порівняно з концертними композиціями М.Бердієва, Ю.Щуровського вирізняється глибоким драматургічним задумом, складною музичною мовою та використанням різноманітної трубної техніки. Оркестр трактується не тільки як супровід, але і як рівноцінний учасник драматургічного процесу. Твір Я.Лапинського демонструє підвищені вимоги до технічного аспекту виконавців, формує у них здатність осмислити й донести оригінальний задум автора та підготувлює до виконання масштабніших творів.

Базовою частиною репертуару як відомих, так і молодих музикантів, а також учбового репертуару студентів консерваторій став “Драматичний концерт” для труби й камерного оркестру Жанни Колодуб (1986). Твір приваблює своїм національним колоритом, який органічно співіснує із сучасною манерою вислову. Концерт одночастинний, написаний в сонатній формі. Розпочинається акордовим звучанням вступу (Andantino). Він викликає в уяві асоціації з урочистим звучанням дзвонів. Завдяки затіненню гармонії дорійським шостим низьким ступенем вступ забарвлюється архаїчним відтінком. Це піднесене звучання змінює активна, енергійна головна партія (C-dur). Партію труби підсилює квартова вертикаль партії фортепіано (оркестру). Дискретність викладу надає музиці деякої збентеженості. Тему солуючого інструмента утворюють пружні короткі мотиви, які постійно змінюють свій інтервальний склад. Мінливість інтервальних комбінацій у межах вузького діапазону створює враження тупцювання на одному місці. Подібні прийоми свідчать про вплив на стиль Ж.Колодуб неофольклорних тенденцій.

Енергійний струмінь посилює зв’язуюча партія. Октавні унісоми супроводу сприймаються як запрошення до танцю, який невдовзі з’являється у вигляді фрагмента головної партії. В уяві виникає тендітний жіночий образ, тому подальший розвиток зв’язуючої партії складає чергування активного й ліричного мотивів. Цей своєрідний діалог вирішується на користь лірики – починається побічна партія (fis-moll) – осередок авторських роздумів. Тому цей розділ не обмежується лише однією темою.

Перша тема побічної партії за образно-емоційним світлим настроєм, простотою інтонацій наближена до народних мелодій. Контрапункт до неї створює пісенна тема в партії фортепіано. Виникає своєрідний просторовий ефект між крайніми регістрами, середину яких заповнюють плагальні співзвуччя, що супроводжували тему солуючого інструмента в головній партії. Тепер вони виступають в іншому амплуа: створюють своєрідний ладо-гармонічний колорит і знову занурюють звучання у сферу архаїки. Крім того, квартові співзвуччя поділяють фактуру на контрастні звукові пласти і створюють ефект поліладовості.

Проведення першої теми побічної партії змінює гра колористичних барв партії фортепіано. У середньому регістрі зберігається кварто-квінтовий фон. У басу в цей час звучать могутні октавні унісоми, а у верхньому регістрі відчутні інтонаційні контури першої теми побічної партії, але цього разу у новому ладовому забарвленні та насиченій акордовій вертикалі, де незмінними складниками залишаються кварта й секунди. Ці яскраві сонористичні ефекти передують появі другої теми побічної партії (d-moll). Плавним рухом, пісенно-ліричними інтонаціями й пентатонічним забарвленням вона близька до веснянок. Оригінальності її звучанню надає ефектний барвистий фон. Його складають витримані октавні унісоми в поєднанні з колоритними акордовими “тронами”.

У побічній партії зберігається примхлива палітра динамічних нюансів. Вони надають темам різноманітного семантичного забарвлення і яскраво розкривають ліричну сферу. Настрій побічної партії поширюється і на наступний образ експозиції – заключну партію, яка інтонаційно нагадує першу тему побічної партії.

Просвітлений настрій теми заключної партії у проведенні солуючого інструмента парадоксально доповнюється секундовими дисонансами: така ситуація зберігається протягом усього розділу.

Розробка вносить у перебіг подій істотні зміни. Її розпочинає головна партія, але в більш пластичному варіанті: щезають різкі інтервальні комбінації, ламаність мелодичної лінії згладжується, а пентатонічне ладове забарвлення надає їй особливої теплоти. Виникає асоціація з веснянкою – звучання набуває витончено-грайливого характеру. Як наслідок – зміна штрихових прийомів: кантілена широкого дихання, здавалося б, несумісна з гострим стакато. Фактура супроводу надзвичайно прозора, навіть акварельна: образ веснянки ніби розчиняється у повітрі. У кінці розробки в партії фортепіано з’являється плавний поступеневий рух, який підготовляє каденцію.

Каденцію на pp розпочинають вилучені елементи теми головної партії. Цей динамічний нюанс витримується досить довго. Темброві прийоми ускладнюються ще й віртуозно-технічними: з’являються стрибки, які перевищують межі октави, різноманітні ламані арпеджіо. Надзвичайної майстерності від виконавця вимагає здатність швидко переходити з регістру в регістр, уміння імпровізувати у високій теситурній зоні тощо.

Реприза динамізована, вона постає більш масштабною, ніж розробковий розділ сонатної форми Концерту. Головна партія (C-dur) звучить у партії фортепіано. Змінюється її фактурне “оздоблення”: квартову вертикаль витісняє стрімкий схвильований тріольний рух, що створює метричний контрапункт до теми. Таким чином утворюються хвилі нагнітань і спадів, які, нарешті, призводять до кульмінації. Її характеризує щільне акордове звучання, наповнене квартами й секундами. Розвиток твору сягає свого апогею, однак його несподівано перериває широке арпеджоване звучання вступу Концерту й символізує початок побічної партії (C-dur). Вона трансформується, стає спочатку більш пружною і чіткою, а згодом розвивається більш вільно, імпровізаційно. Не забуває композитор саме в завершальній фазі підкреслити темброві особливості труби, яка на цей раз звучить con sordino. Автор намагається урізноманітнити розвиток за рахунок постійної зміни темпу. Стрімкий рух не приводить до драматичної кульмінації Концерту, навпаки, звучність поступово згасає, сягаючи ppp.

У кодї партія труби складається лише з одного звука; який підтримує гармонічний фон із вступу й мелодичні фігурації у верхньому регістрі партії фортепіано. Поступово звучання зовсім “розчиняється” у тиші.

“Драматичний” концерт для труби й камерного оркестру Ж.Колодуб надзвичайно багатогранно розкриває виразові можливості труби і є досить нелегким для виконавців. Майже весь твір переважно звучить у межах p, pp, що є доволі проблематичним, ураховуючи динамічну потужність інструмента. До того ж композитор демонструє високу майстерність, надаючи особливого драматургічного значення таким факторам, як метро-ритмічний, агогічний і динамічний.

Український концертний репертуар для труби з кожним роком поповнюють усе нові композиції, які сприяють піднесенню виконавства на якісно вищій щабель та вирізняються яскраво вираженим національним колоритом. Показовим у цьому відношенні є “Юльський концерт” № 2 (1999) для юних виконавців Л.Колодуба. У порівнянні з концертними композиціями М.Бердієва, Ж.Колодуб, Я.Лапинського та М.Сільванського Трубний концерт для юних виконавців Л.Колодуба є багаточастинним

(тричастинний цикл). Цитування композитором у скерцозно-танцювальному фіналі української жаргівливої пісні “В місяці юлі випала пороша”, записаної Д.Яворницьким, підкреслює національну специфіку твору. А “партію труби, – як зазначає Б.Мочурад, – в “Юльському концерті” скомпоновано напрочуд вдало. В найбільш складних епізодах її подано у двох варіантах різного ступеня складності, що дає викладачу право вибору в залежності від виконавського рівня юного трубача” [3, с. 11].

Особливо слід зазначити, що не тільки композитори поповнюють національний педагогічний репертуар для мідних духових інструментів, а також самі виконавці виявляють активність у створенні різножанрових композицій у даній галузі. З цього приводу слід відзначити композиторську діяльність відомих трубачів О.Корша, О.Потієнка. О.Корш є автором перекладів творів для труби й ансамблів для мідних інструментів. Творчий доробок О.Потієнка складають п’єси для десяти тромбонів, концерти для труби, валторни, альт-тромбона та ін. Однак досі залишається актуальною проблема створення вітчизняних концертних “юнацьких” опусів для валторни, тромбона та труби, представлених на даний час поодинокими зразками.

“Юнацький” концерт для мідних духових інструментів є невід’ємною складовою національного педагогічного репертуару й відіграє важливу роль у процесі музичної освіти. Даний типологічний різновид жанру концерту стимулює розвиток виконавської майстерності та формує музичний смак юних музикантів, дозволяє якнайповніше розкрити сутність музичного обдарування виконавців.

1. Апатский В. О виртуозности в духовом музыкально-исполнительском искусстве // Дослідження, досвід, спогади: 36. наук. пр. — К., 2002. — Вип. 3. — С.126–141.
2. Диков Б., Седракан А. О штрихах духовых инструментов // Методика обучения игре на духовых инструментах. — М.: Музыка, 1966. — Вып. 2. — С.182–210.
3. Мочурад Б.І. Для юних виконавців // Музыка. — 2003. — № 5–6. — С.11–12.
4. Мочурад Б.І. Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції: Дис. ...канд. мист.: 17.00.03. — Львів, 2005. — 185 с.
5. Посвалюк В.Т. Портрет майстра. Професор М.В. Бердиев – виконавець, композитор, педагог // Всеукраїнський брас-бюлетень. — 2001. — № 8. — С.2–4.
6. Посвалюк В.Т. Труба у творчості українських композиторів. Симфонічна та оперно-балетна творчість // Дослідження, досвід, спогади: 36. наук. пр. — К., 2002. — Вип. 3. — С.75–81.
7. Раабен Л.Н. Советский инструментальный концерт. — Л.: Музыка, 1967. — 308 с.
8. Федотов А. Краткий обзор современного педагогического и концертного репертуара для духовых инструментов // Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах: Учеб.-метод. пос. — М.: Музыка, 1975. — С.149–158.
9. Федотов А. О крупной форме и некоторых методах работы над сонатой и концертом // Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах: Учеб.-метод. пос. — М.: Музыка, 1975. — С.104–126.
10. Федотов А. Особенности концертного исполнительства на духовых инструментах: Учеб.-метод. пос. — М.: Музыка, 1975. — С.138–143.

*The article researches the trends of development of the national pedagogical repertoire for solo wind instruments. The so-called “juvenile” concerts are very important genre in the pedagogical repertoire. The main special features of this genre variety are: limited artistic world, simplified musical language, etc. The article consists of the analysis of the “juvenile” concerts for solo wind instruments, written by the Ukrainian composers.*

**Key words:** genre of “juvenile” concerts, wind instruments, pedagogical repertoire.

## ЗМІСТ

### ДО 150-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ІВАНА ФРАНКА

Тамара Коноварт.

Стаття Івана Франка про польську та українську музику. .... 3

Ганна Карась.

Іван Франко і музична культура Прикарпаття. .... 18

### ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

Лариса Поліщук.

Архітектурно-розпланувальний аналіз особняків міста Станіславова періоду сецесії. .... 25

Анна Радченко.

Типологія декоративних деталей міської архітектури Гуцульщини і Покуття кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. .... 32

Вікторія Типчук.

Різьблені екстер’єрні хрестографіми Василя Турчиняка 1921–1923 років. .... 37

Ольга Новицька.

Українське народне мистецтво напередодні “радянської культурної перебудови” (кінець ХІХ – початок ХХ ст.). .... 40

Весела Найденова.

Фольклорні мотиви у тревненському та підкарпатському церковному малярстві періоду ХVІІ–ХІХ ст. .... 47

Володимир Лукань.

Академічні рисунки Ярослава Лукавецького. .... 53

Оксана Тріска.

З історії виникнення малярства на склі. .... 60

Леся Семчук.

Композиційно-виражальна роль кольору у вишивці. .... 67

Ольга Мельник.

Парадигма релігійного мистецтва в декоруванні соломною. .... 75

### НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ

Олег Смоляк.

Стародавні форми шлюбу в сюжетах гаївок Західного Поділля. .... 83

Надія Найчук.

Колядки християнського змісту Західного Поділля: історія становлення та адаптації жанру. .... 88

Ольга Фабрика-Процька.

Виконавська діяльність народної хорової капели “Лемковина” у контексті розвитку українського народно-пісенного мистецтва. .... 93

## ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

<i>Наталія Толошняк, Тамара Лоскутова.</i> Поетико-драматургічні особливості “Різдвяного циклу” прелюдій і фуг ДТК Й.-С. Баха. ....	101
<i>Марта Троцук.</i> Український нотолінійний Ірмологіон як об’єкт джерелознавчих досліджень. ....	107
<i>Ігор Задорожний.</i> Маргінальні записи друкованих нотолінійних Ірмологіонів з книгозбірень Закарпаття. ....	112
<i>Ірина Таран.</i> Генеза піаністичної освіти Коломиї. ....	117
<i>Віолетта Дутчак.</i> Богдан Шарко – співак-бандурист українського зарубіжжя. ....	122
<i>Марія Євгенівна.</i> Розвиток кобзарсько-лірницьких традицій на Тернопільщині (від витоків до середини ХХ ст.). ....	127
<i>Оксана Бобечко.</i> Творча діяльність Галини Менкуш: жіноча специфіка бандурного мистецтва. ....	135
<i>Інна Мокрогуз.</i> Традиційний кобзарський репертуар та його сучасна інтерпретація (на прикладі творчості буковинського кобзаря Василя Пиндика). ....	141
<i>Людмила Бойчук.</i> “Український Карузо” Михайло Голинський в контексті світової музичної культури. ....	144
<i>Ольга Білас.</i> Становлення українського мистецтва в Німеччині повоєнного періоду. ....	151

## ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

<i>Ольга Катрич.</i> До питання типології музично-виконавського мистецтва. ....	155
<i>Мирослава Новакович.</i> Проблема адресування в творчості Бориса Лятошинського. ....	158
<i>Наталія Совва.</i> Формування творчої особистості композитора у світлі сучасних психологічних досліджень. ....	164
<i>Тетяна Кірсева.</i> Соціоестетичний портрет видатної особистості. ....	169
<i>Богдан Стасько.</i> Естетично-психічна регуляція навчально-пізнавальної діяльності хореографа-виконавця та хореографа-педагога. ....	177
<i>Олена Кравчук.</i> Еволюція хореографічних театральних форм в українському музично-театральному мистецтві. ....	183

<i>Жанна Зваричук.</i> Розвиток духовного хорового виконавства Галичини другої половини ХІХ століття у дзеркалі періодики. ....	189
<i>Тарас Кметюк.</i> Дмитро Котко та Гуцульський ансамбль пісні і танцю. ....	196
<i>Ольга Ничай.</i> Розвиток творчої активності студентів у класі диригування та в навчальному хорі. ....	201
<i>Романа Дудик.</i> Деякі питання вдосконалення педагогічної майстерності диригента. ....	206
<i>Олександра Гринюк.</i> Просвітницька діяльність дитячих хорових колективів у контексті музично-концертного життя Галичини першої третини ХХ ст. ....	211
<i>Соломія Саврук.</i> “Мистецтво переживання” в театрі та музичному виконавстві (на прикладі фортепіанної традиції). ....	218
<i>Тереза Кальмучин-Дранчук.</i> Фортепіанні твори Богдана Шиптура: аспекти інтерпретації композиторського стилю. ....	223
<i>Ірина Новосядла.</i> “Дитячий альбом” як цикл мініатюр у фортепіанній педагогічній літературі західноукраїнських композиторів першої половини ХХ ст. ....	230
<i>Павло Лесюк.</i> Юрій Крих. Портрет скрипаля крізь призму рецензій (до 100-річчя від дня народження). ....	238
<i>Юрій Волощук.</i> Професійна реконструкція фольклору у творчості скрипаля Сергія Орла. ....	242
<i>Галина Зелінська.</i> Основні віхи розвитку європейського струнно-смичкового інструментарію та тенденції становлення спільного виконавства. ....	248
<i>Марта Воловець.</i> Оркестрове виконавство як сегмент культурно-мистецького життя Західної України першої третини ХХ ст. ....	254
<i>Оксана Бахталовська.</i> Особливості виконавської інтерпретації каприсів Н.Паганіні. ....	260
<i>Владислав Князєв.</i> Артистично-театральні аспекти виконавського мистецтва баяністів. ....	268
<i>Андрій Карняк.</i> Роль інтонації та вібрато виконавця-флейтиста у художньому втіленні музичного образу. ....	275
<i>Олег Варянюк.</i> Культурно-історичні передумови становлення барокової трубно-сонати в жанровому просторі камерно-інструментальної музики кінця ХVІІ – початку ХVІІІ ст. ....	281
<i>Ірина Палійчук.</i> Український концерт для мідних духових інструментів у педагогічному репертуарі навчальних закладів. ....	289

## CONTENTS

### TO THE FRANKO 150<sup>TH</sup> ANNIVERSARY

<i>Tamara Konovart.</i> Ivan Franko article about the Polish and Ukrainian music. ....	3
<i>Hanna Karas.</i> Ivan Franko and music culture Pre-carpathian region .....	18

### THE THEORY AND THE HISTORY OF VISUAL ARTS

<i>Larysa Polishchuk.</i> Architecture-planning characteristics analysis of the Stanislav private residences of the secession period. ....	25
<i>Anna Radchenko.</i> Gutsulshchyna and Pokuttya's town architecture ornamental elements typology by the end of XIX–first onethird of XX centuries. ....	32
<i>Typchuk Viktoria.</i> The carved crosses and their purpose in the exterior of church decoration of Vasyl Turchynyak from 1921–1923. ....	37
<i>Olga Novytska.</i> Ukrainian folk art the period of “soviet cultural reformation” (late XIX – early XX century). ....	40
<i>Vesela Najdenova.</i> General features and Folklore motives Galician and Bulgarian icons the period XVII – XIX centuries. ....	47
<i>Volodymyr Lukan.</i> Yaroslav Lukavetsky's academic drawings. ....	53
<i>Oksana Triska.</i> From the history of glass-painting appearance. ....	60
<i>Lesya Semchuk.</i> Compositional and express function of colour in embroidery. ....	67
<i>Olga Mel'nyk.</i> Paradigm of religious art in decorating by a straw. ....	75

### FOLK ART

<i>Oleh Smolyak.</i> Ancient forms of marriage in the items of gajvkas in the Western Podillya. ....	83
<i>Nadia Naychuk.</i> Christmas songs of the Western Podillya: the history of development and adaptation of the genre. ....	88
<i>Olga Fabryka-Procka.</i> The people choir “Lemkovyna” art activity in the context of the Ukrainian folk song art development. ....	93

## THE HISTORY OF UKRAINIAN AND WORLD MUSICAL CULTURE

<i>Natalia Toloshnyak, Tamara Loskutova.</i> The poetical-dramaturgic particularities of the “Christmas cycle” of preludes and fugues of WTC of J.Bach. ....	101
<i>Marta Troshchuk.</i> The Ukrainian noteline Irmologion as the object of musical and manuscript study. ....	107
<i>Igor Zadorozhniy.</i> The marginal records in printed staff-notated irmologions of libraries on transcarpathia. ....	112
<i>Iryna Taran.</i> Genesa of Kolomyja pianistic formation. ....	117
<i>Violetta Dutchak.</i> Bogdan Scharko: the singer and bandura player of Ukrainian diaspora. ....	122
<i>Maria Evgenjeva.</i> Cobsar-lymyk traditions development in Ternopil region (from the beginning to the middle of the XXth). ....	127
<i>Oxana Bobechko.</i> The creative work by Galyna Menkush: feminine specificity of bandura art. ....	135
<i>Inna Mocroguz.</i> The traditional cobsar repertoire and its modern interpretation (on the Bukovyna bandura player Vasyl Pyndyc art example). ....	141
<i>Lyudmyla Boychuk.</i> “Ukrainian Karuzo” Myhailo Holynsky in the context of foreign musical culture. ....	144
<i>Olga Bilas.</i> Formation of Ukrainian Art in Germany at the post – war period. ....	151

### THE THEORY AND THE HISTORY OF PERFORMING ART

<i>Olga Katrych.</i> The typology of musical-and-performance creation. ....	155
<i>Novakovykh Myroslava.</i> The Problem of Addressing in Borys Liatoshynsky's works. ....	158
<i>Nataliya Sovva.</i> “Formation of a composer's creative personality in the light of the modern psychological researches”. ....	164
<i>Tetiana Kireeva.</i> The social and aesthetic image of well-known figure. ....	169
<i>Bohdan Stasko.</i> The aesthetic and mental regulation of educational and cognitive activity of a performer choreographer and a teacher choreographer. ....	177
<i>Olena Kravchuk.</i> Evolution of Choreographic Theatrically-Spectacle Forms in Ukrainian Music-Dramatic Art. ....	183
<i>Zhanna Zvarychuk.</i> The development of spiritual choir performing in galychyna of the late XIX century in the periodicals. ....	189

<i>Taras Kmetiuk.</i> Dmytro Kotko and the Gutzulskiy ensemble of the song and dance. ....	196
<i>Olga Nychay.</i> The development of creative activities of students in conduct classes and school choirs. ....	201
<i>Romana Dudyk.</i> Same questions of the conductor pedagogical competency perfection. ....	206
<i>Olexandra Gryniuk.</i> The enlightening activity by children's choruses in context music-concert life of Halychyna in the first quarter of the XX century. ....	211
<i>Savruk Solomiya.</i> "The art of feeling" in the theatre and musical performance (by the example of piano tradition). ....	218
<i>Kalmuchyn-Dranchuk Tereza.</i> Plays for piano of bogdan shyptur: the aspects of interpretation of his composer's style. ....	223
<i>Iryna Novosyadla.</i> "Children's Album" as the cycle of miniatures in the piano educational literature of West Ukrainian composers of the first half of the 20th century. ....	230
<i>Pavlo Lesyuk.</i> Yuriy Krykh. The portrait of violinist-performer through the prism of reviews (dedicated to 100 years from the birth). ....	238
<i>Yuriy Voloshchuk.</i> Professional reconstruction of folklore at creativity of the violinist Sergiy Orel. ....	242
<i>Galyna Zelinska.</i> The main stakes of development European string-bow musical instruments and the tendency's of formative common performance. ....	248
<i>Marta Volovets.</i> Orchestral performance a segment of cultural-artistic life of Western Ukraine in the first third of the XXth century. ....	254
<i>Oksana Bakhvalovska.</i> The peculiarities of the Paganini etudes performance interpretation. ....	260
<i>Vladyslav Knyazyev.</i> Artistic and Theatrical Aspects of Accordionists' Performing Art. ....	268
<i>Andriy Karpyak.</i> The flute performer intonation and vibrato role in the art image realization. ....	275
<i>Oleh Varyanko.</i> The genesis of genre the baroque trumpet sonata in the context of chamber-instrumental music of the end of XVII-th – beginning of XVIII-th centuries.....	281
<i>Iryna Paliyshyk.</i> Ukrainian concerts for solo wind instruments of the national pedagogical repertoire. ....	289

Міністерство освіти і науки України  
Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника

ВІСНИК  
Прикарпатського університету

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО  
Випуск X–XI

Видається з 1995 р.

Адреса редколегії: 76000, м.Івано-Франківськ,  
вул. Сахарова, 34а,  
Інститут мистецтв  
Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника,  
тел. 52-34-29.

Ministry of Education and Science of Ukraine  
Precarpathian National University named after V.Stefanyk

NEWSLETTER  
Precarpathian University

ART STUDIES  
ts №10–11 Issue

Published since 1995

Publishers' adress: Institute of arts  
of Precarpathian National University named after V.Stefanyk.  
34a, Sakharova Str., 76000 Ivano-Frankivsk, tel. 52-34-29.

Старший редактор: Василь ГОЛОВЧАК  
Літературний редактор: Олександра ЛЕНІВ  
Комп'ютерна верстка: Дмитро РАДІОНОВ  
Коректор: Віолетта ДУТЧАК

Друкується українською мовою  
Реєстраційне свідоцтво КВ №435

Здано до набору 1.12.2006 р. Підп. до друку 6.11.2007 р. Формат 60x84/8 Папір офсетний.  
Гарнітура "Times Neu Roman". Ум. друк. арк. 37,00. Вид. арк. 37,5. Тираж 300 прим. Зам. 105.

ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.  
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57, тел. 59-60-50.

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру  
від 12.12.2006. Серія ДК 2718